

# AABA, REFRAIN, CHORUS, BRIDGE, PRECHORUS – SONG FORMS AND THEIR HISTORICAL DEVELOPMENT<sup>1</sup>

**Ralf von Appen and Markus Frei-Hauenschild**

## 1. Introduction

### 1.1 Why form analysis?

Most literature that analyzes popular music deals with song forms only peripherally. The few essays and chapters that have been written on the form of pop songs exist largely in isolation, without making reference to one another. Songwriting guides aimed at musicians (e.g. Perricone 2000, Braheny 2006, Citron 2008, Blanton 2010, Murphy 2011) often include their own chapter on song forms, but just as the scholarly literature are by and large limited to categorical overviews of three or four common formal models, listing them without differentiation according to historical or stylistic criteria. We are not aware of studies that examine the historical development and dissemination of various song forms in greater depth, which gives the impression that popular music is limited to a few conventional standard forms. This might lead some to view the analysis of form as banal and irrelevant to interpretations of musical meaning.

---

1 An earlier version of this study was published in German in *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps (Beiträge zur Populärmusikforschung 38, Bielefeld: transcript 2012). For this publication it has been extended and revised considerably. Chapter 3.2 has been newly written. We are deeply thankful to David Brown for the translation and to Franklin Bruno who instigated it and not only offered valuable comments but also helped to finance the translation substantially. We also thank Thomas Phleps, Dietrich Helms, Walter Everett, and Allan F. Moore for their support.

Our studies have shown quite the contrary, however, and we have identified a number of important desiderata for an intensive scholarly analysis of song forms.

First, the nomenclature currently in use contains countless internal contradictions (see Section 1.2). There is a need for a critical discussion of this terminology with the objective of examining the origins and transformations of terms currently in use. A terminology based on sound scholarly research is an indispensable foundation for any discussion and understanding of music and its analysis.

Second, an analysis of the architecture of songs should not be limited to mere description. Rather, making song forms the *object* of analysis, and not just the *basis* for orienting the analysis in the song, is a promising approach, because song forms provide an impetus for interpretation on the semantic, symbolic, and functional levels. While song forms do not usually have as close a semantic relationship with lyrics as harmony, melody, or sound, anyone involved in the enterprise of interpreting songs should be aware that expressive content such as tension and boredom, calm and impatience, departure and homecoming, order and impudence, chaos, change, surprise, satisfaction, or unease can be both reinforced and undermined by song forms. While such interpretive approaches are based on a direct relationship of similarity between form and content, it is also possible to conceive of a mode of interpretation that derives symbolic meaning from the form itself—that is, which is based on meanings more or less arbitrarily assigned to a certain formal model and which cling to it by convention: Thus, song forms may be heard as parodistic, ironic, or nostalgic when they are placed into an atypical context (see Section 6), just as any conscious break with convention challenges us to interpret it. In addition, form may also be interpreted with regard to the song's functional applications, because formal elements—e.g., the length and type of the introduction, the length of the lyrics, the position and frequency of refrains or choruses—allow us to draw conclusions about the intended use of the song, for example on the radio, for dance, or political purposes.

Third, everyone who seeks to understand music of the past and the present based on its historical development needs knowledge of the respective historical standards and innovations. What was typical for a given time, and what was extraordinary? How did song forms change, and under what influences? How did innovations and adaptations arise? How and when did various forms merge with one another?

Questions like these demand a terminological and historical foundation, which we hope to be able to lay in the following section.

## 1.2 Terminological basis

At the most general level, the majority of popular songs can be assigned to one of the following three form models.

### 1. Verse/chorus forms

Verse/chorus forms encompass two formal components (in addition to optional introductions, soli, or codas): a chorus, which is repeated largely without change in harmony, melody, or lyrics, and several verses, which remain more or less identical with respect to harmony and melody but are differentiated by the lyrics. Within the larger category of verse/chorus forms, we can distinguish with John Covach (2005, 73) between »simple« and »contrasting« verse/chorus forms. In the latter, the verse and chorus differ from one another in terms of harmony and/or melody. In the »simple verse/chorus« form, both components have the same harmonic progression but not necessarily the same melody.

### 2. AAA, strophic, or »simple verse« form

In this form model, one formal component (A) is repeated several times with different lyrics. This A-section may end or begin with the same line of text, the refrain, but there is no second discrete section as in the verse/chorus model. Narrative ballads or folk songs may be counted among the examples of the AAA model, as may songs that consist of a blues progression repeated several times. There is no standard term for the individual A-sections: Depending on the author and genre, they may be called »verses« »choruses,« »stanzas,« or »strophes.«

### 3. AABA or the »American Popular Song Form«

This formal model is based on an A-section, typically 8 measures in length, which often contains the title lyric at the beginning or end and is immediately repeated with different lyrics after its first appearance. Following the initial two iterations of the A-section comes a contrasting B-section, also typically 8 measures in length, which is followed by an additional repetition of the A-section with varied lyrics to complete the 32-bar unit. This AABA sequence started off at the beginning of the 20th Century as the internal structure of a chorus presented in alternation with verses. Over the years, these verses declined in importance and often ended up as a single and even negligible verse which served as an introduction (see chapter 2.3 for a more detailed description). In some cases, the first complete AABA sequence is followed by an additional complete iteration of the AABA

sequence, but more often the final 16 measures (BA) are repeated before the song ends with a coda.

There is no standard terminology for the individual components of these three basic form models. Common terms like »chorus,« »verse« or »bridge« are subject to historical transformations. Accordingly, they are often assigned contradictory definitions in the literature. Due to the organic evolution of these terms, it is not possible to assign authoritative definitions to them, so there is no way around subjecting them to historical analysis.

The following overview is intended not so much to establish clarity as to document the contradictory use of these terms and thus create an awareness of the numerous ambiguities in the terminology.

### *Chorus*

»Chorus« is, first and foremost, the term used to describe the independent section within the verse/chorus form, which is usually repeated with identical lyrics<sup>2</sup> as well as harmonic and melodic structure and often ends harmonically closed. The lyrics of the chorus often contain the song's title or another lyrical hook, which serves to make the tune more recognizable and, in many cases, to inspire the audience to sing along.

With regard to the AAA form, however, the term »chorus« also refers to a single iteration of the harmonic and melodic structure, i.e., one A-section, although the lyrics will vary from section to section. Accordingly, the AAA Form is also known as the »chorus Form«: »Blues form is a type of chorus form: the structural unit carrying one stanza (which musically may be referred to as a verse or chorus) is repeated for subsequent stanzas« (Middleton 2003, 503, cf. also 508).

The term, »chorus« can also refer to a single iteration of the entire 32-bars of the AABA form, especially among jazz musicians, who improvise over multiple repetitions of such choruses (ibid. 505). However, with respect to popular songs of the Tin Pan Alley era, Allen Forte (1995, 38), uses the term »chorus« to refer not to a full iteration of the form, but only to the A-sections. He labels the first two A-sections jointly »chorus 1« and the third A-section »chorus 2.«

---

2 Cf. Neal (2007) for many examples in country music that alter the lyrics in the choruses.

### *Refrain*

In German, the term, »Refrain,« is used synonymously with »chorus« when referring to a chorus within the verse/chorus form. At least one English-language author, Richard Middleton, (2003, 508) uses the term in the same way.

In English usage, however, the term, »refrain« typically refers to what in German is more precisely called the »Refrainzeile« (refrain line): a lyric at the beginning or end of a section that is repeated in every iteration. In this usage, the refrain does not constitute a discrete, independent section within the form.

Nevertheless, there are also authors that refer to an iteration of the entire 32-bar AABA form as a »Refrain,« according to Forte (1995, 36) and Covach (2005, 70), who suggests the term »sectional refrain« to avoid misunderstandings. In this way »refrain« was apparently commonly used by the song authors themselves; in the introductory verse of the song »It's De-Lovely« by Cole Porter (1936), the lyrics begin:

I feel a sudden urge to sing the kind of ditty that invokes the spring.  
 So, control your desire to curse while I crucify the verse!  
 This verse I've started seems to me the »Tin Pan-tithesis« of melody.  
 So to spare you all the pain, I'll skip the darn thing and sing the refrain.

### *Verse*

As in the preceding example, in the context of the AABA form, the recitative section that often precedes the first A-section is called the »verse.«<sup>3</sup> Covach (2005, 69f.) labels this sort of introduction a »sectional verse,« since he considers the individual A-sections within the AABA form to be the actual »verses.«

In AAA forms, the individual A-sections are sometimes referred to as »verses« and sometimes as »choruses.« Accordingly, what Middleton (2003, 508) calls the »chorus form,« Covach (2005, 68f.) calls the »simple verse« form. These verses may include a refrain line.

Within the verse/chorus form, the verse is the first discrete section that is repeated with different lyrics.

---

3 Cf. also the verse of »Catch Em Young, Treat Em Rough, Tell Em Nothing« (Krantz/Colby 1951): »This verse is short / and so's this song / Follow my advice and you can't go wrong«).

### *Bridge*

The term »bridge« is primarily used to refer to the B-section in the AABA form. Other common designations for this section include »release,« »channel,« and (mostly in England) »middle eight.« In addition, »bridge« can refer to a third, discrete section within a verse/chorus form that introduces new material which provides a point of contrast within the final third of the song. This type of bridge is not usually repeated.

A third usage of the term, »bridge,« common among musicians, refers to a transitional part between the verse and the chorus, which is alternatively referred to as the »prechorus« (see section 5 and fn. 75). The terms »transitional bridge« (to refer to the prechorus) and »primary bridge« (to refer to the middle eight) have been proposed at the Berklee College of Music to differentiate between these terms, (cf. Perricone 2000, 87), but they remain seldom used in practice.<sup>4</sup>

Only in Ken Stephenson's (2002, 138) nomenclature does »bridge« also refer to a section between several verses of songs that are neither in AABA nor verse/chorus form.

It is obvious that the terms as used by Forte, Covach, and Middleton are not compatible with one another. The same 32-bar AABA form would consist of three verses of equal length and one bridge according to Covach or two choruses of different length and a bridge according to Forte. Following Middleton, the bridge would just be part of one overarching chorus. In order to use these terms in scholarly analysis, an investigation into the development of this terminological confusion and the historical origins of these formal components and their respective names is essential.

## **1.3 On the structure of this article**

Our core thesis is that the disappearance of the verse in the American Popular Song Form of the Tin Pan Alley era was accompanied by the emergence of AABA choruses with increasingly sophisticated interior structures, from which a new, more complex verse-(prechorus)-chorus form emerged, in which the bridge existed as a formally discrete middle section.

---

4 Neither Middleton (2003) nor Stephenson (2002) mention the prechorus as a formal section within their surveys of song forms. Even Covach offers no designation for this formal component, although he does analyze »Be My Baby« (Spector/Barry/Greenwich 1963), a song that contains prechoruses (see Covach 2005, 71).

The analysis in the following section begins with the introduction of the term »chorus« for the refrain in the minstrel songs of Stephen Foster (section 2.1). In the 1890's, the typical verse/chorus form of the early Tin Pan Alley era emerged as these formal components were expanded and subjected to musical and lyrical variation. In this new form, a chorus consisted of a 16- or 32-measure cycle based on an ABAC structure (section 2.2). Following World War I, the 32-measure AABA form, in which the A-section now began or ended with a refrain, prevailed as the standard (sections 2.3 and 2.4). Employing various styles of harmonization from the »Tin Pan Alley« bag of tricks for the A-sections became an important method of differentiating these sections from one another (section 2.5 and 2.6). Section 2.7 describes the bridge as »the other« within the AABA form. New methods for filling the A-section were explored in the R&B ballads, country music, and Doo Wop tunes after World War II. The standardization of harmonic loops in Doo Wop was an important prerequisite for the emancipation of discrete verses within the AABA form (section 3).

Section 4.1 tracks how the closing refrain line evolved into a discrete chorus in blues of the 1920s, and later in R&B. The same process then took place within the AABA form (section 4.2), which morphed into the »verse – chorus – verse – chorus – bridge – verse – chorus« model in the 1950s. Section 5 considers the evolution of the prechorus as a formal component. Its origins lie in the 32-measure AABA forms of DooWop (section 5.1), but in Brill Building pop it became a fixture of longer A-sections within the AABA form (section 5.2). The prechorus became established as a discrete formal component around 1962, now outside the AABA form entirely. Section 6 describes the renaissance of AABA forms in the Beatles' early songs and the subsequent decline of a formal model that had dominated for over 40 years. Since the mid-1960s, a greater diversity and individuality of song forms can be observed (section 7). Our analysis ends here, the point at which all common song forms had been established and authors began to freely combine them with one another.

For this investigation, we analyzed the forms of c. 3000 songs. This sample was not selected systematically (for example, based on chart placement during certain years), but rather was initially based on the body of music we had access to in the collection of the Institute for Musicology and Music Pedagogy at the Justus-Liebig-Universität Gießen. Subsequently, we conducted a targeted search for additional examples in order to test the theses arrived at through this study. Finally, in order to quantitatively validate the study, we analyzed all the non-instrumental Billboard Top 100 number one hits from each even-numbered year between 1952 and 1982 to

identify and classify their underlying formal models. Our study focused on popular music from the United States, because all the important developments could be identified there first. We made every effort to cite songs that contain the first manifestation of each development described in our analysis. However, given the limited sample size, we cannot guarantee that the cited examples are in fact the very first occurrence of a given formal characteristic.

## 2. Chorus and refrain

### 2.1 The refrain becomes the chorus

As far as we can tell, the confusion around the terms »chorus,« and »refrain« begins in the mid 19th century in sheet music editions of parlor songs and the so-called »Plantation Songs« that authors such as Stephen Foster composed for the minstrel stage.<sup>5</sup> Songs like »Old Folks At Home« or »Oh! Susanna« have a simple verse/refrain form. The verses consist of two eight-measure periods in which the phrases differ only slightly to form half cadences and authentic cadences. The refrain is a similar eight-measure period, but the antecedent phrase introduces new material. In our example, it includes the title lyrics, »Oh! Susanna,« and distinguishes itself harmonically through a shift to the subdominant. The consequent phrase returns to the opening line of the first strophe (but this time resolves fully in an authentic cadence, of course).<sup>6</sup>

---

5 cf. Hamm (1979, 255): »The verse-chorus pattern, one of the most distinctive features of these songs, had developed first in songs of the singing families of the 1840s and '50s and in minstrel songs of the same period. By this time it was an almost universal pattern and was one of the most uniquely American features of this body of song. It was equally appropriate for performance at home, where the better singers could take the solo verses and all others could join in the chorus, and on the minstrel stage, where the entire troupe could echo the verses sung by one of the stars.«

6 Tawa's analysis of 230 songs published between 1866 and 1910 led him to the conclusion that the verse and chorus typically had the same melody before 1890, and differing melodies thereafter (Tawa 1990, 97). In the songs published after 1890 in which the verse and chorus melodies varied, the chorus typically returned to one of the phrases from the verse (ibid., 110); only seldom did they consist of entirely new material (ibid., 117), cf. also Hamm (1979, 254f.). However, there are earlier minstrel songs that followed a different pattern, such as the famous »Dixie« (credited as »I Wish I Was In Dixie's Land« to Daniel Decatur Emmett, copyrighted in 1860), which contains verses and choruses of eight bars each with different melodies. Another notorious example is »Jump Jim Crow« (Rice 1830) with contrasting verses and refrains of four bars each.

Stephen Foster: »Oh! Susanna« (1848)			
	Lyrics	Line	Musical phrases (2/4 measures each)
Verse 1	I came from Alabama Wid my banjo on my knee, I'm g'wan to Lousiana, My true love for to see.	A	a <sup>D</sup>
		B	a <sup>T</sup>
Verse 2	It rain'd all night the day I left, The weather it was dry, The sun so hot I frose to death; Susanna, don't you cry.	C	a <sup>D</sup>
		D	a <sup>T</sup>
Refrain (Chorus)	Oh! Susanna, Oh! Don't you cry for me, I've come from Alabama, Wid my banjo on my knee.	E	b <sup>S-&gt;D</sup>
		A	a <sup>T</sup>

Songs with refrain lines which are sung, often in unison, by the entire minstrel troupe to the same melody as the lines in the verse existed before Foster's. The novel aspect of Foster's minstrel songs was that the refrain was distinguished by four or five voice harmony in the sheet music editions published in the mid-19th century (Hamm 1979, 210).<sup>7</sup> This differentiation between the strophes presented by a solo voice and the refrain, sung by a chorus or in four-voice harmony, ushered in the term »chorus« for this part of the form. This designation stuck, resulting in the synonymous use of the terms »refrain« and »chorus.«<sup>8</sup>

## 2.2 Tin Pan Alley standard No. 1: ABAC

»After The Ball« (Harris 1891), the landmark hit of early Tin Pan Alley<sup>9</sup>, with its 64-measure verse and a 32-measure chorus, is gigantic in its proportions compared to »Oh! Susanna.« While the length of the two-part verse is also atypical of the new age of songwriting (cf. Tawa 1990, 163, and Hamm

7 These editions are available online at <http://levysheetmusic.mse.jhu.edu>. In the editions based on the performances by Christy's Minstrels, the chorus is arranged for five voices. In the edition subtitled »As Sung by the Ethiopian Serenaders,« it was arranged for four voices.

8 Tawa (1990, 106) refers to such refrains sung by a choir as »chorus refrains.« Hoerbuerger (1998, 124) states in his *MGG* article, »Refrain«—unfortunately without citing any evidence—that the term »chorus« was also commonly used to refer to the refrain in English folk songs. Hamm (1979, 210), in contrast, points out that the most apparent differentiating characteristic between Foster's »Ethiopian melodies« and his »English« songs was that the former always had a chorus, while the latter never did.

9 Hamm (1979, 297) labels its success »the first spectacular demonstration of the market potential of popular song.«

1979, 293), »After the Ball« served as a model in many other respects. The refrain is still referred to as a »chorus« in this period, but an arrangement calling for this section to be sung by an actual chorus had become the exception rather than the rule by this point.<sup>10</sup> Unlike »Oh! Susanna,« this chorus shares no common material with its verse. Rather, its sumptuous waltz melody provides a distinct contrast to the plainer ballad-like tone of the verse. The chorus of »After the Ball« consists of a 32-measure period based on two 16-measure phrases, four eight-measure lines or eight four-measure phrases. Until the 1920s, when this layout became the dominant template, it existed alongside various other popular chorus models, which were 16 measures in length but otherwise shared the same characteristics.

---

10 The terminology used with regard to these forms was far from settled. Even two editions of »After The Ball« released in 1892 by Harris' own publishing houses do not agree on terminology. The edition published in Milwaukee refers to the section beginning with the lyrics »After the ball...« as the »chorus,« while the New York edition calls it the »refrain« (cf. the joint online music archives of various libraries in the state of Indiana at <http://webapp1.dlib.indiana.edu/inharmony/welcome.do>). Songs like this were typically performed in Vaudeville shows, and it was customary for the public to join in on the choruses, singing in unison with a chorus of voices from the stage. However, this was a matter of performance practice, and not composition. An arrangement of the chorus for multiple voices singing in harmony had become optional at best: »Although the chorus no longer sports a soprano-alto-tenor-baritone harmonization, an unaccompanied vocal-quartet harmonization of this section is sometimes included in the sheet music to accommodate the many amateur and professional quartets, particularly male ones, active during these years. In instances where optional harmony is omitted, the possibility of improvised vocal harmony was probably assumed« (Tawa 1990, 169f.).

Charles K. Harris: »After The Ball« (1891) with its ABAC-Chorus			
	Lyrics	Rhyme scheme	Musical phrases (8 measures each)
Verse 1	A little maiden climbed an old man's knee	a	{A <sup>Verse</sup> }
	Begged for a story – »Do Uncle, please.«	a	{B <sup>Verse</sup> }
	Why are you single; why live alone?	b	{A' <sup>Verse</sup> }
	Have you no babies; have you no home?«	b	{C <sup>Verse</sup> }
	»I had a sweetheart, years, years ago;	c	{D <sup>Verse</sup> }
	Where she is now, pet, you will soon know	c	{E <sup>Verse</sup> }
	List [sic] to the story, I'll tell it all,	d	{A' <sup>Verse</sup> }
	I believed her faithless after the ball.«	d	{C <sup>Verse</sup> }
Chorus	After the ball is over, After the break of morn,	e	<b>A</b> <sup>Chorus</sup>
	After the dancers' leaving, After the stars are gone;	e	<b>B</b> <sup>Chorus</sup>
	Many a heart is aching, If you could read them all;	d	<b>A'</b> <sup>Chorus</sup>
	Many the hopes that have vanished After the ball.	d	<b>C</b> <sup>Chorus</sup>

In contrast to the simple period of »Oh! Susanna,« the phrases in the chorus differ not only in their final chords, but in their harmonic and melodic structure as well. The resulting ABAC chorus form would predominate until 1920 and even produced a number of hits later.<sup>11</sup>

11 Examples: »Alexander's Ragtime Band« (Berlin 1911), »Swanee« (Caesar/Gershwin 1919), »Tea For Two« (Caesar/Youmans 1924), »I Can't Give You Anything But Love« (Fields/McHugh 1928), »White Christmas« (Berlin 1942), »Ev'ry Time We Say Good Bye« (Porter 1944), »Cry« (Kohlman 1951), »Mr. Sandman« (Ballard 1954), »Spanish Eyes« (Kaempfert/Singleton/Snyder 1965/66). Even as late as 1952, the top 20 songs on the Billboard Year End Charts included seven songs with this form. ABAC was also a popular form in country music, for example in Hank Williams' »Half As Much« (Curley Williams 1951) or Pee Wee King's »Slow Poke« (Price 1951).

	Sentimental Songs		Waltz Songs		Coon and Rag Songs		March and other Rhythmic Songs	
	Verse	Chorus	Verse	Chorus	Verse	Chorus	Verse	Chorus
ABAC		>50%	27%	31%		60%	40%	53%
AABA			34%	13%			20%	20%

Table 1 Distribution of verse and chorus forms in various types of songs published between 1890 and 1910 according to Tawa (1990, 170, 179, 190 and 196); empty cells = no information stated

Irrespective of the harmonic and melodic complexity of the 32-measure period, recognizing the musical form of the chorus is sometimes very challenging. For instance, there are often variations at the level of the four-measure phrases. This is especially common of the second A-section, which results in an ABA'C form, as in »After The Ball« to cite an early example.<sup>12</sup> The dividing line between a ABAC form with variations and unusual forms such as ABB'A or ABCD is often blurred, but the lyrics can provide an aid in parsing this form, providing formal signposts through repetition or analogy when the musical presentation of a passage varies. The most prevalent model through which the lyrics serve to state the form can already be seen in »After the Ball,« in which the title hook bookends the lyrics of the chorus. Quoting a single word or element of the hook—in this case the word »after«—at the beginning of the first four phrases is another common means of indicating the form.<sup>13</sup>

One important aspect of the »After The Ball« model is that the lyrics in the chorus make no direct reference to the poignant story told in the three verses and thus do not really require the verse narrative to make sense. The chorus can stand on its own, and later it would do just that, as redacting

12 In »Come Rain Or Come Shine« (Mercer/Arlen 1946), for example, the second phrase of the second A-section (measures 21-24) begins a major second higher relative to the first. In »Who« (Harbach/Hammerstein II/Kern 1925) the first phrase of the second A-section (measures 17-20) is transposed up a perfect fourth. Gerald Mast (1987, 53f.) emphasizes Jerome Kern's fondness for these variations.

13 Examples: »For Me And My Gal« (Meyer/Leslie/Goetz 1917), »Who« (Harbach/Hammerstein II/Kern 1925), »If« (Evans 1934), »Because Of You« (Hammerstein/Wilkinson 1940). This technique is especially popular in *list songs*, whose lyrics list examples, evidence, or associations, typically loosely connected to the title hook. It is also particularly suited for *comedy songs* (e.g., »Always True To You (In My Fashion)«, Porter 1948), but it is employed in *love ballads* as well.

the narrative verses became the norm for performances of songs in venues other than the stage or musical films.

### 2.3 Tin Pan Alley-Standard No. 2: AABA

As the following figure shows, ABAC was eclipsed in the 1920's (although by no means completely replaced) as the leading chorus-form by the AABA form, which would eventually come to be considered the classic song form of Tin Pan Alley.<sup>14</sup>

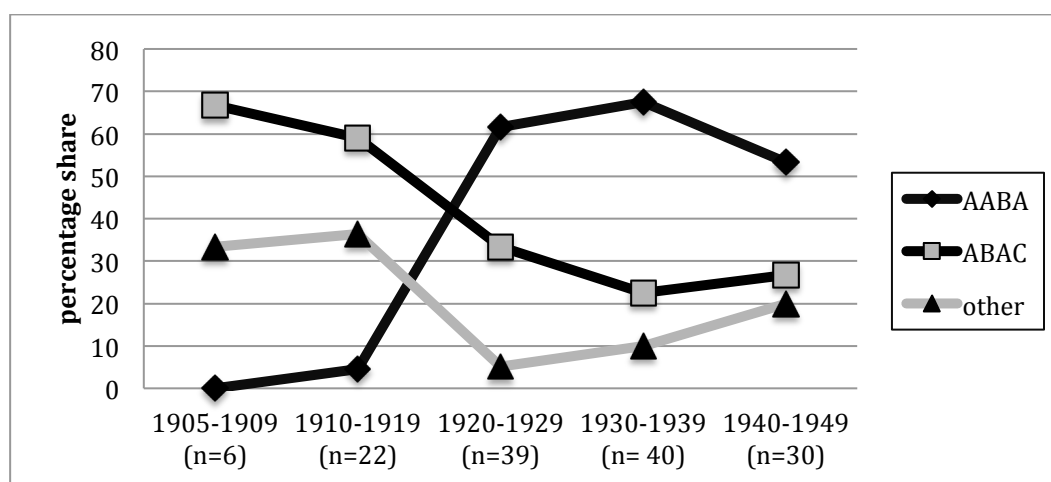


Figure 1: Chorus Form Models in the Sample »Tin Pan Alley-Songs«

The earliest example of an AABA chorus-form in our core sample is the song »Someday Sweetheart« by the brothers Benjamin and John Spikes from 1919. Earlier AABA forms without verses existed in the 19th century, e.g.,

14 [1] This chart is based on a survey of 137 songs published between 1905 and 1949. The core sample is based on the rankings in Charles Hamm's (1979) book *Yesterdays*, which identify these songs as hits. While the validity of a sample selected thus may be debatable, the clear trends in the distribution of formal models may very well accurately depict the actual developments, at least in the Tin Pan Alley mainstream. [2] We interpret the term »Tin Pan Alley« very broadly. We did not differentiate the songs according to their origins or intended uses, e.g., for the sheet music market, for radio, or songs composed in connection with a Broadway show or Hollywood film. If one removed the songs composed for Broadway from the sample, then works by songwriters such as Cole Porter, Richard Rodgers, or Lorenz Hart would go uncounted. Shows from the »Golden Era« of Broadway typically generated between two and four hits in the American Popular Song Form (i.e., with an AABA or ABAC Chorus), which were sung on stage to accompaniment by the *pit orchestra*, published as sheet music (on Tin Pan Alley), plunked out on pianos in homes across America, arranged for dance orchestras, recorded by large orchestras and small combos, and used by bebop musicians as a template for improvisation and composition.

Friedrich Silcher (»Muss i denn,« 1827) or Foster (»I Dream of Jeannie with the Light Brown Hair,« 1854). »Silver Threads Among The Gold« (Rexford/Danks, 1873) and »There's A Chicken Dinner Waitin' Home For Me« (Van Alstyne 1904) offer an AABA verse<sup>15</sup>, and AABA choruses can be found in the songs »I Love My Wife, But Oh You Kid« (Harry von Tilzer 1909) and »Let's Go Into A Picture Show« (Albert von Tilzer/McCree 1909), as well as in songs composed by Irving Berlin in the 1910s.<sup>16</sup> However, this form's breakthrough in American Popular Song does not become evident until 1920 (also according to Middleton 2003, 515). Furthermore, there is considerable evidence that this new 32-measure form has more to do with the ABAC form, based on a 32-measure period as it is, than with »Muss i denn.«

Given that the AABA form would come to be considered the pop song form par excellence, especially as distinct from all types of blues-derived forms, it is astonishing that this »new« chorus-form initially appeared very often in African American contexts. Jelly Roll Morton, for instance, claimed he was the author of »Someday Sweetheart« (cf. Pastras 2001, 125 and Schafer 2008, 54). Some years before that, »I Ain't Got Nobody« (1915), written by the African-American composer Spencer Williams and lyricist Roger A. Graham, was first popularized by the white vaudeville singer Marion Harris, who was promoted as »The Queen of the Blues« (Wald 2004, 18). By the 20s recordings by Bessie Smith und Fats Waller followed and 1938 it was on the set list of the Count Basie Orchestra at the »From Spirituals to Swing« concert, which showcased the achievements of African-American music. What in retrospective may seem to be a song in typical Tin Pan Alley AABA-design with a certain blues tinge, actually preceded both the era of recorded ›real‹ blues<sup>17</sup> and the heyday of the AABA form. Irving Berlin's AABA song »Everybody Step« from 1921 was considered overtly »jazzy« by his contemporaries, including George Gershwin (cf. Magee 2006, 698ff.). And Jerome Kern also linked African American musical idioms with the AABA form in the 1920s. One of his first songs in this form was »Left All Alone Again Blues« from 1920, a blues song<sup>18</sup> with a ragtime rhythm. With a

---

15 The 64 bars of the verses of »After The Ball« build an AABA form as well.

16 For example, »Araby,« 1914, and »From Here to Shanghai,« 1917. At this time, Berlin also made more frequent use of the hybrid form AABC (e.g., »The Syncopated Walk,« 1914, »I'm Going Back To The Farm,« 1915, and »I Lost My Heart In Dixieland,« 1919), which later became much less prevalent.

17 Cf. Wald (2004) for a profound discussion of what was and is considered ›real blues‹, as well of the reliability of such considerations.

18 Blues songs, in this context, are Tin Pan Alley songs whose titles or lyrics contain the word »Blues.« Their lyrics and music contain veiled or overt blues topoi, but their forms follow the usual verse-chorus progression. They only use the 12-bar-structure for either the verse (as in »The Tennessee Blues,«

I-IV shuttle in the A-section and a melody based on alternating perfect fourths and tritones, it demonstrates two characteristic blues colorations. In the epochal musical *Show Boat* from 1927, Kern and Oscar Hammerstein II reserve the AABA form for the world of the black characters. »Ole Man River,« sung by the dockworker Joe, laments the difficult lives of and discrimination against blacks in the south over a harmony sophisticating the I-IV-shuttle to I-vi<sup>7</sup>-I-IV | I-IV-I-vi<sup>7</sup>. The second song in AABA form, »Can't Help Lovin' Dat Man,« is sung by the vaudeville performer Julie, who emphasizes that she learned it from Afro-Americans, but still unwittingly outs herself as a mulatto by singing this tune larded with blue notes, which results in her being fired from the *Show Boat* soon afterward.<sup>19</sup> Around 1930, Andy Razaf wrote the lyrics for several hits in AABA form with music by Fats Waller (»Honeysuckle Rose« 1928, »Ain't Misbehavin'« 1929, and »(What Did I Do To Be So) Black And Blue« 1929, the latter composed with Harry Brook), Don Redman (»Gee, Baby, Ain't I Good To You« 1930), and Eubie Blake (»Memories Of You« 1930 and »My Handyman Ain't Handy Anymore« 1930) popularized by singers like Alberta Hunter and Louis Armstrong. Other AABA standards written and/or prominently performed by African-Americans were »Stormy Weather« (Koehler/Arlen 1933), »I Ain't Got Nothing But The Blues« (George/Ellington 1937), and »Don't Get Around Much Anymore« (Russell/Ellington 1940).

So while the AABA form was also associated with Afro-Americans, especially in the first decade of its popularity, later on it stood quite exclusively

---

Warner/Holt 1916) or the chorus (»The Alcoholic Blues,« Albert von Tilzer/Laska 1918). Muir gives two reasons for this: »One reason seems to be that using the same melody and chord sequence as the basis for an entire composition was firmly at odds with the conventions of Tin Pan Alley, which assumed that the piece needed musical variety in order to hold the attention of listeners. [...] Furthermore, popular songs and instrumental compositions of the period were structured around the easy-on-the-ear symmetry of sixteen and thirty-two bar structures. Building a piece entirely on an asymmetrical twelve-bar structure [...] was considered too commercially risky (Muir 2010, 67). For an introduction to this repertoire, see this page at the website, »The Parlor Songs Academy« (<http://parlorsongs.com/issues/2007-4/thismonth/feature.php>; last retrieved on April 3, 2011). The songs cited here were all published between 1919 and 1922 and all have ABAC choruses. Three of the songs further included a so-called patter section, which was common primarily among comic vaudeville acts. It is symptomatic of the general terminological confusion that this section, whose dense lyrics and parlando delivery make it distinctly verse-like, was sometimes called a »patter chorus« (cf. e.g., »Wabash Blues,« Ringle/Meinken 1921).

19 While Julie's second song, »Bill,« does have a chorus in ABAC form, it originates in an older show from 1918 and thus from a period during which Kern was not yet writing in the new form.

for the Tin Pan Alley-repertoire, predominantly written by white Jewish songwriters. This separation was going to be confirmed by new genres of popular music emerging in the twenties: while the country blues made no use of the AABA form, it was becoming a standard in country music (see chapter 3.2).

## 2.4 The AABA chorus gets a refrain

While the term »chorus,« initially denoted a refrain sung by a »choir« of some kind and then became synonymous with a multi-line refrain in general, in »Someday, Sweetheart« (and many other songs from the post-WWI era) the term, »chorus« refers to the song itself. This new type of song often included an introductory verse, which served to lead from the dialog to the »actual song,« the chorus, in the context of the musical. While this section can function as a kind of fully composed introduction in other types of live performance, it was typically omitted from recordings.<sup>20</sup> If the Tin Pan Alley chorus had not enjoyed a second life as a harmonic template for improvisation in jazz, then the term would be, strictly speaking, obsolete because its meaning would be identical to that of the word »song.« On most of these recordings, the chorus is by definition no longer a refrain, since the latter refers to an element that recurs in the same form each time and differentiates it from an element that is mutable. The terminology is rendered meaningless if the chorus has multiple sets of lyrics.<sup>21</sup> However, this also makes it clear that the terms »verse« and »chorus« do not merely denote

---

20 [1] Ella Fitzgerald in particular often deviated from this custom and included the verse on her recordings. Although the verse, especially in Broadway songs, often serves to bridge the dialogue and the »actual song« (the chorus), the best songwriters wrote many songs with verses that are well worth listening to, for their lyrics as well as music. [2] The older form which usually had two verses and often a shorter (16-measure) abac chorus persisted alongside this newer form in the 1920s.

21 This was not uncommon on the stage and in printed editions; given the limitations of 78rpm records, however, choruses were seldom repeated on recordings with different lyrics unless the song had a fast tempo. Especially comedy songs, drawing their attraction largely from the lyrics and usually having a vivid tempo, need space to unfold their wit. While early novelty songs did this in several verses, later on repeated choruses often became the vessel of comic lists or narrations as in »To Keep My Love Alive« (Rodgers/Hart 1927), which starts with a verse and then lets the protagonist tell in two choruses about all the husbands she murdered. »Let's Call The Whole Thing Off« (Gershwin/Gershwin 1937) has a similar layout, albeit a less brutal content. And especially list songs like Porter's »Anything Goes« (1934) and »Always True To You (In My Fashion)« (1948) might be considered strophic AAA forms with AABA verses were it not for the introductions claiming the verse parts for themselves.

syntactic functions, but that different characters are ascribed to each; there is apparently a verse-like quality that is distinct from a chorus-like quality.

The verse/AABA-chorus form proved very versatile, as evidenced by its use in musicals, in which it was often expanded into an entire scene. For instance, in the stage version of *Show Boat*, »Ole Man River« has the form: verse – AABA' – verse2 – B2 – verse3 – AABA'. The lone bridge (B2), with a new text, as well as the A-sections of the final chorus—but not its bridge—are sung by the choir. Thus, the original meaning of the term »chorus« no longer plays any role here. Recordings tend to excise the opening verse while expanding the form through (partial) repetitions. First, this served to fill the side of the record no matter what the tempo. Second, beginning with the chorus and ending with repetitions was more likely to generate a hit than beginning with a musically nondescript verse that is never repeated anyway. The most common form was AABA – A(instrumental) – BA – Coda.

From the beginning of Tin Pan Alley's dominance of the market, composers and lyricists were well aware of the value of a clear, catchy, and prominent hook for enhancing the memorability and thus the marketability of a song. Accordingly, there is hardly an AABA song (or chorus) without a refrain.<sup>22</sup> The phrase, »someday, sweetheart,« was apparently insufficient to serve as such a hook on its own, however. Thus, this song uses the same parenthetical technique that served the ABAC form so well; it bookends the lyrics with the title hook (xA A<sub>0</sub> B<sub>0</sub> A<sub>x</sub>). A few later songs arrived at the same solution—e.g., »The Man I Love« (Gershwin/Gershwin 1924) and »Symphony« (Alstone 1945)—but it was never established as a standard technique in the songwriter's toolkit.

»Someday, Sweetheart« (Spikes/Spikes 1919)	
Someday, sweetheart, you may be sorry...	Hook A <sup>1</sup>
And you may regret...	A <sup>2</sup>
Oh, you're happy now...	B
...make you weep, someday, sweetheart.	A <sup>3</sup> Hook

22 As Tawa (1990, 107) ascertains, song titles did not receive any special treatment in the lyrics before 1890, when the commercial exploitation of songs was not as professionally organized as it would later become. Sometimes the song title would appear at the beginning of the verses. Sometimes it would appear at the beginning or end of the chorus, and sometimes it introduced both sections. It could also begin the verse as well as end the chorus, or it could be »hidden« in several inconspicuous places within the lyrics.

The vast majority of the AABA songs in the sample use one of two other models. One example of the first model is »Over The Rainbow« (Harburg/ Arlen 1939). In this song, the three A-sections are melodically and harmonically identical (a half cadence is arrived at »artificially« by inserting a ii-V cadence after the first line), and each opens with the lyrical hook »somewhere over the rainbow.« (It is no coincidence that this hook is often cited as the title, even though it does not contain the word »somewhere«). The bridge is typically free of hooks or refrains (one exception is »What'll I Do«, Berlin 1923). It does not contain the hook in this example either, although it is surely no coincidence that it references the hook with the opening word, »some« (»someday I'll wish upon a star«).

»Over The Rainbow« (Harburg/Arlen 1939)		
Somewhere, over the rainbow, way up high...	Hook	A <sup>1</sup>
Somewhere, over the rainbow, skies are blue...	Hook	A <sup>2</sup>
Someday I'll wish upon a star...		B
Somewhere, over the rainbow, bluebirds fly...	Hook	A <sup>3</sup>

Alongside this model ( $x_A x_A B_o x_A$ ) a second model exists, in which the hook closes each A-line ( $A_x A_x B_o A_x$ ).<sup>23</sup> One later example of this is the song »Till There Was You« (1957) from Meredith Willson's Musical *The Music Man*. The two A-lines differ only in their closing chord (half/authentic cadence).

»Till There Was You« (Willson 1957)		
There were bells... till there was you.		A <sup>1</sup> Hook
There were birds... till there was you.		A <sup>2</sup> Hook
Then there was music...		B
There was love... till there was you.		A <sup>3</sup> Hook

Only seldom do AABA songs dispense with the refrain entirely, as in »My Funny Valentine« (Hart/Rodgers 1937). The title only appears once at the beginning of the song and is referenced again at the end—in another example of the now familiar »bookend« technique—through the repetition of the word »valentine« from the hook.<sup>24</sup>

23 The ballad »At Last« (Gordon/Warren 1941) combines both models, thereby starting and ending with the title in the bookends manner ( $x_A x_A B_o A_x$ ). It thus lets the listener wait for the title at the beginning of A3 vainly until it arrives »at last.«

24 Another major hit without a refrain is Nat King Cole's signature song »Stardust« (Parish/Carmichael 1927/29). Here, the title can be heard practically *en passant* in three inconspicuous locations, namely during the verse and the chorus-lines A1 and A3. Maybe Parish meant to make ironic reference to the fact that

Having started as a refrain, the chorus now had become a formal component with its own internal refrain. Granted, its refrains have a completely different character than the chorus of »After The Ball« and they also differ clearly from the responsorial choruses of 19<sup>th</sup> century minstrel songs. They are not only decidedly brief (usually just one or two measures), but also syntactically integrated into the flow of the melody and lyrics. Lyrically, the »hook refrains« in the cited examples are adverbials that modify the place in one case and the time in another. Their full meaning is only evident in conjunction with other syntactic elements—a subject, predicate or other grammatical construction. Melodically, the refrains are integrated into the structure of the lines as phrases. The »completeness« of the A-section—or »A-line,« as we call it in this case—is typical for the classic AABA love ballad of the Tin Pan Alley era. The line, which is merely opened or closed with the refrain, has a discrete, unitary character because it frequently consists of an individual sentence (or two sentences, which, for example through repetition of the hook, are clearly connected to one another) and a melody typically derived through classic techniques like transposition, sequence, or variation on a motif. Lyricists and composers working in this style seem to have been driven by an ambition to create the impression that such refrains occurred as if by coincidence again and again.

To understand better what we mean by the term »A-line« in contrast to »A-section,« consider more narrative songs or comedy songs, which tend to have less unitary A-sections like e.g. »My Defenses Are Down« from *Annie Get Your Gun* (Berlin 1946). Lyrically as well as musically here is a clear »period« after measure 4, dividing the section in two parts:

My defenses are down,  
She's broken my resistance  
And I don't know where I am.

I went into the fight as a lion,  
But I came out like a lamb.<sup>25</sup>

---

he dispensed with a lyrical hook by ending his chorus with the word »refrain« (»...the memory of love's refrain«).

25 Cf. also the discussion of the R&B-ballad »Need You Love So Bad« below (p. 31).

## 2.5 Harmony of the A-section

Various concepts of harmonic organization played a role in the formation of various styles and song genres during the Tin Pan Alley era. We will provide a brief overview of these in the following, since they were of critical importance to the further development of the A-section. Of course the use of different chord forms and progressions were not the only means for differentiating these sections. At least as important in this regard are instrumentation and arrangement, as well as the relationship between the harmony and the melody.

### a) »Wandering« harmony

In this first type, the harmony supports the unity of the line. Typically, it is clearly subordinate to the melody; it is either derived from the melody or works in interplay with the melody and colors it. For example, the melody of the A-section of »Till There Was You« is based around the central tone g (in C major), and the harmony wanders to present this note as a perfect fifth (I), a diminished 5th (#i<sup>7</sup>), a suspended fourth (ii<sup>7</sup>), and a suspended ninth (iv<sup>7</sup>) in succession. Throughout, the harmony seldom gives the impression of a preexisting context. This is especially common among classic love ballads with orchestral accompaniment, whose typically wandering harmony is rich in mixed chords, avoids repetition, varies the harmonic rhythm, and seeks a tight voice leading, namely in chromatic movement.

»Till There Was You« (A <sup>1</sup> ) (Willson 1957)													
Measures	1	2	3	4	5	6	7	8					
Lyrics	(There were) bells	(on the) hill,	(but I) never heard them	ringing,	(No, I) never heard them at	all,	(Till there was) you.						
Motifs	α	α	α-B		α'-B'			γ					
Harmony	I <sup>maj7</sup>	#i <sup>°7</sup>	ii <sup>7</sup>	iv <sup>7</sup>	bVII <sup>7</sup>	I <sup>maj7</sup>	#ii <sup>°7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	bIII <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>
Chromatic movement	B	Bb	A	Ab			D#	D		B	Bb		
	C	C#	D		Bb	B	C			E	Eb	D	

Arrangers like Robert Russell Bennett further veil their harmonic progressions with liberal use of contrapuntal composition techniques; they split the chords across multiple instrumental lines and make frequent use of suspensions, passing tones, and alterations. These subtleties are not reflected in the shorthand used in jazz lead sheets, Tune-Dex cards and fake books,<sup>26</sup>

<sup>26</sup> For the history of sheet piracy cf. Kernfeld (2011).

where they typically petrify into the usual tensions. Whether or not the voice leading will be restored in a performance based on lead sheets depends on the aesthetics, ambition, and ability of the performing musicians.

In Peggy Lee's recording<sup>27</sup> of »Till There Was You,« the flowing orchestra arrangement of the Broadway version is reduced for a small combo augmented by woodwinds and set to a continuous rumba groove. The instrumentation of the A-lines still varies in this version, and the harmony is still derived from the confluence of melodic lines. In the Beatles' version, the sole remaining melodic element aside from the vocals is George Harrison's guitar licks; the rest of the harmonic movement has congealed in the guitar chords strummed by John Lennon. It may not be inconsequential that the Beatles knew nothing of the songs origins at first. They also believed that »Over The Rainbow« was a song by Gene Vincent.<sup>28</sup> Through this type of colportage, the songs not only gained a new image; they lost the sound originally imagined by their composers and arrangers along the way.

Thus, the harmony of the versions performed by Broadway or studio orchestras and the versions in which the hits from the Broadway or Hollywood productions were later recorded with accompaniment by combos or big bands was not really identical, even if they were based on the same scale degrees.

#### b) Loops / »Rhythm Changes«

The same is true of the second important, completely different type of harmonization of the A-section, on which the gradual differentiation of the A-sections into a new verse/chorus form would be based. In the Tin Pan Alley repertoire, it was primarily used at higher tempos, for example in *charm*, *comedy* and *novelty songs*.<sup>29</sup> The harmony was typically arranged in compact, repeated progressions, usually two measures in length. Although they are sometimes called »patterns,« »turnarounds,« or »vamps« (all terms that also coincide with other phenomena), we will call these progressions »loops« in accordance with Philipp Tagg's (2009, 199) terminology. Tagg's

---

27 It first appeared on the album, *Latin à la Lee!*, recorded in August 1959, and released by Capitol Records in 1960.

28 »I didn't know that was from the musical *The Music Man* until many years later« (McCartney in *The Beatles* 2000, 22). On the Beatles' early recording of »Over The Rainbow,« sung by John Lennon, cf. *ibid.*, 67.

29 Examples beside »I Got Rhythm« are »I Won't Dance« (Kern/Hammerstein/Harbach 1935), »The Lady Is A Tramp« (Rodgers/Hart 1937), »They All Laughed« (Gershwin/Gershwin 1937). Amongst the ballads using loops are »They Didn't Believe Me« (Kern/Reynolds 1914), »These Foolish Things (Remind Me Of You)« (Marvel/Stratchy/Link 1935), and »My Ship« (Weill/Gershwin 1941).

image of a loop emphasizes the chugging, motor-like movement of these chord progressions which expand the horizon of time and invite continuation through repetition. Since the AABA form demands a discrete, independent A-section, the chugging must be interrupted at the end of the line. This is achieved through a cadence, which can be plagal or authentic, a half-cadence, or a full cadence. Traditional changes such as I-V(-I), I-IV-I and, most commonly, ii-V(-I) are often expanded into turnarounds through addition of further turns through the circle of fifths and/or chromatic lines that lend them a sense of closure in contrast to the loops. The prototypical example of this type of harmonization is what is known as »rhythm changes.« These changes owe their name to George and Ira Gershwin’s charm song, »I Got Rhythm« (1930), even though they do not appear in their now standard form in that composition:

	Loop		Loop		Turnaround			
rhythm changes	I <sup>maj7</sup> -vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>	I <sup>maj7</sup> - vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>	I - I <sup>7</sup>	IV - #iv <sup>°7</sup>	I - V <sup>7</sup>	I - [ii - V]
»I Got Rhythm«	I - I <sup>6</sup> / <sub>5</sub>	ii <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>	I - i <sup>°7</sup> / <sub>5</sub>	ii <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>	I - I <sup>6</sup> / <sub>5</sub>	ii <sup>7</sup> - V <sup>7</sup> - i <sup>°7</sup>	I - V <sup>7</sup>	I
	Loop		Loop'		Loop''		Cadence	

Certainly, this is not a case of later musicians simplifying Gershwin’s more varied harmony into a handier form. Rather, it is more likely that Gershwin (or whoever arranged the harmony into the form in which the song was eventually performed and published as sheet music) took a harmonic template that was more or less in the air and reharmonized it in keeping with one of (jazz) music’s finest traditions. Interestingly, the second chord in measure 1 does not differ between the two versions with respect to its constituent tones. In F major, both chords contain the notes *d-f-a-c*; only the voicing differs. Gershwin puts the fifth of the tonic, *c*, in the bass as part of an alternating bass line, while standard rhythm changes insert the vi<sup>7</sup> here. This difference is significant, as the bass line would come to play an increasingly important role in the development of the loop harmony.

c) Chord schemes The third type of harmony is the chord *scheme*. This refers to a harmonic progression that is fixed according to convention and thus one in which the listener can anticipate the motion. Unlike the loop, the harmony of entire lines or even blocks of lines is static. It is rare in Tin Pan Alley songs but can be called the default mode in country music where standard periods like I-I-I-V | V-V-V-I or the ‘passamezzo moderno’ (I-I-IV-IV | I-I-V-V | I-I-IV-IV | I-V-I-I) are used for the A-sections (see chapter 3.2).

When Tin Pan Alley songwriters use such chord schemes with main chord functions these songs often clearly allude to country, blues, or folk styles, e.g., in »Don't Fence Me In« (Porter 1944), »Vaya Con Dios« (Russell/James/Pepper 1953), and »Buttons And Bows« (Livingstone/Evans 1947). The question as to whether the latter is a country song in AABA form or a Tin Pan Alley novelty song with a country sound has less to do with its musical qualities than with the images of its interpreters, Bop Hope or Dinah Shore.

In Swing, eight-measure blues schemata are sometimes used to fill the A-sections e.g. in Glenn Miller's »Blueberry Hill« (Lewis/Stock/Rose 1940), which employs a bluesy eight-measure chord progression (IV-IV-I-I | V-V-I/IV-I) that relies on the tonic, dominant, and subdominant.

## 2.6 Variations of the A-section

The dramaturgy of the AABA form is simple, but powerful. The first repetition of the A-section reaffirms the meaning of the material exposed in the first eight measures and anchors it in the mind of the listener, with considerable help from the refrain. The bridge brings variation and contrast, while A<sup>3</sup> offers a longed-for return to the familiar. Composing a Tin Pan Alley song is, to use an apt expression, »the art of saying, 'I love you' in thirty-two bars.«<sup>30</sup> Indeed, there are many songs (and many good ones) that stick very strictly to the simple AABA form. However, this model also stands up to considerable variation.

The first two sections typically follow the classic period form, on which the ABAC form is also based; most A<sup>1</sup> sections end in a half cadence, while A<sup>2</sup> ends in a full cadence. This first period, typically 16 bars in length, may vary in structure and design. For example, in »Over The Rainbow,« both sections are melodically identical, and the half cadence is achieved through the insertion of an additional cadence (ii-V in this case). In other cases (e.g., »Till There Was You«) the last phrase is harmonically adapted for the transition into the bridge. In both cases however, further analysis will lead us to differentiate between A<sup>D</sup> and A<sup>T</sup>.<sup>31</sup> The first two sections may also contain the old standby, ABAC, in miniature. We refer to the four measure units that comprise this form within a form using lowercase letters, or, in

---

30 As one proof, Doris Day as Grace LeBoy Kahn may be cited, advising Danny Thomas as Gus Kahn in the film biography *I'll See You in My Dreams* (1951): »Gus, ya gotta learn to say ,I love you' in thirty-two bars« (cf. Furia 1992, 14).

31 Further examples: »It's Only A Paper Moon« (Harburg/Arlen 1933), »The Lady Is A Tramp« (Hart/Rodgers 1937).

this case, »abac.« »Someday, Sweetheart« has just such a form based on variation; its first two sections are thus best referred to as AA'.<sup>32</sup> A<sup>3</sup> may be identical with the harmonically and melodically closing A<sup>2</sup> (AA'BA') or differ in a through-composed AA'BA'' form that emphasizes the sense of closure at the end of the form. One example of this latter form is the ballad »So In Love« from *Kiss Me Kate* (Porter 1948), in which the highest note in the melody of the A-sections increases by a semitone with each iteration. The third A-section is also longer than the first two by half. The same is true of »All The Things You Are« (Hammerstein II/Kern 1938) and »My Funny Valentine« (Hart/Rodgers 1937), whose A-sections are also varied by means of transpositions. The use of extensions or of melodic variations within the A<sup>3</sup> section to create a sense of closure can also be seen in songs that are otherwise less through-composed, e.g., »They Can't Take That Away From Me« (Gershwin/Gershwin 1937).

## 2.7 The bridge

While the A-sections *may* vary, variation is the essential purpose of the bridge. The fact that contrast is possible and necessary at this point, the third section of the chorus, is the main factor that differentiates AABA from the ABAC form. While the C-section is also characterized by »differentness« and frequently brings a dramatic climax, it is subject to the burden of bringing closure to the entire form; thus, the opportunities for using this section to provide contrast are considerably restricted. In AABA form, the presence of a final A<sup>3</sup> section offers composers and lyricists alike much more freedom in the bridge. The contrast may be encapsulated in the lyrical content through a change of perspective or subject<sup>33</sup>, through commentary of any kind, through exemplification, irony<sup>34</sup>, or other literary means. In narrative songs, the bridge may contain the decisive turning point in the story<sup>35</sup>.

32 Further examples: »From Here To Shanghai« (Berlin 1917), »In The Still Of The Night« (Porter 1937), »Old Black Magic« (Mercer/Arlen 1942); a full-length 32-measure ABAC form comprises the AA' of a (56-measure) AA'BA'' chorus in »The Man That Got Away«: (Gershwin/Arlen 1954).

33 »Smoke Gets In Your Eyes« (Harbach/Kern 1933): A<sup>1</sup> »They asked me..., A<sup>2</sup> »They said someday...,« Bridge »So I chaffed...,« A<sup>3</sup> »Now laughing friends...«. In »Ole Man River« the bridge changes the perspective for the rest of the song: A<sup>1</sup> und A<sup>2</sup> »Ole Man River...,« Bridge »You and me...,« A<sup>3</sup> »I get weary...«.

34 The bridge of »Ac-Cent-Tchu-Ate The Positive« (Mercer/Arlen 1944) offers examples and a dose of irony at once: »To illustrate my last remark, / Jonah in the whale, Noah in the ark...«.

35 »Rudolph The Rednosed Reindeer« (Marks 1949): »Then one day at Christmas eve...«.

In *list songs*, the bridge may increase the tempo at which items are listed<sup>36</sup>, reflect on the list<sup>37</sup> or offer explanations<sup>38</sup>. The bridge provides a space for questions<sup>39</sup>, hypotheticals<sup>40</sup>, detailed descriptions<sup>41</sup>, and day-dreams<sup>42</sup>. It may darken<sup>43</sup> or brighten<sup>44</sup> the mood.

Bridges tend to be more prosaic than the A-sections so that the latter's lyrical qualities can come to the fore. Bridges with a pronounced chorus character, like those the Beatles later composed<sup>45</sup>, are rare in Tin Pan Alley songs.<sup>46</sup> In rare cases songs end in a citation or a reprise of the bridge.<sup>47</sup>

The bridge also offers numerous opportunities for composers to shape the song. They can use the bridge to add motion (and by extension increase the numbers of syllables available to the lyricist)<sup>48</sup>, or juxtapose a recitative declamation against a more *cantabile* A-line, and so forth. All of the classic techniques for adding contrast can be employed in the bridge. The beginning of the bridge is a decisive moment within the AABA form; in most cases it is signaled with a chord change that expands the harmonic landscape of

36 »Anything Goes« (Porter 1934): »The world has gone mad today, / And good's bad today, / And black's white today, / And...«.

37 »Let's Call The Whole Thing Off« (Gershwin/Gershwin 1936): »But, oh, if we call the whole thing off...«.

38 »It's All Right With Me« (Porter 1953): »...there's someone I'm trying so hard to forget...«.

39 »Who Do You Love I Hope« (Berlin 1946): »Is it the baker who gave you a cake? / I saw that look in his eye...«.

40 »Just One Of Those Things« (Porter 1935): »If we'd thought a bit, at the end of it...«.

41 »The Surrey With The Fringe On Top« (Hammerstein II/Rodgers 1943): »The wheels are yellere, the upholstery's brown...«.

42 »Over The Rainbow«: »Some day I'll wish upon a star...«.

43 »They Can't Take That Away From Me« (Gershwin/Gershwin 1937): »We may never, never meet again...«.

44 »I Didn't Know What Time It Was« (Hart/Rodgers 1939): »Grand to be alive to be young...«.

45 »Thank You Girl« (1963), »Can't Buy Me Love« (1964), »Eight Days A Week« (1964, all Lennon/McCartney).

46 Among the exceptions is »You Can't Get A Man With A Gun« from Irving Berlin's Musical *Annie Get Your Gun* (1946) with the rare form of A<sub>x</sub> A<sub>x</sub> B<sub>x</sub> A<sub>x</sub>. The bridge, just four measures in length, has the lyrics »With a gun, / With a gun, / No, you can't get a man with a gun.« In this *comedy song*, a four-line verse is followed by three wordy chorus »strophes.« The bridge serves to add variety and state the form with a moment of release.

47 As in »Over The Rainbow« with its coda citing the melody of the bridge. John Lennon's »Imagine« (1971) concludes in the utopian quintessence formulated in the bridge »And the world will live as one«.

48 Some examples of an uneven proportion in the number of syllables between the A<sup>1</sup>-section and the bridge: »Over The Rainbow« 23:40; »Body And Soul« (Heyman/Sour/Eyton/Greene 1930) 30:40; »Top Hat, White Ties And Tails« (Berlin 1935) 18:33.

the song. While the wandering harmony of the A-sections favors fluid transitions and harmonic progressions in which each chord seems to result naturally from the previous chord and the use of the circle of fifths in the harmony at the end of each loop makes for smooth transitions between the sections, the bridge is typically intended to give a clear sense of departure, hence the term »take off.« One common harmonic move—although not nearly as common at this stage as it would later become in genres like Doo Wop—is to shift to the IV or the ii chord (in terms of their harmonic function, the subdominant or the subdominant parallel). The »take-off« effect of the IV is enhanced by the fact that this degree is seldom prominent in the A-section (as it would be at the beginning or end of a two- or four-bar phrase) and thus remains, to a certain extent, reserved for the take-off at the top of the bridge.<sup>49</sup> As the examples in the table below show, other scale degrees in addition to the IV and the ii are also used in take-offs. The strength of the take-off effect does not depend exclusively on its harmonic distance from the tonic/tonality of the A-section. Characteristic dissonances, which, for example contextualize the take-off chord as the new tonic or secondary dominant, or which obscure their own harmonic function and with it the direction of harmonic movement<sup>50</sup>, also have a major impact. This demonstrative step beyond the previously established harmonic realm is often accompanied and reinforced by arrangement and orchestration techniques that heighten the contrast. Thus, the take-off is primarily, but not exclusively, a harmonic moment.

---

49 »Over The Rainbow« is an exception in two regards: The second two-measure phrase of the A-lines begins on the IV, while the bridge begins on the I, which is very unusual. However, the short range of the bridge's melody contrasts with the impetus of the signature octave leap at the opening of the A-lines. Moreover, the impact of the harmonic opening that first occurs in measure 6 of the bridge is thus heightened.

50 An example: The bridge in »All The Things You Are« begins with a minor seventh chord on *a*, or the mis-notated enharmonic equivalent of the *bii*<sup>7</sup> relative to the tonic of Ab major. The fact that this chord is launching a cadence that will resolve to G major is unclear at the moment of the take-off; therefore a (*bii*) is identified here as the 'take-off-chord' and not G (VII), the target of the bridge cadence.

Degree	Title	Author(s)	Year
I <sup>7</sup>	»They All Laughed«	Gershwin/Gershwin	1937
ii	»I Love You«	Porter	1943
bii <sup>7</sup>	»All The Things You Are«	Kern/Hammerstein II	1939
bII	»Body And Soul«	Greene/Heyman/Sour/Eyton	1930
bIII	»The Way You Look Tonight«	Kern/Field	1936
iii <sup>7</sup>	»I Hear A Rhapsody«	Fragos/Baker/Gasparre	1941
III (in minor mode)	»My Funny Valentine«	Rodgers/Hart	1937
IV	»Oh, Lady Be Good«	Gershwin/Gershwin	1924
iv <sup>7</sup> (in major mode)	»Lost In The Stars«	Weill/Anderson	1946
V	»Let It Snow!«	Styne/Cahn	1945
v <sup>7</sup> (in major mode)	»Crazy Rhythm«	Kahn/Caesar/Meyer	1928
v (in minor mode)	»Cry Me A River«	Hamilton	1953
vi	»Dinah«	Lewis/Young/Akst	1925
bVI	»Smoke Gets In Your Eyes«	Kern/Harbach	1933
bVII	»My Defenses Are Down«	Berlin	1946

Table 2: Examples of take-off harmonies at the opening of the bridge in Tin Pan Alley songs

### 3. New material for the A-section

The AABA form remained prevalent in the era following World War II. Although the sentimental Tin Pan Alley ballad was on the decline<sup>51</sup>, the form enjoyed a second life in songs performed by swing bands, vocal groups, and in country music. The following section introduces three new models for the A-section. The R&B ballad lent that genre a new sound that no longer merely cited the blues. Building on older works, this genre developed its own harmonic formulas and replaced the »classic« melodic development of Tin Pan Alley with one derived from the blues (Section 3.1). In country music, songwriters also found their own ways to fill the A and B lines relying on chord schemes approved by long traditions. Besides, they created variations of the AABA form hardly found in other genres. Doo Wop laid the groundwork for the eventual subdivision of the A-line by placing the

51 The war years produced a crop of ballads that were more sentimental than ever and which offered solace to separated families and lovers (cf. Smith 2003, 22f./164). The ballad's decline in the post-war years may be attributable to an overly strong association with loss and sorrow forged during the war.

loop-harmony in the foreground and thus dissecting the A-section (Section 3.2).

### 3.1 The R&B-Ballad

As outlined above, the AABA form began to appear in the Tin Pan Alley repertoire after WWI linked in unexpected ways with African-American themes and connotations. Conversely, in the next post-war period, the R&B ballad emerged as a genre that seemed to originate from the blues but made use of the popular song form. This genre played only a secondary role in the development of a new verse/chorus model based on variation of the A-section because its syntax followed that of the standard refrain model of Tin Pan Alley, in which the refrain opens or closes a discrete melodic and syntactical line that fills the entire A-section. Nevertheless, it deserves mention because it gave birth to an independent new model for the AABA form that was by no means marginal. Furthermore, a careful study of this genre is instructive because it illustrates the insufficiency of too sharply defined dichotomies such as »black/white,« »pop/blues« etc.

In fact, the very assumption that the R&B Ballad derives from the blues is dubious. Two aspects complicate this issue: First, the borders between Tin Pan Alley-pop, jazz, and blues were permeable long before the Second World War began, as shown above. Second, the same repertoire was performed in a highly diverse spectrum of venues and arrangements. Every venue—whether it was a stage, dancehall, recording studio, nightclub, or juke joint—every cast of players, and every occasion left a unique imprint on a song. And of course it should not be forgotten that even blues musicians were seldom »blues-only« musicians.<sup>52</sup> On the jazz scene as well,

---

52 For good measure, we cite the following statements on the issue: Peter Townsend (2007, 196) wrote of the early career of Muddy Waters, who would become an icon of the Chicago blues, that »[h]is repertoire contained [...] songs like ›Red Sails In The Sunset‹, ›Dinah‹ and ›Bye Bye Blues‹ as well as cowboy or hillbilly tunes like ›Home On The Range‹, ›You Are My Sunshine‹, ›Boots And Saddles‹, and [...] ›Deep In The Heart Of Texas‹. [...] Waters sang traditional blues numbers, his own compositions, and those of Walter Davis, but also ›Dark Town Strutters' Ball‹, and [...] ›Chattanooga Choo-Choo‹ [...]. Waters also told Lomax that his favorite artist on the radio was Fats Waller« (2007, 196). Second, Lonnie Johnson once said the following of his own »blues career,« which began when he won a record contract as first prize in a music competition: »I guess I would have done anything to get recorded – it just happened to be a blues contest, so I sang the blues« (<http://www.musicianguide.com/biographies/1608004726/Lonnie-Johnson.html>, last retrieved April 1, 2011). For further proofs and a broader discussion cf. Wald (2004).

mastery of a broad array of styles was the rule rather than exception. Ella Fitzgerald could render Tin Pan Alley songs note-for-note with free, »jazzy« phrasing and then use them as the basis for her scat improvisations. And it belongs to the favorite narratives of Broadway history, that the orchestra for the Broadway production of Gershwin's Musical *Girl Crazy* (1930) included jazz heavyweights Benny Goodman, Glenn Miller, Jack Teagarden and Gene Krupa.

In the following we differentiate between two harmonic concepts which we call »blues« and »jazz« harmony, while noting explicitly that these concepts should be viewed as prototypical and by no means constitute adequate analytical tools for determining a work's style or genre. Blues harmony is characteristically confined to the primary major chords based on the scale degrees I, IV and V (minor blues were exceedingly rare until the 1960s) overlaid with minor-hued melodic elements, which results in the characteristic friction between major and minor thirds on the one hand and »functionless,« i.e., non-dominant, minor sevenths on each scale degree on the other hand. Even in the blues songs popular in the 1920s, a favorite trick in the composer's toolkit for adding a bluesy character was to expose the fourth scale degree through a clear harmonic step at a key moment in the form. Jazz harmony, by contrast, is closely related to classical functional harmony. Its primary characteristics are the reliance on the circle of fifths and its foil, mediant relationships, dissonances frozen into persistent tensions, chromatic guide tone lines, and the use of diatonic seventh chords as the basic chord form

It bears repeating: Whether one type of harmony or another appears in a piece does not determine what the piece *is*. Other criteria, such as melody formation, intonation, rhythm, instrumentation, tempo, and texture are just as important as harmony or form. A tune sung by an established blues singer like Bessie Smith is much more likely to be categorized as a »vaudeville-number« if it includes a loop or turnaround that follows the circle of fifths and starts on the mediant or submediant (e.g., »Nobody Knows You, When You're Down And Out«).

In 1949, Ruth Brown scored a hit right of the bat for the fledgling label Atlantic Records, with her first recording, »So Long.« The song's form is AABA, and Brown's rendering makes it sound thoroughly like an R&B number. Actually, it is a 1940 Tin Pan Alley composition by the songwriters Harris, Melsher, and Morgan. Ella Fitzgerald's recording from the year the song was written presents a melody built of segments with similar diatonic motion beginning on different notes in the scale. Composed in the classic

method, the melody is clearly in the foreground while the harmonization of the rhythm-changes loop seems to result mostly coincidentally (perhaps just as coincidentally as the unmistakable echoes of Rodgers and Hart's »Blue Moon« from 1934). The rhythm-changes loop, with its Major 7 tonic, secondary minor chords, and harmonic progression based on the circle of fifths, contains precisely those elements whose absence characterizes the blues. The form is AABA, and the horns in Brown's version are no less mellow than in Fitzgerald; nevertheless, Arnold Shaw (1983, 500) presumes it is an »old blues ballad.« It is unlikely that Shaw's estimation is based on the fact that the Brown's version uses a »bluesier« line to replace the jazzy turnaround in the Fitzgerald version. (Where the Fitzgerald original appends to the basic loop a line descending to the tonic by means of alteration and tritone substitution (I-vi<sup>7b5</sup>-ii<sup>7</sup>-SubV<sup>7</sup>), Ruth Brown's version inserts a chromatic line that ascends by way of the IV (I-I<sub>3</sub>-IV-#iv<sup>°7</sup>-I<sub>5</sub>-ii<sup>7</sup><sub>5</sub>-V). Instead, his categorization was more likely based on the slower tempo, the more pronounced shuffle rhythm, and the more improvisatory accompaniment. However, it is Ruth Brown's vocal performance first and foremost that strips the Tin Pan Alley character from the song. She does not defer to the carefully composed correspondence melody in the slightest; instead of ending her freely phrased lines on the rising central tones of the composition, she uses metrically unaccented, melodically descending licks. The vocals satisfy all the requirements of an R&B ballad, while the arrangement, and especially the substance of the A-section, remain indebted to the pop style of the 1940s.

There were certainly models for a signature variation on the A-section for the R&B ballad.<sup>53</sup> Five years after »So Long,« Ruth Brown recorded »Oh What a Dream« (Willis 1954), whose A-section featured the prototypical harmonic progression of the R&B ballad. In fact, this harmonic template had emerged with the R&B ballad around 1950, although it rarely appeared in such an unadulterated form as in this recording by Brown.

»Oh What A Dream« (Willis 1954)								
Ruth Brown (1954)	I	I <sup>7</sup>	IV	IV	I	V	I	V

The standard A-section of the R&B ballad (in the following, the R&B line) contains two important harmonic events. In the first four bar phrase, the

<sup>53</sup> The authors thank Thomas Phleps for this insight, which originated in his comprehensive, yet-unpublished research into song forms of pre-war blues. Phleps differentiates between six classes of 8-measure schemes, which use the three basic (seventh) chords almost exclusively.

harmony shifts to the fourth scale degree, a change that is rarely introduced as neutral motion within a harmonic progression, but which is rather portended through the use of a secondary dominant seventh chord.<sup>54</sup> The second half describes motion from the tonic to the dominant which either takes place once over four measures, or, in the case of »Oh What a Dream,« twice in two-measure segments. In contrast to »Oh What a Dream,« this harmonic motion is typically achieved through the use of a turnaround based on the circle of fifths. The leap from the tonic to the mediant or submediant at the beginning of the turnaround (in the following examples, measure 5 or measure 5→6) is the second distinctive harmonic event in the R&B line.

»Please, Send Me Someone To Love« (Mayfield 1950)								
Percy Mayfield (1950)	I	I <sup>7</sup>	IV	#iv <sup>°7</sup>	I - vi <sup>°7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup> - bVI <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>
»Drown In My Own Tears« (Glover 1951)								
Lula Reed (1951)	I <sup>8 - maj7</sup>	I <sup>7</sup>	IV	iv	I	vi <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>
Ray Charles (1956)	I - V <sup>#5</sup>	I <sup>7</sup>	IV	#iv <sup>°7</sup>	I - III <sup>7</sup>	vi <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	V <sup>7</sup> - V <sup>#5</sup>
»Need Your Love So Bad« (John 1955)								
Little Willie John (1955)	I	I <sup>7</sup>	IV	#iv <sup>°7</sup>	I	VI <sup>7</sup>	II <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>	I - V <sup>7</sup>
Fleetwood Mac (1968)	I	I <sup>7</sup>	IV	#iv <sup>°7</sup>	I - vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>	I - IV	I - V
	1	2	3	4	5	6	7	8

These two harmonic events are characterized by multiple variations that form the core repertoire of harmonic formulas in the genre.

1. The IV chord is usually reached in the third measure and followed by a minor iv or #iv<sup>°7</sup> chord in the fourth measure; »Oh What a Dream« is a

54 This »I<sup>7</sup>« has nothing to do with blues harmony in its original application, but rather operates within the context of functional harmony. However, this can be obscured through the use of licks or riffs based on the blues scale that make the minor seventh appear to be part of the key of the tonic. Compare, for instance, the Little Willie John and Fleetwood Mac versions of ».« John plays the blues scale in the intro and embeds the appearance of the minor seventh in a riff that accompanies the vocals in the second measure. Peter Green's intro, in contrast, uses (almost) exclusively a major pentatonic scale and thus keeps the minor seventh in reserve. In the first A-section after the vocals begin, the minor seventh appears in the organ part before the change, quietly, but clearly indicating the harmonic function of the chord. Accordingly, the original version appears »bluesier,« while the cover seems more »ballad-like.«

notable exception to this rule. In this context, the diminished seventh chord does not function as the incomplete dominant ninth chord described by the functional theory of harmony, since the progression disregards possible leading-tone functions and the bass leaps downward to the first scale degree. The bass note in this progression outlines the blues scale, settling momentarily on the intermediate chromatic step between the fourth and fifth degrees of the blues scale, which underscores the originality of the R&B line.

2. The motion toward the mediant in the second half of the line can vary in both the direction of the leap—a major third up to the iii or a minor third down to the vi—and in the voicing and tonality of the mediants. In addition to the chords that diatonically appear in the scale, iii<sup>(7)</sup> and vi<sup>(7)</sup>, diminished seventh chords (vi<sup>°7</sup>) and major mediants (VI<sup>(7)</sup> und III<sup>(7)</sup>) can also make appearances. Within the framework of functional harmony, the major chords on the mediant and submediant are easily explained as secondary dominants that propel motion around the circle of fifths. At the same time, however, the progression from the I to the III<sup>7</sup> has become an established harmonic formula in its own right. It is the distinctive turn in the classic tune, »Nobody Knows You When You're Down And Out,« as well as the R&B-line precursors »Tain't Nobody's Business if I Do« and »Georgia on My Mind,« in which it defines the first half of the line.

»'Tain't Nobody's Business If I Do« (Grainger/Robins 1922)								
Anna Meyers (1922)	I	III <sup>7</sup>	vi	#iv <sup>°7</sup>	I	V	I - IV	I - V
Jimmy Witherspoon (1949)	I	III <sup>7</sup>	IV	iv	I - vi	ii - V	I	ii - V
Freddie King (Studio 1970)	I	III <sup>7</sup>	IV	iv	I - vi	ii - V	I - IV	I - V
Freddie King (Live 1975)	I	III <sup>7</sup>	IV	#iv <sup>°7</sup>	I - vi	ii - V	I - IV	I - V
»Georgia On My Mind« (Gorrell/Carmichael 1930)								
Hoagy Carmichael (1930)	I	III <sup>7</sup>	vi <sup>7</sup>	#iv <sup>°7</sup> -iv <sup>7</sup>	I - biii <sup>°7</sup>	ii <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>	I - vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>
Ray Charles (1960)	I	III <sup>7</sup>	vi <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup> -#iv <sup>°7</sup>	I - VI <sup>7</sup>	II <sup>7</sup> - V <sup>7</sup>	III <sup>7</sup> - VI <sup>7</sup>	II <sup>7</sup> - bII <sup>7</sup>
	1	2	3	4	5	6	7	8

»Tain't Nobody's Business if I Do« defies convention in two ways with respect to form: First, through its idiosyncratic 16-bar blues »verse«<sup>55</sup>, which places it in the realm of the Popular Song Form, and second, through its omission of a bridge, which distances it from the Popular Song Form.<sup>56</sup> In the context of our analysis, the song is important despite the lack of a bridge (which was eventually cured by The Ink Spots, who added a bridge in their recording from 1936), because it is a very early specimen that contains characteristic elements of the R&B line. Jimmy Witherspoon's successful (and, again, bridgeless) cover from 1949 retains the distinctive use of the major III chord, but takes a detour from the circle of fifths to the »bluesier« IV chord, thus relieving the III<sup>7</sup> of its function as a secondary dominant entirely. On the other hand, Witherspoon replaces the original cadence in the second half of the line, which uses the basic major chords in the key, with a ii-V-I turnaround that is typical of the R&B line.<sup>57</sup> Freddie King also uses this harmonic progression in his studio recording from 1969, but in his live version from 1975, he replaces Witherspoon's move to the minor iv with the 'original' #iv<sup>7</sup>. The bass line of the first four measures thus now results in an ascending, incomplete blues turnaround (fig. 1a).<sup>58</sup>



Notation figure 1a



1b

- 
- 55 Cf. the earlier recordings with Anna Meyers (original recording from 1922) or Bessie Smith (1923). This verse, like its Tin Pan Alley counterparts, would eventually be discarded.
- 56 Putting aside for the moment the question of whether it is the verse, the motion to the mediant, or Anna Meyer's silly »doo-doo-doo-doodelam-doo-doo« at the end of the line on the original recording that characterizes this number as a »vaudeville blues song« (cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Ain%27t\\_Nobody%27s\\_Business](http://en.wikipedia.org/wiki/Ain%27t_Nobody%27s_Business); last retrieved on April 2, 2011).
- 57 This usage of the term »turnaround« stands in direct contradiction with Tagg's definition. While we agree with Tagg when he differentiates between the loop and the turnaround, stating that »its original meaning is *a short progression of chords played at the end of one section*« (Tagg, 2009: 200 emphasis in original), the blues turnaround's original function as a primarily melodic line descending or ascending to the fifth scale degree is so significant that it is recognized as such anywhere within a discrete section—even when it does not serve to mark the end of the formal unit.
- 58 This line also forms the basis of the first half of the A-section of Ray Charles' »Hallelujah, I Love Her So« (Charles 1956)—one of the rare uptempo R&B numbers in AABA form—however, Charles uses the tonic in 1st inversion as the harmony for the third degree of the scale in the bass.

Another common harmonic progression found in R&B lines, I-I<sup>7</sup>-IV-iv[-I], also contains a blues turnaround (Notation figure 1b)—in this case descending. Thus, the R&B line consists of a blues turnaround involving the IV fused with a jazz turnaround based on the classic circle of fifths. Whether the turnaround is built on the harmonic building blocks of »IV-iv« or »IV-#iv<sup>°7</sup>« on the one hand or »I-vi,« »I-VI« or »I-III« (as well as all the possible alterations and substitutions) on the other is a composer's choice which is likely to be revised by later arrangers and interpreters.<sup>59</sup> Remarkably, none of the R&B Ballads analyzed for this study include a progression from V-IV, which is otherwise so characteristic of the blues. In contrast to the »standard« 12-measure blues progression, the harmonic step from V-IV is in no way reserved exclusively for the closing phrase of an 8-measure blues progression.<sup>60</sup>

The prevalence of R&B-lines divided neatly into halves becomes especially evident upon hearing a song that diverges from this template. In 1948 Lonnie Johnson covered »Tomorrow Night,« a Tin Pan Alley swing number by Sam Coslow and Will Grosz, popularized by Horace Heidt & His Musical Knights in 1939. While adapting the song's Tin Pan Alley harmony with its guide tone lines and the prominent use of the ii<sup>7</sup> in bars 3 and 4 to the harmonic formulas of the R&B line, Johnson located the step from the IV to the iv in an entirely unusual position, between the fourth and fifth measures, which obscures the bisection of the line.<sup>61</sup> LaVern Baker's recording of the same song from 1954 reharmonizes the line and thus clarifies the division somewhat:

59 In addition to the development of »It Ain't Nobody's Business if I Do« over multiple versions outlined here, cf. also the two versions of »Drown In My Own Tears« in the table. Lula Reed's original progress from the IV to the iv, while Ray Charles goes instead to the #iv<sup>°7</sup>. Reed begins the circle-of-fifths-turnaround on the vi, while Charles begins on the III, which appears half-way through the 5th measure.

60 The classification system devised by Phleps (see fn. 53) for blues progressions identifies four classes of eight-measure blues in which the V<sup>7</sup>-IV<sup>[7]</sup> progression occurs in the first half. The best-known blues of this type (today) is probably »Key To The Highway« (Jazz Gillum 1940) I-V<sup>7</sup>-IV<sup>7</sup>-IV<sup>7</sup> – I-V<sup>7</sup>-I-I.

61 In the second A-section, this step is returned to its normal position (measures 3 and 4), but the absence of a chord change going into measure 5 still obscures the midpoint of the line, which in Heidt's version was stressed by the secondary dominant (VI<sup>7</sup>).

»Tomorrow Night« (Coslow/Grosz 1939), A <sup>1</sup> -line								
Horace Heidt (1939)	I-V <sup>#5(add9)</sup>	I	ii <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> -VI <sup>7</sup>	ii <sup>7(b5)</sup>	V <sup>6/9</sup>	I <sup>6</sup> -#i <sup>°7</sup>	V <sup>7</sup>
Lonnie Johnson (1948)	I	I <sup>7</sup>	IV	IV	iv	V <sup>7</sup>	I-vi-ii	V <sup>7</sup>
LaVern Baker (1954)	I	I <sup>7</sup>	IV	IV-iii <sup>°7</sup>	II <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I - II <sup>9</sup>	V <sup>7</sup>

The construction of the R&B line from two successive turnarounds divides the »unitary line« of Tin Pan Alley into two recognizable sections. How strongly this division is perceived depends—as usual—on multiple factors, of which the quality of the step to the mediant or submediant is only one. The length and form of the lyrics, the arrangement, agogics, and the trajectory of the melody may also lead the listener to perceive the line as a unit despite its two-part harmonic structure. Alternatively, the same factors may give the impression of a kind of take-off in measure five, comparable to the beginning of a bridge. »If I should take a notion to jump into the ocean, ain't nobody's business if I do,« can easily be sung within a single line, and Anna Meyers does just that (at a tempo of c. 130 bpm).<sup>62</sup> Bessie Smith separates each phrase of the lyrics from the others clearly (at c. 80 bpm), and Jimmy Witherspoon, who tackles much more existential material (at c. 65 bpm)<sup>63</sup>, delivers this single sentence as if it were a full »strophe« of multiple lines of verse. In Little Willie John's »Need Your Love So Bad,« (at 72 bpm) this is quite clearly the case. Across 37 syllables and seven lines of text, the first and third of which begin identically, the A-line is clearly subdivided and thus becomes an »A-section«:

I need someone's hand  
 To lead me through the night.  
 I need someone's arms  
 To hold and squeeze me tight.  
 When the night begins  
 And the dew remains,  
 I need your love so bad.

The beginning of the second half has a pronounced take-off character—even more so in the much slower version by Fleetwood Mac (50 bpm)—and serves to set up the arrival of the title refrain. The string arrangement, unusual for a British blues band, underscores the differences between this ballad and

62 »'Tain't Nobody's Business If I Do«: »If I should take a notion / To jump into the ocean, / It ain't nobody's business if I do.«

63 »One day, we got ham and bacon, / Next day ain't nothing shakin', / Ain't nobody's business if I do.«

the blues. In the genre's nascence this distinction was not always so clear. For instance, in addition to distinctively slow blues numbers (e.g. »Ray's Blues,« Charles 1953, and »Black Jack,« Charles 1954) and R&B ballads (»Drown In My Own Tears,« outlined in the table above, »Funny, But I Still Love You,« Charles 1953, and »The Midnight Hour,« Sweet 1952), Ray Charles' repertoire also included bridgeless eight-measure blues and ballads with harmonic progressions typically found in the R&B line.<sup>64</sup>

As late as the 1960s, the AABA form would remain the standard for R&B ballads.<sup>65</sup> For instance, Sam Cooke put forth an unusual variation on the form in his civil-rights ballad, »A Change is Gonna Come« (Cooke 1964), adding an extra A-section, possibly to accommodate additional lyrics. Subsequent cover versions by the Supremes (1965), Otis Redding (1966), and Aretha Franklin (1967) reverted from Cooke's AAABA original to the AABA norm. Aretha Franklin even appended a brief introduction to the song, although it contained only the faintest echo of Tin Pan Alley.

### 3.2 Country Music

AABA songs can also be found among early recordings of what was then called Hillbilly or Old-Time Music. Some of these are in fact of Tin Pan Alley origin (e.g. »My Name Is Ticklish Reuben,« recorded during the famous Bristol Sessions in 1928 by the Smyth County Ramblers but written by Cal Stewart in 1900). Others have been composed by country musicians but behave like Tin Pan Alley songs (as Carson Robison's »The Little Green Valley,« 1928). Like in the Tin Pan Alley repertoire such songs often have an AABA chorus while their verses follow a different design. However, country verse/chorus-songs sometimes start with the chorus instead of an introduc-

---

64 »The Sun's Gonna Shine Again« (Charles 1952); a piano solo stands in for the bridge here. The extent to which the standard position of an instrumental solo in the blues genre—i.e., in the third (albeit harmonically identical to the preceding parts) section—echoes the template established by the AABA form is a question we will put aside for the moment), »Come Back Baby« (Charles 1954).

65 Occasionally with modifications, some of which we will address below. Cf. e.g., Buddy Guy: »My Love Is Real« (1963), James Carr: »The Dark End Of The Street« (Moman/Oldham/Penn 1967), Percy Sledge: »When A Man Loves A Woman« (Lewis/Write 1966) or Brook Benton: »Rainy Night In Georgia« (White 1962; Benton's recording is from 1970). Other prominent R&B or soul ballads actually originated from Tin Pan Alley, e.g. Etta James' »At Last« (Gordon/Warren 1941, first recorded by the Glenn Miller Orchestra) or Otis Redding's »Try A Little Tenderness« (1966, Campbell/Connelly/Woods 1931, first recorded by the Ray Noble Orchestra). The A-sections of both examples are based on the I-vi-ii-V-Loop and do not show the R&B line's typical use of the IV.

tory verse, a sequence that we did not come across in the Tin Pan Alley repertoire.<sup>66</sup> Similar to the development in Tin Pan Alley, fewer and fewer songs featured verses in the mid to late 1930s. From 1938 on there are hardly any verses to be found in AABA country recordings.

A lot of songs recorded in the 1920s and 30s use the periodic passamezzo moderno chord scheme that goes back to a renaissance Italian ground bass scheme. Stephen Foster used it in 20% of his songs (Gombosi 1944, 135) and it is also found in many hymns composed around 1900 (e.g. »Sweeping Through The Gates,« Owen/Sanders 1872; »I Am Resolved,« Hartsough/Fillmore 1896; »I'll Be Ready When The Bridegroom Comes, Winsett 1908). Some of these songs vary the pattern after 16 or 32 bars by changing the order of the I and IV chords in measures 1-4. Stoa (2013, 222) calls this a contrasting strain:

I	I	IV	IV	I	I	V	V	Passamezzo moderno scheme
I	I	IV	IV	I	V	I	I	
IV	IV	I	I	I	I	V	V	Contrasting strain
I	I	IV	IV	I	V	I	I	Closing half of passamezzo scheme repeated

Depending on the lyrics and the melody, this structure can be heard as strophic (if the progression is repeated over and over with different lyrics as in »The Two Soldiers,« a traditional ballad from the Civil War, recorded by Carl T. Sprague in 1926), or as AA'BA' (»Jesus My All,« recorded by the Carlisle Brothers in 1934), and even as a verse/chorus song (when the A-lines do not contain a refrain, the contrasting strain sections start with the title and are sung by a chorus in »When It's Lamplightin' Time In The Valley« [Lyons, Hart & The Vagabonds] as recorded by Tex Ritter 1933). All three options seem to work in the Delmore Brothers' 1935 recording of »I Believe It For My Mother Told Me So« (Dresser 1887).

In many of these passamezzo/AA'BA'-songs the BA' parts use the same lyrics upon repetitions whereas the lyrics of the AA' periods differ. Usually, both A2 and A3 end with the title hook, making it hard to decide whether the song is in AABA or verse/chorus form (such as in the hymn »Hallelujah Side,« Oatman/Enwisle 1898, recorded by Ernest Stoneman and the Dixie Mountaineers in 1926). This variant dates back to 19<sup>th</sup> Century Minstrel

66 Carson Robison & Frank Luther: »In The Cumberland Mountains« (1931); Gene Autry's »Ridin' Down The Canyon« (Burnette 1935); Sons of Pioneers' »Song Of The Pioneers« Tim & Glenn Spencer (1935), »Over The Santa Fe Trail« (Tim Spencer 1935) and »Echoes From The Hills« (Nolan 1935).

Songs: »The Little Old Log Cabin In The Lane,« recorded by Fiddlin' John Carson in 1923 and often cited as one of the very first country recordings from the south, was first published credited to Will S. Hays in 1871. It repeats the opening half of the passamezzo scheme three times before the closing half and the contrasting strain follow. As the lyrics of the BA-sections are not varied and end with the title line it is easy to hear this part as a chorus and that is how it is marked in the sheet music. »Jesse James,« an often-recorded folk ballad from the 1880s, is a similar case. Here the 16-bar passamezzo scheme is fully repeated with different lyrics (functioning as verse 1 and 2) before the contrasting strain appears, taking the function of a chorus—a design already used in Foster's »Massa's In The Cold Ground« (1853).

Presumably, recording artists of the 1930s tended to choose this harmonic progression to accompany lyrics that dealt with nostalgia (Cliff Carlisle: »The Little Dobie Shack,« 1933; The Delmore Brothers: »Carry Me Back To Alabama,« 1936) or to come up with songs that fulfilled the talent scout's demand for songs that seemed old but weren't because they wanted to profit on the copyright (cf. Neal 2013, 38). For the same nostalgic reason, Bluegrass musicians often relied on this chord scheme to create songs that sounded traditional (Shannon Grayson & His Golden Valley Boys: »I Like It The Old Way,« 1950; Jim Eanes & His Shenandoah Valley Boys: »Tomorrow Will Be Different,« 1951).

What is important for our study is that, first, the chord progression of the passamezzo's contrasting strain IV-IV-I-I / I-I-V-V or the slight variation / II-II-V-V would from then on provide the default harmonic schema for bridges in countless country AABA songs of the 1940s, 50s, 60s and 70s, no matter if the A-sections follow the passamezzo scheme or not. Second, the passamezzo with contrasting strain is the origin for many later compositions in which the AA'BA' layout is not easily recognizable because AA and BA are each tied together tightly, thus evoking a hint of a verse/chorus separation (cf. Neal 2013, 484).

A prototypical example would be »I Can't Seem To Say Goodbye« (Robertson) as recorded by Hawkshaw Hawkins in 1961.

»I Can't Seem To Say Goodbye« (Robertson, 1961)								
A <sup>D</sup>	I	I	IV	I	I	II	V	V
A <sup>T</sup> <sub>x</sub>	I	I	IV	I	I	V	I	I
B	IV	IV	I	I	I	I	V	V
A <sup>T</sup> <sub>x</sub>	I	I	IV	I	I	V	I	I

Here the AA' lines are rather heard as one unit instead of two separable sections because a) melody and harmony only come to a rest after 16 bars, b) the title appears not in both A-lines but only at the end of A2, and c) the lyrics use an alternate rhyme that ties both A-lines together (before / lie / door / goodbye). In the same way many listeners probably perceive BA' as one unit: B ends on the dominant and thus needs the following A' to get to the tonic, and again, the lyrics interlock due to the overarching rhymes (B: somehow / cry; A': die / goodbye). When A3 begins it seems as the logical consequence of B; it is not necessarily recognized as the arrival of another A-line although it is harmonically identical to A2.

Most of the songs built this way then repeat the whole AA'BA' unit with a new set of lyrics in the AA' part while the BA' part's lyrics remain the same. This adds ambiguity as to whether we hear an AABA or verse/chorus song. With 15 examples between 1960 and 1975 this seems to be a favorite device of Loretta Lynn's. Table 3 gives further examples and shows both their common as well as specific features.

»Blue Eyes Crying In The Rain« (Rose), rec. by Roy Acuff 1945	I	I	I	I	V	V	I	I	I	I	I	V	V	I	I			
	IV	IV	IV	IV	I	I	V	V	I	I	I	V	V	I	I			
	A <sub>x</sub> A BA <sub>x</sub> - instr. [AABA] - AA <sub>x</sub> BA <sub>x</sub> [new lyrics for the whole 2 <sup>nd</sup> unit]																	
»You Win Again« (Williams), rec. by Hank Williams 1952	I	I	IV	IV	I	I	V	V	I	I	IV	IV	I	I-V	I	I		
	IV	IV	I	I	I	I	V	V	I	I	IV	IV	I	I-V	I	I		
	AA <sub>x</sub> BA <sub>x</sub> - instr. - AA <sub>x</sub> BA <sub>x</sub> [new lyrics for the whole 2 <sup>nd</sup> unit]																	
»Another« (McAlpin/Drusky), rec. by Roy Drusky 1961	I	I	IV	IV	I	I	V	V	I	I	IV	IV	I	I	I	V	I	
	IV	IV	I	I	I	I	V	V	I	I	IV	IV	V	V	V	V	I	I
	AA <sub>x</sub> ' BA <sub>x</sub> ' - instr. - BA <sub>x</sub> ' [BA lyrics identical]																	
»It Keeps Right On A-Hurtin'« (Tillotson), rec. by Johnny Tillotson 1962	I	I <sup>7</sup>	IV	IV	I	I	V	V	I	I <sup>7</sup>	IV	IV	V	V	I	I		
	V	V	IV	IV	V	V	IV	I	I	I <sup>7</sup>	IV	IV	V	V	I	I		
	AA <sub>x</sub> ' <sub>x</sub> BA <sub>x</sub> ' - AA <sub>x</sub> ' <sub>x</sub> BA <sub>x</sub> ' [BA lyrics identical]																	

»Happy Birthday« (Kitson), rec. by Loretta Lynn 1964	I	I	I	I	IV	I	II	V	I	I	I	I	IV	I	V	I	
	IV	I	V	I	IV	I	II	V	I	I	I	I	IV	I	V	I	
	AA <sub>x</sub> ' BA <sub>x</sub> ' - Instr. - AA <sub>x</sub> ' BA <sub>x</sub> ' [BA lyrics identical]																
»Don't Come Home A-Drinkin'« (Lynn/Webb), rec. by Loretta Lynn 1966	I	I	V	I	I	I	II	V	I	I	V	I	IV	I	V	I	I
	IV	IV	IV	I	IV	IV	I	V	I	I	V	I	IV	I	V	I	
	AA <sub>x</sub> ' <sub>x</sub> BA <sub>x</sub> ' - instr. - AA <sub>x</sub> ' <sub>x</sub> BA <sub>x</sub> ' [BA lyrics identical]																
»Fist City« (Lynn), rec. by Loretta Lynn 1968	I	I	V	I	IV	I	I	I	IV	IV	I	IV	I	I	V	I	I
	IV	I	V	I	IV	I	II	V	V	I	I	I	IV	IV	I	V	I
	AB <sub>x</sub> <sub>x</sub> CD <sub>x</sub> ' - instr. - AB <sub>x</sub> <sub>x</sub> CD <sub>x</sub> ' [CD lyrics identical, very chorus-like]																
»There Must Be More To Love Than This« (Taylor/Thomas), rec. by Jerry Lee Lewis 1970	I	I	V	V	V	V	I	I	I	I	IV	IV	I	V	I	I	
	IV	IV	I	I	I	I	V	V	I	I	IV	IV	I	V	I	I	
	AA <sub>x</sub> ' BA <sub>x</sub> ' - instr. - AA <sub>x</sub> ' BA <sub>x</sub> ' [new lyrics for the whole 2 <sup>nd</sup> unit]																
»Bob Wills Is Still The King« (Jennings), rec. by Waylon Jennings 1975	I	I	IV	I	I	I	I	I	I	I	V	V					
	IV	IV	I	I	I	I	I	I	V	I	I						
	A <sub>x</sub> A <sub>x</sub> ' BA <sub>x</sub> ' - instr. - BA <sub>x</sub> ' [new lyrics on repetition]																
»My Eyes Can Only See As Far As You« (Martin/Payne), rec. by Charlie Pride 1976	I	IV	I	I	I	I	V	V	I	I	IV	IV	V	V	I	I	
	IV	IV	I	I	I	I	V	V	I	I	IV	IV	V	V	I	I	
	x - AA <sub>x</sub> ' BA <sub>x</sub> ' - instr.[B] - A <sub>x</sub> '																

Table 3: Examples for Country AABA songs in which both AA and BA are tied together, sometimes seeming like verse and chorus units

Depending on the extend to which A and A' differ it is sometimes more appropriate to label the unit ABCB as in George Jones' songs »Things Have Gone To Pieces« (Payne 1965), »If My Heart Had Windows« and »I Can't Get There From Here« (both Frazier 1967).

After World War II country music crossed over more and more to mainstream pop, culminating in the »Nashville Sound« that eliminated traditional stylistic markers such as fiddles and steel guitars as well as explicit southern, cowboy, or hillbilly images. This began around 1950 when Mitch

Miller, influential pop producer and head of A&R at Columbia Records, scored big hits with pop versions by mainstream stars like Tony Bennett, Rosemary Clooney, Jo Stafford, or Patti Page of country songs by Hank Williams, Lefty Frizzell and others (cf. Wald 2009, 160). The hugely successful songwriter and publisher Fred Rose who had come to Nashville from Tin Pan Alley in 1933 also played a pivotal role in this development. It is not surprising that the number of AABA songs found in these years increases significantly (e.g. 48 out of 100 songs on the Proper Records compilation box »The Nashville Sound,« covering the years 1955-1962, are in the AABA design<sup>67</sup>; see also Neal 2013, 480). A large part of these songs sticks to a highly standardized formula (seen in table 3): chords are usually confined to I, IV, V and II, A-sections start with the tonic, lead to a half cadence after eight bars and close with a full cadence at the end of A2, coinciding with the title hook. Bridges almost always take off with the IV chord, lead to a half cadence, and are often tied to A3 in the way described above. But two new »inventions« that are not common in other genres are worth mentioning.

First, a number of songs cut the length of both the B and A3 lines half while keeping the lengths of A1 and A2 intact. Thus, B and A3 are bound together even stronger and listeners well-conditioned to the standard 32 bars will be slightly irritated when the scheme is already over after only 24 measures. This abbreviation is usually accomplished by using only the second half of A2 for A3.

Wilma Lee & Al Terry: »We Make A Lovely Couple« (Worth, 1955)								
A <sup>1</sup> <sub>x</sub>	I	I	IV	IV	V	V	I	I
A <sup>2</sup> <sub>x</sub>	I	I	IV	IV	V	V	I	I
B	IV	IV	I	I				
A <sup>3</sup> <sub>x</sub>					I	V	I	I

More often, we find this trick in songs whose A1 and A2 sections are 16 measures each, resulting in an overall 48-bar AABA' scheme.<sup>68</sup> Although this

67 23% are strophic (AAA), 20% verse/chorus, 6% have an individual design, and 3% are instrumentals.

68 Ernest Tubb: »Letters Have No Arms« (Gibson/Tubb 1950); Skeeter Davis: »Am I That Easy To Forget« (Belew/Stevenson 1960); George Jones: »Accidentally On Purpose« (Jones/Edwards 1960); Porter Wagoner: »I've Enjoyed As Much As I Can Stand« (Anderson 1962); Willie Nelson & Shirley Collie: »Willingly« (Cochran 1961); Patti Page: »Go On Home« (Cochran 1962); George Jones: »Your Angel Steps Out Of Heaven« (Ripley 1968); Loretta Lynn: »I Wanna Be Free« (Lynn 1971) and »The Pill« (Allen/McHan/Bayless 1975); Tammy Wynette: »Til I Can Make It On My Own« (Richey/Sherrill/Wynette 1976). There is also

device is very rarely used in country music before 1950 it is nothing newly invented then: Foster applies it in »Old Folks At Home« (8A 8A<sub>x</sub> / 4B 4A<sub>x</sub>, marked verse/chorus in the sheet music).

A second trick that seems specific for country music is to keep the 8 bar length of all sections, but to blur the lines between B and A3 in other ways. In both Hank Williams' »I Can't Help It« and Loretta Lynn's »Success« for instance, B and what is supposed to be A3 use the same harmonic progression—resulting in AABB, if one only regards the harmonic structure. In Williams' song the B melody starts to repeat in bars 25-28 but bars 29-32 melodically close with the second half of A2 and its title hook. What is first perceived as a continuation of the bridge ends as a mash-up of the B and A.

Hank Williams: »I Can't Help It« (Williams, 1951)								
A <sup>1</sup> <sub>x</sub>	I - IV	I	IV	I	V	V	I	I
A <sup>2</sup> <sub>x</sub>	I - IV	I	IV	I	V	V	I	I <sup>7</sup>
B	IV	IV	I	I	V	V	I	I
B'/A' <sup>3</sup> <sub>x</sub>	IV	IV	I	I	V	V	I	I

Loretta Lynn: »Success« (Mullins, 1962)								
A <sup>1</sup>	I	I	I	I	V	IV	I	I
A <sup>2</sup> <sub>x</sub>	I	I	I	I	V	IV	I	I
B	IV	IV	I	I	V	IV	I	I
B'/A' <sup>3</sup> <sub>x</sub>	IV	IV	I	I	V	IV	I	I

While Williams sings new lyrics over the repetition of the B'/A<sub>x</sub> part, Lynn's song has new words for AA' but the same for B'/A<sub>x</sub>, letting it appear as a chorus.

In Patsy Cline's hit song »I Fall To Pieces« the final 8 bars of the 32-bar unit are deceptive as well. While B does not start with IV, bar 25 does, thus repeating the full cadences that A1 and A2 closed with. These 8 bars present a new melody as well so that we should dub it C although melodically it seems to belong to B and closes with the title hook that we would expect at the end of an A-line. In the lyrics B and C are interlocked through rhymes (B: never kissed / forget ... never met; C: haven't yet / fall to pieces).

---

one earlier example for this from Tin Pan Alley in Porter's »Always True To You In My Fashion« (1948).

Patsy Cline: »I Fall To Pieces« (Howard/Cochran, 1961)								
x <sup>1</sup> A <sup>1</sup>	I	IV	V	V..bV	IV	V	I	I
x <sup>2</sup> A <sup>2</sup>	I	IV	V	V..bV	IV	V	I	I
B	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	IV	IV	V	V	I	I
C <sub>x</sub>	IV	V	I	I	IV	V	I	I

Summing up, AABA country songs differ from the other kinds covered in this study in the following characteristics:

- they use chord schemes exclusively (often derived from the passamezzo moderno) using mostly I, IV, V and II. Chords often change every two bars. Minor chords hardly ever occur, III and VI might be used as secondary dominants.
- title hooks are often placed at the end of A-lines; it is not unusual for A1 not to include the title.
- songs often repeat the whole AABA unit instead of only BA.
- bridges almost always lead from IV to V.
- songwriters like to create ambiguity by blurring the lines between AABA and verse/chorus forms or between the four sections within AABA.

Generally, AABA songs can be found among all county styles from Hillbilly and Cowboy Songs via Western Swing, Bluegrass, and Honky Tonk. They mushroom in the more mainstream styles of the 1950s, 60s and 70s while they are rarer (but anything than unknown) in more »rebellious« or »hard« styles such as the Bakersfield Sound or the Outlaw movement and can still be found in the new millennium (»Three Minute Positive Not Too Country Up-Tempo Love Song,« Jackson 2000; »Miss Being Mrs.,« Lynn 2004; Joe Nichols' »Tequila Makes Her Clothes Fall Off,« Hannan/Wiggins 2005; Brad Paisley's »This Is Country Music,« Paisley/DuBois 2011; Clare Bowen and Sam Palladio's »When The Right One Comes Along,« Davis/Middleman/Zimmerman 2012; Nickle Creek's »21<sup>st</sup> of May,« Watkins 2014; Angaleena Presley's »Ain't No Man,« 2014).

### 3.3 Doo Wop

The transformation of the unitary, discrete A-line into a complex A-section and the elevation of the erstwhile refrain into a new chorus necessarily progressed via a crucial intermediate process in which the A-section became more clearly subdivided than it had been in Tin Pan Alley songs. The start-

ing point for this transformation was the loop harmonization, which we have already examined in the context of rhythm changes. The wandering harmony that worked to ensure the unity of the line in the Love Ballad played practically no role whatsoever in the new styles of the 1950s. Rather, it remained associated with a sound that was now considered old-fashioned and from which the new styles and their increasingly youthful audience sought to differentiate themselves.

The further segmentation of the R&B line beyond the bisection evident in R&B ballads would take place in Doo Wop, or, more precisely, that sub-genre of Doo Wop that was more closely related to pop on account of its use of the AABA form, two-measure harmonic loops, and melodies based largely on the major heptatonic scale.<sup>69</sup> The late phase of this genre is sometimes referred to as »milksap music.«<sup>70</sup> The prerequisite for this segmentation is the emancipation of the bass line, which places the harmonic loop in the foreground. Just as a constantly plucked double bass emerges more clearly as a harmonic and rhythmic foundation from the soundscape of a small jazz combo than a bowed bass does from the complex textures of an orchestra, the bass line became recognizable as a distinct part of music for many untrained listeners for the first time in Doo Wop (aside from the more conspicuous walking and boogie bass lines, which had existed in older genres for some time). A comparison of three versions of »Blue Moon« (Hart/Rodgers 1934), perhaps the best-known Tin Pan Alley ballad based on harmonic loops, serves to illustrate this.

The A-section of Rodgers' composition is based on the I-vi-ii-V-loop of rhythm changes. The melody consists of a two-note incantation of the title hook followed by a repeated phrase that is harmonically transposed down a third with each iteration. The central pitches of this sequence (*Bb*, *G* and *Eb*) make up the tonic triad, and as the final note of each iteration of the three phrases, they are positioned with respect to the loop such that they always fall on the tonic chord (*Eb*<sup>maj7</sup> or *Eb*<sup>6</sup>). The need for a cadence at the end of the A-section is obviated by the motion of the melodic sequence toward *eb* in measure 7, which provides a sufficient sense of closure.<sup>71</sup>

---

69 By contrast, the sub-genre of Doo Wop more closely related to Boogie, Jump Blues, or R&B is based on blues progressions, employs blues intonation in the lead vocals, and features arrangements reminiscent of horn-dominated combos like Louis Jordan's Tympany Five.

70 Tagg (2009, 204) uses this term in reference to a quote attributed to Jerry Lee Lewis and points out that it is more correctly spelled *milksop* (babyface).

71 However, the re-harmonization suggested in the notation figure, which replaces the last two loops with a chromatic turnaround, is illuminating. If this chorus were to be used as a harmonic basis for jazz-improvisation—and this is the pri-

(B<sup>b</sup>7) A E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup> CMI<sup>7</sup> FMI<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup> CMI<sup>7</sup>  
 Blue moon, you saw me stand - ing a - lone

FMI<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 (D<sup>b</sup>9(=11) C7(=9) B<sup>9</sup> B<sup>b</sup>7(=9) A7(=5) A<sup>b</sup>MI<sup>7</sup>)  
 E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup> CMI<sup>7</sup> FMI<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7<sub>SUS</sub> E<sup>b</sup>6 CMI<sup>7</sup>  
 with - out a dream in my heart, with - out a love of my own.

(G<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup>)  
 FMI<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup> CMI<sup>7</sup> FMI<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup> CMI<sup>7</sup>  
 Blue moon, you knew just what I was there for.

Notation figure 2: Lorenz Hart / Richard Rodgers: »Blue Moon,« first A-section and beginning of the second A-section. *The New Real Book*, Vol. 3. Ed. Chuck Sher. Petaluma 1995, p. 47

In the 1935 original recording featuring Connee Boswell and the Victor Young Orchestra, the rhythm section, and thus the harmonic loop as well, can be heard relatively clearly. Superimposed on the loop, however, are riffs performed by the strings and horns; they answer the vocal melody, which remains clearly in the foreground without competition. In Mel Tormé's successful version from 1949, however, the loop is largely obscured by a dense, contrapuntal orchestral arrangement. In the (later) Doo Wop version by the Marcells from 1961, the loop is introduced by the (sung) bass and then reinforced by a vamp sung in harmony using the words of the title hook. It remains prominent even after the entrance of the lead vocals, playing a role virtually of equal importance to the melody.<sup>72</sup> Although the harmonic and melodic substance is little changed, the relationship between melody and harmony has been inverted. While in Mel Tormé's interpretation the harmony (veiled as it is by the arrangement) seems to be derived from the sequencing of the phrase, the pre-existing loop in the Marcells' version—which quite literally »pre-exists« in the form of

---

many intended use of the *real books*—the AABA form would be difficult to recognize given the continuous repetition of the loop-harmony.

<sup>72</sup> Ivory Joe Hunter's recording from 1951 provided an intermediate step. It uses the loop, stated first by a baritone saxophone playing the bass line and then by sax section chords, as an intro. Behind the vocals, the horns play a two-measure pattern that emphasizes the loop.

the introductory vamp<sup>73</sup>—delineates the tonal space in which the melody operates. Whether Richard Rodgers composed a phrase and then harmonized it or chose a popular harmonic device and furnished an accessible melody, the result functions the same way.

Although the I-vi-ii-V-Loop of rhythm changes was also used verbatim in Doo Wop songs, a slight modification of that successful formula, to I-vi-IV-V, would become the unmistakable signature of the genre. The extent to which this loop is identified with the genre itself is only truly comparable to the way the 12 bar scheme is linked to the blues, and the prominence of this chord progression contributed considerably to the subdivision of the A-line into four two-measure loops and the transformation of harmony into a predetermined framework into which the vocal melody must fit. While vocal harmony groups of the 1940s as well as early Doo Wop formations worked with a variety of harmonic progressions (wandering Tin Pan Alley harmony, blues topoi, simple T-D-T periods, etc...), innumerable Doo Wop songs composed beginning in the mid-1950s made do with this single formula in the A-sections, although the repetition was typically broken up with a cadence (often plagal) in the last two measures of the A-sections.<sup>74</sup>

### 3.4 The title hook and refrain in Doo Wop

Many Doo Wop songs follow the practice of Tin Pan Alley ballads, in which the refrain that ends the A-line is (or contains) the title. Other songs in the genre, whose most important mode of dissemination was now the radio,

---

73 Ruth Brown's »Oh What a Dream« (1954), cited above, uses the same device with a »ballad A-line«; the Drifters' accompaniment vocals state the harmonic progression of the eight-measure line (I-VI-I-V) in a four-measure intro.

74 Tagg (2009, 206) states that he found 137 songs with I-vi-ii-V- or I-vi-IV-V loops in the Billboard Hot 100-Charts between 1957 and 1963, and he cites 57 of those as examples. He names the Mello-Moods' »Where Are You (Now That I Need You)« (1951) as an early example of a song that uses the I-vi-IV-V-loop exclusively. The song was composed by none other than Frank Loesser, who was best known as a songwriter for Hollywood films and the Broadway stage.

In fact, Tagg (2009, 205) tends to view this loop as merely another variation, since the frequent extensions of the triads result in chords that are identical in content to the chords in question ( $ii^7 \approx IV^6$ ), differing 'only' with respect to which note is in the bass. While the two formulas are undoubtedly related (in the genetic sense as well), there are three important reasons to consider it a discrete formula in its own right. [1] I-vi-ii-V may be Tin Pan Alley, jazz or Doo Wop, I-vi-IV-V is (certainly and exclusively) Doo Wop, [2] the new formula disrupts the circle-of-fifths-logic that underpins the old one, replaces a secondary function with a primary one and thus inserts a clear IV-V-I cadence, and [3] the new style is defined largely by the prominent bass line, which means a change in the bass line is unlikely to be incidental.

sought to distinguish themselves and thus heighten their memorability through two additional methods. First, they explored other ways of integrating the title in the song, and, second, they occasionally used a second refrain. The former was often achieved through using lyrics instead of the typically wordless vocalizations of the background harmony or introductory vamp.<sup>75</sup> In pieces more closely related to R&B like Leiber & Stoller's blues-based »Mainliner« (for Little Esther 1952), »Whadaya Want« (for Jack Cardwell 1955), »Smokey Joe's Cafe« (for The Robins 1955), and »Ruby Baby« (for the Drifters 1956), the way that the background harmony vocals respond to the lead vocals reflects the direct influence of R&B and Swing, which treat the horns in the same way. Pop-oriented Doo Wop numbers were more likely to use the title hook in the vocal harmony vamps that introduced the song, thus further increasing the memorability of the title. Examples of this include the Drifters' »Adorable« (Ram 1955), the Valentines' »Lily Mae Belle« (Briggs/Barrett 1955), and the Rainbows' »Mary Lee« (Robinson/Robinson 1955). Probably the most famous exponent of this method is the song »Lollipop.« In 1958, the Chordettes scored a crossover hit with this song, which placed in the top-ten of the US pop and R&B charts.<sup>76</sup>

The separation of the refrain from the title hook through a sort of »double refrain« can also be observed in the song »Been So Long« by the Pastels from 1958. This song combines both of the refrain models used in Tin Pan Alley ballads: The A-sections of the AABA form open with the title hook, which is repeated by the background vocals, and end with the refrain line »the blues are mine« in the lead vocals.<sup>77</sup> In addition to strict double re-

---

75 Conversely, sometimes the syllables used in the vocal harmony make it into the title: The Chords: »Sh-Boom« (Keyes/Feaster/Feaster/McRae/Edwards 1954), The Charms: »(Bazoom) I Need Your Loving« (Leiber/Stoller 1954), Lewis Lymon & The Teenchords: »I'm So Happy (Tra-La-La-La-La-La)« (Robinson 1956), The Edsels: »Rama Lama Ding Dong« (Jones 1957).

76 In fact, the harmonized vocals that repeat the text, »Lollipop, lollipop, ooh lolli-lolli-lolli« over a Doo Wop cadence that changes chords twice per measure make up the actual substance of the song, which is constructed as a Rondo with eight-measure lines, as follows (»T« stands here for »title vamp«): T T A T B T A T T. It is primarily the harmonic shift of the B-section to the IV that allows the AABA form to shine through, even though one of its A-sections is dispensed with to make room for the catchy »vamp-refrain.«

77 Further examples include: The Moonglows: »Sincerely« (Fuqua 1954), refrain: »please, say you'll be mine«; The Danleers: »One Summer Night« (Webb 1958), refrain: »under the moon of love.« One special case is the placement of the title hook at the beginning and end of the lines: The Spaniels: »Goodnite, Sweetheart, Goodnite« (Carter/Hudson 1953) and Norman Fox & The Rob Roys: »Tell Me Why« (Martinée 1957).

frains, there exists another model in which one of the two refrains is varied but remains recognizable as a refrain. For instance, the A-section of the song »Devil or Angel« by The Clovers (Carter, 1956) begins with the title hook, while the line endings have a clear refrain character despite the variation of the text.

A1: »Devil or angel [...] I miss you, I miss you, I miss you.«

A2: »Devil or angel [...] I need you, I need you, I need you.«

[Bridge]

A3: »Devil or angel [...] I love you, I love you, I love you.«

The converse also occurs in some songs, such as Sam Cooke's »You Send Me« (Paul/Townsend/Cooke 1957). Here, the title hook is varied in A2 (»You Thrill Me...«), while the refrain remains »honest you do.«

## **4. The refrain line becomes an independent chorus**

The refrain line is apparently an indispensable element of the AABA form. It fosters unity, links the principles of repetition and variation over multiple A-sections, enhances catchiness and memorability, and affixes an easy-to-remember label to the song, so that a customer in the shop knows what to search or ask for. As we will show in this section, songwriters during the timeframe under investigation increasingly took advantage of these benefits of the refrain, and not only within the context of the AABA form. Over the course of the 1950s, the refrain line was expanded and enhanced until it became an independent chorus within the AABA form (section 4.2). Crucial impetus for this development came from hokum blues and rhythm & blues, styles in which lengthy refrains had been integrated in blues progressions for some time already (section 4.1).

### **4.1 From refrain to chorus in blues progressions**

Blues overwhelmingly follow a »simple verse« or strophic AAA form. The individual A-sections, however, may be subdivided into an extremely diverse array of lyrical and chordal structures, which we will not analyze in detail here. The most prominent harmonic progression today, the twelve-bar blues, is used primarily in the context of a full band, which permits less spontaneity and requires prior agreement among the performers on the structure. Solo performers, however, have abundant room for variation (cf.

e.g. the formal structure of »Blue Yodel No. 1,« p. 51). There were also numerous alternatives to the *aab* phrase-structure of the text and vocal melody, which is the closest association with the blues today. While the lyrics vary within each A-section according to the *aab* lyrical structure, early recordings that might be considered blues also include eight, ten, twelve, and 16-measure forms with refrains (examples of eight-bar forms with refrains include e.g. »Papa’s Lawdy Lawdy Blues« and »Salty Dog Blues,« both Papa Charlie Jackson, 1924; »You Got To Reap What You Sow,« Leroy Carr, 1928; »Sitting On Top Of The World,« Vinson/Chatmon from the Mississippi Sheiks, 1930; cf. Stoa 2013 for an overview of »common stock schemes« in early »race« and »hillbilly« records). The most influential variation in the context of our investigation is a model in which the lyrics only vary in the first four measures of each A-section and a refrain is sung over measures five through twelve. The twelve-measure harmonic framework remains constant. This lyrical and harmonic structure is known as the »Tight Like That« model after the hokum blues of the same name by Tampa Red and Georgia Tom (1928) (Middleton 2003, 504), although it appeared earlier in Papa Charlie Jackson’s »Shake That Thing« (1925; cf. Wald 2004, 38) and »Jim Jackson’s Kansas City Blues« (Jim Jackson, 1927). This model spread rapidly thanks to the enormous success of the original version of »Tight Like That« and countless cover versions.<sup>78</sup>

		Verse-like				Refrain							
»It’s Tight Like That«	Tampa Red & Georgia Tom (1928)	I	I	I	I	IV	IV	I	I	V	V <sup>#5</sup>	I	I

Verse:

Listen here, folks, I’m gonna sing a little song;  
Don’t get mad, we don’t mean no harm.

78 The song’s formal model was further disseminated in additional versions recorded by Tampa Red as well as adaptations by artists including Jimmie Noone (»Tight Like That« 1928), McKinney’s Cotton Pickers (»It’s Tight Like That« 1928), Walter Barnes’ Royal Creolians (»It’s Tight Like That« 1928), Lonnie Johnson & Spencer Williams (»It Feels So Good« Parts 1 through 4, all 1929), Cow Cow Davenport & The Southern Blues Singers (»It’s Tight Like That« 1929), Alura Mack (»Loose Like That« 1929), Slim Barton & Eddie Mapp (»It’s Tight Like That« 1929), Jim Jackson (»Hey, Mama, It’s Nice Like That« 1929), Clara Smith (»Tight Like That« 1929, and »What Makes You Act Like That« 1930), Bogus Ben Covington aka Ben Curry (»It’s Tight Like That« 1929), Charlie McKoy (»It’s Hot Like That« 1930) and Ed Bell (»I Don’t Like That« 1930).

Refrain:

You know, it's tight like that, beedle-um-bum,

Boy, it's tight like that, beedle-um-bum,

Don't you hear me talkin' to you?

I mean, it's tight like that.<sup>79</sup>

The Tight-Like-That-model spread from the blues to the Jump Blues and Rhythm & Blues of the 1940s and 1950s (Sister Rosetta Tharpe: »That's All,« 1941; Louis Jordan: »Caldonia« 1945), but also to Western Swing (e.g., Bob Wills and his Texas Playboys: »What's The Matter At The Mill,« 1936, which is based on the eponymous Memphis Minnie & Kansas Joe-Song, 1930) and country (Hank Williams: »Move It On Over,« 1947; Hank Snow: »I'm Moving On« 1950).

In Rhythm & Blues, and later in Rock 'n Roll, three modifications of the Tight-Like-That-model became very popular, and each of them helped draw a bolder line between the verse and chorus:

- The first modification lengthens the verse section to eight measures and thus results in a 16-bar form. The refrain begins as usual with the shift to the fourth scale degree, which now occurs in measure nine. This results in a longer verse and not a longer refrain, but this expansion of the form may have played a role in the deepening distinction of these two sections as discrete and independent formal components. This approach can be observed as early as 1929 in Clara Smith's version of »Tight Like That« as well as in the song »Dirty Butter« by the Memphis Jug Band, in which the refrains are also sung by a chorus and some of the verses are performed in stop time, which further distinguishes them from the refrains. In addition to eight-measure verse sections, later recordings include verses of 12 measures (Ray Charles' »Greenbacks,« Charles/Richard 1954) or which increase in length with each iteration (e.g., 8, 10, and 16 measures in Willie Mabon's »I Don't Know,« 1952; one conspicuous feature of which is the complete interruption of the meter before the refrain begins). Chuck Berry later expanded the verse section to 16 measures across the board before continuing the blues progression in the refrain (»No Money Down« 1956). Verses that increase in length with each iteration can also be observed in »You Can't Catch Me« (1955), a Berry tune whose third verse cruises for a full 48 measures before the refrain returns.

---

<sup>79</sup> Authors' transcription of the original recording from October 24, 1927. The four later versions include additional verse material while the refrain remains the same.

- The second modification affects only the introductory A-section of a song: in order to expose the refrain, it is repeated throughout the first A-section, resulting in an »Intro-Chorus.« Only beginning in the second iteration do measures one through four of the form assume the character of a verse as varying lyrics are sung over them. Charley Patton used a similar kind of trick as early as 1929 in »Going to Move to Alabama,« in which he does not sing over the first four measures of the song and introduces the lead vocals with the refrain. »Whiskey Head Woman« by Tommy McClennan (1939) and »Rock Me Mama« by Arthur Crudup (1944) are examples of songs in which the lyrics of the refrain are sung over the entire twelve bars of the first full iteration of the form. This technique helps to establish the independence of the verse and refrain from one another, and would subsequently contribute to a complete separation between the two.
- Third, the division of the form into verse and refrain is often reinforced through the use of stop-time in the verse measures, as in Clara Smith's »Tight Like That« and »Dirty Butter« by the Memphis Jug Band. Later, this would become especially common in Jump Blues, R&B, and Chicago Blues, e.g., in Sister Rosetta Tharpe's »That's All« (1941), Julia Lee's »Gotta Gimme Whatcha Got« (1946), Lionel Hampton's »Hey! Ba-Ba-Re-Bop« (1946), Willie Mabon's answer-song »I'm Mad« (1953) and Willie Dixon's »Hoochie Coochie Man« (1954).

Arthur Crudup combined all three variations in his 1946 recording of »That's Alright,« as did Gene Vincent in »Be-Bop-A-Lula« (Vincent/Graves 1956).

In a parallel development, country music artists found ways of adding a refrain to blues progressions that went beyond the Tight-Like-That-model. While the examples cited above integrate a refrain into 12 or 16-measure blues progressions, the following songs insert a refrain after the conclusion of the full blues progression.

		Verse-like														Yodel-Refrain			
»Blue Yodel No. 1«	Jimmie Rodgers (1927)	I	I	I	I	IV	IV	I	I	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	I	I	V	I	I
		1	2	3	4 6/4	5	6	7	8 6/4	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18 6/4

		Verse-like										Refrain				
»TB Blues«	Jimmie Rodgers (1931)	I	I	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	IV	IV	I	I	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	I	V	I	I
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

		Verse										Refrain / Chorus							
»Long Gone Lonesome Blues«	Hank Williams (1950)	I	I	I	I	IV <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	I	I	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	I	I	IV	I	V <sup>7</sup>	I	I
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

These appear to be hybrid forms that emerged from an attempt to fuse blues progressions with the verse/chorus form that had been common in country music (unlike country blues). In general, innovations in song form and the resulting diversity of forms were largely a product of encounters and mutual influence between »black« and »white,« rural and urban, musics, which despite the best efforts of those who sought to enforce purity through segregation, were commonplace. This exchange took place in traveling minstrel and vaudeville shows and was further fueled by the radio, where Tin Pan Alley dominated. It was a result of the close proximity of black and white musicians living in the South and the migrations of black musicians and audiences to Northern cities. From the 1920s on blues and country music would also reach and influence wide audiences through records and radio broadcasts. Thus, it is not surprising that even the (by now) putatively »whitest« song form, AABA, melded with the »blackest« structure, the blues progression. A very early example is »Jitterbug Jive« (Payne/Boyd), recorded by the Dallas based Western Swing outfit Bill Boyd and His Cowboy Ramblers in 1941. In the following decade we could only spot two 12-bar-blues songs with B-sections—«That’s The Stuff You Gotta Watch,« Buddy & Ella Johnson 1944, and »Route 66,« Troup 1946—but their »bridges« feature no harmonic contrast. Almost ten years after »Jitterbug Jive« we find the combination of 12-bar-blues A-sections with a contrasting 8-bar bridge in Red Foley’s »Chattanooga Shoe Shine Boy« (Stone/Stapp 1950<sup>80</sup>), a formal crossover that became a commercial crossover when it

80 The song is credited to WSM’s station owner Harry Stone and its program director Jack Stapp but it remains unclear if they actually wrote it or if it was rather a Fred Rose composition (cf. Birnbaum 2013, 408, fn 47).

placed number one on the pop and country charts. The Clovers' number one R&B hit, »One Mint Julep«, also makes use of this song structure.

»One Mint Julep« (Toombs 1952; Bridge and A <sup>3</sup> are repeated with variations)												
									Refrain			
A <sup>1</sup>	I <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> -V <sup>7</sup>
A <sup>2</sup>	I <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	I
Bridge	III	III	bIII	bIII	II	II	V	V				
A <sup>3</sup>	I <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	I

In the early 1950s, the diversity of song forms took on a new dimension in the pieces written by the white, Jewish, and urban songwriters Jerry Leiber and Mike Stoller, who wrote specifically for African American artists. Initially, they were exclusively interested in Black music (»We were two guys looking to write songs for black artists with black feelings in black vernacular,« Leiber/Stoller 2009, 94f.). Accordingly, they employed a repertoire of various blues models in their first songs: 12-bar blues progressions without a refrain, or with a refrain beginning in measures five or nine, as well as 16-bar forms with a refrain beginning in measure nine.

AAA	A=12-measure blues, no refrain	»Real Ugly Woman« (1951) »Gloom & Misery All Around« (1951) »Mainliner« (1952) »Lovin' Jim« (1952)
	A=12-measure blues, refrain beginning in measure 5 (Tight Like That-model)	»Hard Times« (1952) »Wailin' Daddy« (1952) »Flesh, Blood And Bones« (1952; first A as Intro-Chorus) »Kansas City« (1952; refrain only in the 1st, 3rd, and 5th iterations of the A-section)
	A=12-measure blues, refrain beginning in measure 9	»That's What The Good Book Says« (1951)
	A=16-measure blues, refrain beginning in measure 9	»Nosey Joe« (1952) »Riot In Cell Block #9« (1954, with Stop Time) »Jailhouse Rock« (1957, with Stop Time) »I'm A Hog For You« (1959, first A as Intro-Chorus)
	A=32-measure blues, refrain beginning in measure 17	»Searchin'» (1957)

Table 4: Various blues forms including refrains in songs by Leiber/Stoller

In »Riot In Cell Block #9,« the contrast between verse and refrain is highlighted through the use of stop-time and further intensified by the fact that the verse lines are nearly spoken, while the choruses are sung by the ensemble. The division is so clear that the refrain can be viewed as an independent formal section—a chorus. Leiber and Stoller refer to the song’s formal components accordingly: »The chorus was sung by all the Robins, but the verses were spoken« (Leiber/Stoller 2009, 70). At the same time, the integration of both parts in the same 16-measure blues progression creates an impression of unity.

Leiber and Stoller also explored ways of emphasizing the refrain within the blues format beyond the Tight-Like-That model and its three variations. »Nosey Joe« (1952) repeats measures 5-8 of the conventional blues progression to create a 16 bar form.<sup>81</sup> The first eight bars make up the narrative verse with its rhyming couplets. In this song as well, measures 9-16, set up by stop-time in measures 7 and 8 and featuring background vocals and fixed lyrics that contain the title, give the impression of a discrete chorus rather than a refrain.

		Verse								Refrain / Chorus							
»Nosey Joe«	Leiber/Stoller (1952)	I	I	I	I	IV	IV	I	I	IV	IV	I	I	V	V	I	I

Leiber and Stoller seldom used unambiguous verse/chorus forms. »The Chicken And The Hawk« written in 1955 for Big Joe Turner, sticks to the 12-bar blues form throughout, but like Turner’s earlier hit »Shake, Rattle, and Roll« (Calhoun 1954), it uses the 12-bar form as the basis for separate verse and chorus sections (resulting in a »simple verse/chorus« form according to Covach’s terminology). The verse follows the *aab* lyrical template, while the chorus is distinguished by the repetition of the choral refrain, »up, up, and away.«<sup>82</sup> The division between the verse and a (more or less con-

81 The same 16-bar harmonic progression had already been used in »Midnight Blues« (William (Bill) Moore 1928, although sans refrain) and »Try Me One More Time« (Marshall Owens 1931, with a refrain beginning in measure 5).

82 It is characteristic that Turner withholds the »Shake, Rattle, And Roll« chorus until after the third verse, while the far more successful version by the white artist Bill Haley (also in 1954) introduces it immediately after the first and second verses. Leiber and Stoller had already used the same »simple verse/chorus« in »Hound Dog« (1952) and »Yeah, Yeah, Yeah« (1954). The practice of singing the verse and chorus over the same chord progression is not unusual in folk or country ballads (such as »Bury Me Under The Weeping Willow« as recorded by the Carter Family, 1927, which even uses the same melody for verses and choruses, or Woody Guthrie’s »Ain’t it Hard,« 1940), and it could

trasting) chorus is more fully realized in »I Want To Do More« (for Ruth Brown 1955). The 8-measure verse in stop time suggests a Tight Like That model, but a complete 16-measure chorus (which also served as the introduction) follows instead of the expected completion of the blues form and progression.

		Verse								Chorus															
»I Want To Do More«	Leiber/Stoller (1955)	I	I	I	I	I	I	I.C.	I.C.	I	V	I	I	I	I	V	V	I	I	IV	IV	I	V	I	I

## 4.2 From refrain to chorus within the AABA form

Initially, Leiber and Stoller seldom employed the AABA form. When they did use it, it was for slow ballads exclusively. They apparently eschewed the AABA form entirely until using it in 1953 for »Love Me.« Apparently, their objective was irony—«Actually we’d written it as a parody of a corny hill-billy ballad» (Leiber/Stoller 2009, 105)—and the AABA form lent itself to this pastiche. Nevertheless, numerous artists, white and black, recorded successful covers of the song, so the songwriting duo offered it—«corny or not» (ibid.)—half-jokingly to Elvis Presley, who scored a top ten hit in the pop and R&B charts with it in 1956.

AABA	»Love Me« (1953)
	»Tears Of Joy« (1953)
	»It’s A Miracle« (1954)
	»Don’t« (1957)

Table 5: Leiber/Stoller songs in AABA form

Thus, the AABA form was demonstrably suited for an effort to score hits that were not limited to a black audience. This may also be a reason why Leiber and Stoller, after initially concentrating on variously structured AAA forms, began in the mid-fifties to compose bridges for uptempo R&B songs as well. They favored using internal blues structures for the A-sections, thus combining (like »Chattanooga Shoe Shine Boy« some years earlier in the country genre) R&B and Pop song forms.

also be observed in early Doo Wop, where it was used in conjunction with a blues progression (The Ravens: »Bye Bye Baby Blues,« Biggs 1946; without a blues progression: The Larks: »I Ain’t Fattening Frogs For Snakes,« Perryman/Snead 1951).

<b>AABA</b>	A=14-measure blues with refrain beginning in measure 9	»Bazoom (I Need Your Lovin')« (1954)
	A=12-measure blues without refrain	»Smokey Joe's Café« (1955)
	A=12-measure blues, chorus beginning in measure 5	»Charlie Brown« (1959)

Table 6: AABA/blues combinations in songs by Leiber/Stoller

The various blues progressions were just *one* among many fonts of material for the A-section. In their biggest commercial hits, especially for The Coasters, Leiber and Stoller instead relied on A-sections that, while they clearly showed a blues influence harmonically, increasingly diverged from the blues progression, at least in the refrain. One early attempt in this direction was »Ten Days In Jail« (The Robins 1954), a song whose familiar chord changes (see table 7) at first lead the listener to expect a 12-measure blues progression. Instead of a shift to the V in measure 9, however, additional bars on the I with repeated choral singing of the title line function as the chorus. Other songs that work the same way are »Bazoom (I Need Your Lovin')«, performed by the white band The Cheers, which was Leiber and Stoller's first No. 1 hit in the pop charts, as well as »Treat Me Nice« and »(You're So Square) I Don't Care«, written for Elvis Presley (both 1957, see Table 7). The relative increase in harmonic motion in the refrain sections contrasts with the verses, which merely switch between the I and the IV. In each case, the song title appears just as the resolution to I arrives in the refrain section.

	Verse-like								Refrain					
»Ten Days In Jail« (1954)	I	I	I	I	IV	IV	I	I	I	I	I	V		
»Bazoom (I Need Your Lovin')« (1954)	I	I	I	I	IV <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	I	I	V-bV-IV-bV	V-bV-IV-iii	I	V	I	V <sup>7</sup>
»Baby I Don't Care« (1957)	I-IV	I	I-IV	I	I-IV	I-IV	I-IV	I	IV	V	I	I		
»Treat Me Nice« (1957)	I	I	I	I	IV	IV	IV	#iv <sup>o7</sup>	V	I	ii	V	I	I

Table 7: A-sections with refrains in AABA songs by Leiber/Stoller

Even more prominent refrains and further departure from the blues can be observed in The Coasters' songs, »Down In Mexico« (1956), »Young Blood« (Leiber/Stoller/Pomus 1957), »Poison Ivy,« and »Love Potion No. 9« (both 1959). The A-sections of these songs advance the narrative in eight-bar units that remain mostly on the I. These are followed by eight measures of increased harmonic motion over which the entire band sings the song title repeatedly. This part is especially distinct in »Young Blood«; the band rests for two measures before the refrain begins, and the saxophone is introduced for the first time in the refrain. In »Poison Ivy,« the key shifts to the parallel minor for the contrasting refrain. These sections can surely be heard as independent choruses, even though the AABA form remains perceptible.<sup>83</sup> Thus, Leiber and Stoller have arrived here at a fourth template for the A-section that is distinct from the wandering harmony of the Tin Pan Alley-ballad, Doo Wop-loops, or the double turnaround of the R&B ballad. The first scale degree is no longer the »tonic« in the sense of a tonal center from which the harmony departs and to which it eventually returns, but rather a harmonic »zero level« from which »the other« distinguishes itself through a harmonic departure.

	Verse-like								Refrain / Chorus							
»Down In Mexico« (1956)	i	i	i	I	i	i	V	V	i	i	iv	iv-i	i	iv	iv	i
»Young Blood« (1957)	I	I	I	I	I	I	I	I	IV	IV	I	I	IV	IV	V	V
»Poison Ivy« (1959)	I	I	I	I	I	I	I	I	vi	vi	III <sup>7</sup>	III <sup>7</sup>	vi	ii	vi	V <sup>7</sup>
»Love Potion No. 9« (1959)	i		iv		i		iv		III	III	iv	V	i	i		

Table 8: A-sections with refrains/choruses in AABA songs by Leiber/Stoller

In some pieces, Leiber and Stoller's differentiation of the A-sections corresponds with the elevation of the bridge, otherwise typically subordinate to the verse/chorus pairs, to the locus of the »narrative climax« of the stories told in their »playlets,« e.g., in »Smokey Joe's Cafe« (1955), »Down In Mex-

83 Other songwriters would soon employ a similar tactic, integrating six, eight, and ten-measure refrains within the AABA form, including, e.g., »A Lover's Question« (Benton/Williams 1958), »Please Don't Touch« (Kidd/Robinson 1959), »Angel Face« and »Hushabye« (both Pomus/Shuman 1959), »Save The Last Dance For Me« und »Hound Dog Man« (both Pomus/Shuman 1960) as well as »Kiddio« (Benton/Otis 1960).

ico« (1956) and »Little Egypt« (1961; see Covach 2010, 7, who refers to this as the »dramatic AABA form«).

In 1957, with twelve hit-singles on the pop-charts and numerous additional placements on the R&B charts under their belts, Leiber and Stoller were the most successful songwriters in the US (Emerson 2005, 1 and 63). Naturally, a host of non-musical factors contributed to the success of these crossover hits, but the duo's creative use of language, instrumentation, harmony, and melody was key to their success. However, even a purely formal analysis such as ours begins to offer possible explanations for the enormous popularity of Leiber and Stoller's songs. These include their strong emphasis on refrains/choruses and the maximum integration of »black« and »white« formal models. Economic interests certainly played a role in this melding of forms:

»No matter how much they prided themselves on being ›race men‹ and how little they identified with white teenagers, they recognized rhythm & blues was beginning to appeal to a larger audience that it would be folly to ignore – especially as they began to settle down and assume adult responsibilities. They had a record company to run, partners to please [...], pressing plants to pay, and distributors to dun [...]. Leiber and Stoller's greatest contribution to Atlantic Records was to make black music more alluring to white kids, and to help make the transition from an R&B-specialty label to a rock 'n' roll powerhouse. Leiber and Stoller straddled and synthesized both strains of music« (Emerson 2005, 13 and 15).

By expanding the refrain into a chorus in the context of AAA forms and subsequently applying this concept to AABA forms, Leiber and Stoller laid the foundation for the combination of verses, choruses, and bridges that remains popular to this day.

In the early 1960s, other songwriters adopted the strict distinction between verse and chorus of songs like »Poison Ivy« within the AABA form, resulting in an overarching form organized as »verse – chorus – verse – chorus – bridge – verse – chorus.« Even when viewed without regard to the preceding historical analysis of the origins of these forms, it seems plausible that this structure developed from the AABA form and not, for example, from the verse/chorus form, for one because the early exponents of the form consistently employ the formal components in precisely this order and number (rather than, for example, introducing the bridge after three verse/chorus pairs, see Table 9, p. 60). Only later would songwriters start placing the chorus at the top of the song (a development that had already taken place in R&B) or inserting an additional chorus directly following the bridge before the final verse/chorus pair completed the form. These developments served to reinforce the new independence of the chorus as a for-

mal segment. Leiber and Stoller were not the first to use these variations. Rather, they can be first observed in the songs of their somewhat younger colleagues from the Brill Building-scene (who revered Leiber and Stoller as role models) and later more prominently in England. It is interesting that while the verse/chorus/bridge-model was firmly established in pop music in the early 60s country music songwriters did not adopt it until the early 80s (Neal 2013, 482). In country, the AABA form was still in use many years after pop songwriters had turned their backs on it.

In most of these examples, the AABA form can only be recognized on paper and is scarcely perceived as such in the song. What was once a B-section thus became a C-section, although it was still commonly called the bridge, which refers to its origins in the Popular Song Form. English bands, on the other hand, more frequently referred to it as the »Middle Eight,« regardless of how many measures it encompassed.<sup>84</sup> The advantage of the term, »Middle Eight,« is that it is not used to refer to two different things: The term, »Bridge,« is often used to refer to the prechorus<sup>85</sup>, which has a completely different, and much younger history.

---

84 »We used to call everything a middle eight, even if it had thirty-two bars or sixteen bars. George Martin used to point out, ›Paul, hasn't this got sixteen bars?‹ ›Yes, George, it has.‹ ›But you're calling it a middle eight?‹ ›Yes, George, we are.‹ ›I see. Super!‹ We called them middle eights, we had heard musicians say ›That's a nice middle eight‹ and we didn't get the significance of the word ›eight‹. We just learned the word for it and that was what we called it: there were verses, choruses and middle eights« (Paul McCartney in Miles 1997, 177).

85 For instance, in »Strong« (Chambers 1999) Robbie Williams sings the following line at the transition from the verse to the prechorus: »And that's a good line to take it to the bridge.« Similarly, Timberland announces the part that links the verse to the chorus in Justin Timberlake's song »SexyBack« (Timberlake/Mosley/Hills 2006) with »Take it to the bridge.« Both are presumably consciously quoting James Brown's »Get Up« (I Feel Like Being A) Sex Machine« (Brown/Byrd/Lenhoff 1970), in which Brown instructs his band to »Take 'em to the bridge!«, indicating a shift to a sort of B-section that interrupts the main vamp for the first time in over two minutes and launches a new vamp on the IV. Led Zeppelin parodies this in »The Crunge« (Bonham/Jones/Page/Plant 1973), a funk-influenced number without a bridge, in which Plant calls out near the end of the song: »Take it, take it, take it! Oh excuse me! Oh will you excuse me? I'm just tryin' to find the bridge. Has anybody seen the bridge? Please! Have you seen the bridge? I ain't seen the bridge! Where's that confounded bridge?« (By the way, the fact that this shows up at the *end* of »The Crunge« suggests that Led Zeppelin were referencing the original 45 release of »Sex Machine« in which »Pt. 1« (the A-side) ends just before the transition back to the original vamp, rather than later releases on which the whole performance is presented uninterrupted.) Thanks to Walter Everett for bringing up this example.

Song	Form				
»Witch Doctor« (Bagdasarian 1958)		V(6) - Ch(8)	V - Ch	Br(8)	V - Ch - Ch
»Little Egypt« (Leiber/Stoller 1961)	Intro	V(12) - Ch(8)	V - Ch	Br(8)	V - Ch - Coda
»Find Another Fool« (Weil/Mann 1961)	Intro	V(16) - Ch(8)	V - Ch	Br(8)	V - Ch - Coda
»Roses Are Red (My Love)« (Evans/Byron 1962)	Ch'(4)	V(7) - Ch(8)	V - Ch	Br(8)	Ch - V - Ch
»You Can't Compare With My Baby« (Weil/Mann 1962)	Intro	V(16) - Ch(10)	V - Ch	Br(8)	Ch - Coda
»Please Please Me« (Lennon/McCartney 1963)	Intro	V(8) - Ch(8)	V - Ch	Br(10)	V - Ch - Coda
»Tell Me Why« (Lennon/McCartney 1964)	Ch	V(12) - Ch(8)	V - Ch	Br(10)	Ch
»When I Get Home« (Lennon/McCartney 1964)	Ch	V(8) - Ch(8)	V - Ch	Br(10)	V - Ch
»Ferry Cross The Mersey« (Marsden 1964)	Intro	V(8) - Ch(6)	V - Ch	Br(8)	V - Ch - Coda
»Hubble Bubble (Toil And Trouble)« (Hugg/Jones/Mann/ McGuinness/Vickers 1964)	Ch	V(16) - Ch(16+4)	V - Ch	Br(16+4)	Ch - Ch - Coda
»Sha La La« (Mosley/Taylor 1964)	Ch	V(10) - Ch(8)	V - Ch	Br(9)	Ch - Coda
»Baby I Need Your Lovin'« (Holland/Dozier/Holland 1964)	Intro	V(12) - Ch(8)	V(8) - Ch	Br(8)	V(12) - Ch
		A	A	B	A <sup>var</sup>

Table 9: Relationship between AABA and verse/chorus/bridge forms

## 5. The evolution of the prechorus

The prechorus began to appear as an independent formal section with increasing frequency beginning c. 1961 in songs by the composer teams located in the Brill Building in New York.<sup>86</sup> Considerable evidence suggests

<sup>86</sup> The Brill Building (1619 Broadway) and the neighboring Aldon publishing company (1650 Broadway) represented the continuation of the organizational structures of Tin Pan Alley in the 1960s (Emerson 2005, 20 et. seq.). As was the case on Tin Pan Alley, these two buildings were home to countless publishers, producers, songwriters, band-leaders, and demo-studios, etc., but their target audience was now first and foremost teenagers. The songs published by the Brill Building and the Aldon companies are often interpreted as the reaction of

that it was not, as Everett (2009, 146) presumes, »invented« in 1964, but rather that its roots lie in the expansion of the AABA form described above.<sup>87</sup> The earliest proto-prechorus is in fact a phenomenon typical of Doo Wop, in which the »take off« effect described above is moved back from the beginning of the bridge to the A-section.

## 5.1 Take off

Most loop-based Doo Wop songs fill the entire A-section by repeating the harmonic progressions, I-vi-IV-V or I-vi-ii-V. In some cases, however, the harmony shifts to a new scale degree after the first iteration of one of the standard progressions. Due to the strong emphasis on the I in the first section, this harmonic shift is perceived as a departure from the tonal center, or a »take-off,« from which the harmony returns to the I in the last two bars of the A-section. The take-off is typically accompanied by new, higher melodic phrases as well as changes in the background texture, such as a shift in the vocal backing harmony from rhythmic phonemes to sustained »oohs.« This results in an A-section with an internal structure of its own that follows an aaba' or aabc pattern. The b-section functions as a departure from the familiar that prepares the listener for the ultimate destination—the refrain line—which is then sung over the return to the I in the last two bars of the section.<sup>88</sup> In this sense, the take-off is no longer purely a

---

the major labels to Rock 'n Roll, with which numerous independent labels had put a serious dent in the market share of the major labels. While the highly professionalized environment and strict division of labor itself echoes Tin Pan Alley, the biographies of important Brill Building/Adlon songwriters also offer direct references to that earlier era (and thus the AABA form as well): »As a child he [Gerry Goffin, \*1939] developed a taste for Broadway musicals and began writing songs of his own in his head. [...] With a plan to one day write a musical of his own« (Patrick 2007, 2, see also Emerson 2005, 86f.); »Cynthia Weil was born in 1941, in Manhattan, New York. As a teenager she loved Broadway show tunes and thought that Rock & Roll was stupid. Cynthia: »[...] When I first saw musical theatre I knew instantly that was what I wanted to do« (Patrick/Baumgart 1999, 10, see also Emerson 2005, 93). Leiber and Stoller established an office in the Brill Building in 1961; Barry Mann and Cynthia Weil, Ellie Greenwich and Jeff Barry, and Phil Spector all viewed them as role models (Emerson 2005, 137, 152).

87 Jay Summach's (2011) highly recommended study »The Structure, Function, and Genesis of the Prechorus« that basically comes to the same conclusions was not known to the authors when this article was originally written in 2010/11.

88 There are also examples in which the take-off occurs only at the level of the melody or arrangement, while the harmonic loop proceeds unchanged: »Heart And Soul« (Carmichael/Loesser 1938, although there is no refrain in the last two measures); »Diana« (Anka 1957); »A Teenager In Love« (Pomus/Shuman

guidepost within the form, but an (internal) formal component itself. Table 10 shows examples of A-sections that exhibit this kind of internal structure.<sup>89</sup>

	Verse-like				Take off		Refrain	
»Just For You« (Davis 1943)	I - I <sub>5</sub>	ii - V	I - I <sub>5</sub>	ii - V	IV	ii	ii - V	I - V
»Count Every Star« (Coquatrix/ Gallop 1950)	I - vi	ii - V	I - vi	ii - V	I <sup>7</sup>	IV - iv	I - vi	ii - V
»I'm Just A Fool In Love« (Chessler 1951)	I - vi	ii - V	I - vi	ii - iii <sup>o7</sup>	vi - iii	IV - iii	ii <sup>7</sup>	V
»Since You've Been Away« (Glover 1951)	I - vi	ii - V	I - vi	ii - V	I <sup>7</sup>	IV - V	I - vi	ii - V
»Goodnite Sweet-heart, Goodnite« (Carter/Hudson 1953)	I - vi	ii - V	I - vi	ii - V	I - I <sup>7</sup>	IV - iv <sup>7</sup>	I	I
»Devil Or Angel« (Carter 1955)	I - vi	ii - V	I - vi	ii - V	I <sup>7</sup> - #I <sup>o7</sup>	ii - V	I - IV	V
»Adorable« (Ram 1955)	I - vi	ii - V <sup>7</sup>	I - vi	ii - V <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	IV - iv	I - vi	ii - V
»Since I Don't Have You« (Rock/Beau- mont/Martin 1958)	I	iv - V <sup>7</sup>	I	iv - V <sup>7</sup>	I	iv	ii	V
»My Last Date (With You)« (Cramer/Davis/Bryant 1960)	I	IV	I	IV	I	IV	I - V	I - V

Table 10: AABA songs with (typically) 8-bar A-sections divided into verse-like, take-off, and refrain subsections

These A-sections always begin on the I. A two-measure melodic phrase corresponds with a harmonic pattern that essentially shuttles between the I and the V, and these elements are each repeated for two iterations. The take-off expands the harmonic horizon by setting course for the IV, either directly or by way of a leading tone in the secondary dominant, I<sup>7</sup>.<sup>90</sup> In nearly every case, a return to the tonal center by way of an authentic

1959). Everett (2009, 140) is more oriented toward melody than harmony in his formal analysis, and he describes the structure of the corresponding phrases as a »Statement – Restatement – Departure – Conclusion«-Form (SRDC).

89 This table shows the first A-section in each case. In the second and third iterations of the A-section, the half cadence at the end is replaced by an authentic cadence.

90 One notable example is »I'm Just A Fool In Love« by the Orioles (see Table 10), which clearly belongs in the Doo Wop genre by virtue of its form and sound, but whose chromatic motion nevertheless offers echoes of Tin Pan Alley.

cadence occurs in measure 7 or 8. The first iteration of the A-section ends, in accordance with the Tin Pan Alley period, with an open cadence on the  $V^7$ , which then leads to the I at the top of the next iteration of the A-section. The second A-section either ends on the I or modulates by way of a secondary dominant to the first chord of the B-section.

## 5.2 The take off as a pre-refrain

This compositional principle is at the root of a similar 16-measure model, which emerged around the same time that songwriters began appending an eight-measure refrain to the A-section (see Section 4.2). Instead of introducing the refrain directly after the first eight measures, this approach follows a template that is analogous to the eight-measures-with-take-off model described above; after eight verse-like measures follow four measures that lead to the refrain and then four measures of refrain. This model was especially favored by Gerry Goffin and Carol King between 1961 and 1963; however, our earliest examples are once again from Leiber and Stoller (see Table 11).

The harmonic and formal relationship with the take-off model is readily apparent, since this 16-measure approach applies the same proportions: Following eight measures of repetition of two or four-measure shuttles or loops that firmly establish the tonal center, a take off occurs, in which the IV and (more frequently than in the earlier eight-measure model) secondary chords are employed to open up the harmony. The refrain is connected with the »authentic« return to the I in the 13th, or at the latest, the 15th measure, and the sense of arrival is reinforced by lingering on this scale degree for four (or two) measures. Despite the expansion to 16 measures, the A-section remains recognizable as a formal unit by virtue of its harmonic arc. While the take off and refrain have not yet been established as independent formal sections, however, they have become more prominent as a result of the doubling of their length. Given the fact that the prechorus would later emerge from this model as an independent formal section, one could teleologically term this take off a »proto-prechorus,« since it serves the same function. Everett (2009, 146f.), explains, »In songs that do not contain a chorus [...] the Departure-gesture that precedes each refrain [...] has the same formal function as a prechorus, but clearly the stage is smaller.« Since it is not followed by a chorus that can be identified as a discrete formal

	Verse-like								PreRefrain				Refrain			
»It's A Miracle« (Leiber/Stoller 1954)	I	I <sup>7</sup>	IV	I	I	I <sup>7</sup>	V ii	V	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	IV	ii	I-vi	ii V	I-IV	I
»Sorry, But I'm Gonna Have To Pass« (Leiber/Stoller 1958)	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I <sup>7</sup>	IV	V	IV	V	I	I
»Dream Lover« (Darin 1959)	I	I	vi	vi	I	I	vi	vi	I	V	I	IV	I-vi	IV V	I	V <sup>7</sup>
»I Count The Tears« (Pomus/Shuman 1960)	I	I	vi	vi	IV	IV	V	V	vi	iii	vi	lii	IV	V	I	I
»How About That« (Augustus/Payne 1960)	I	I	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	I	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	I <sup>7</sup>	IV	IV	I	V <sup>7</sup>	I IV	I
»First Taste of Love« (Spector/Pomus 1960)	I	I	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I	I	I	I <sup>7</sup>	IV	IV	I	V <sup>7</sup>	I	I
»Will You Still Love Me Tomorrow?« (Goffin/King 1961)	I	I	IV	V	I	I	V	V	III	III	vi	Vi	IV	V	I	I
»Heaven Is Being With You« (Goffin/King/Weil 1961)	I	I	I	I	I	I	V	V	I	vi	I	Vi	IV	V	I	I
»It Might As Well Rain Until September« (Goffin/King 1962)	I	IV <sub>/5</sub>	I <sup>maj7</sup>	IV <sub>/5</sub>	I	IV <sub>/5</sub>	I <sup>maj7</sup>	I <sup>7</sup>	IV	iv	I	vi <sup>7</sup>	bVI <sup>7</sup>	V	I	ii <sup>7</sup>
»Point Of No Return« (Goffin/King 1962)	I	I <sup>6</sup>	I <sup>maj7</sup>	I <sup>6</sup>	I	I <sup>6</sup>	ii	V	I	I <sup>7</sup>	IV	Iv	I-IV	I-IV	I-V	I
»It Started All Over Again« (Goffin/Keller 1963)	I	I	bVII	V	I	I	bVII	V	I	i <sup>7</sup>	IV	Iv	I	V	I	V
»Then He Kissed Me« (Spector/Greenwich/Barry 1963)	I	V	I	I	I	V	I	I	IV	I	IV	I	I	V	I	I
»The Kind Of Boy You Can't Forget« (Greenwich/Barry 1963)	I	IV	I	IV	I	IV	I	IV	IV	IV	I	Vi	V	IV	V	IV
»Things We Said Today« (Lennon/McCartney 1964)	i-v <sup>7</sup>	i	i-v <sup>7</sup>	i	i-v <sup>7</sup>	i	i-v <sup>7</sup>	i	III	III <sup>9</sup>	VII	bII	i-v <sup>7</sup>	i	i-v <sup>7</sup>	i

Table 11: AABA songs with (typically) 16-bar A-sections divided into verse-like, pre-refrain, and refrain subsections

section, however, it is more correct to speak here of a »pre-refrain.« This term is hardly used however.<sup>91</sup>

Since virtually none of the songs in our sample with forms other than AABA contained a pre-refrain or prechorus before 1960, it is reasonable to conclude that these formal components did not, as one might otherwise assume, evolve from the AAA form with a refrain or from the verse/chorus form, but rather from the expansion and subdivision of the AABA form described above.<sup>92</sup> The fact that those few examples of pre-refrains that did appear in non-AABA songs (primarily in country music beginning in 1958) function harmonically as described above is further evidence of the origination of the pre-refrain within the AABA form.

---

91 Fitzgerald (2007, 121f.) uses the term, »pre-hook,« strangely, in the context of a »verse-pre-hook-chorus.«

92 It was, however, not unusual for early Tin Pan Alley and British Music Hall songs to have 20-bar-verses with two eight-bar periods and one (often) four-bar passage that builds tension for the following chorus by ending on V<sup>7</sup> with a fermata (cf. Tawa 1990, 167 and 188). Examples from the Music Hall repertoire include »Hello, Hello, Hello! It's A Different Girl Again,« Arthurs/Scott 1906; »I've Told His Missus All About Him,« Tate/Harrington 1907; »Has Anybody Seen Kelly?,« Murphy/Letters 1909; its answer-song »They Can't Find Kelly,« Merson 1911; »I'm Henery The Eighth,« Murray/Weston 1911. Tin Pan Alley examples are »All Coons Look Alike to Me«; Hogan 1896 (featuring a six-bar recital); »San Antonio,« Van Alstyne 1907; »I Want A Girl Just Like The Girl That Married Dear Old Dad,« Harry von Tilzer/Dillon 1911. Further examples can simultaneously be found in Vienna (»Nur A Bier Will I Hab'n,« sung by August Juncker 1907). Later on such prechorus-like structures are also used in the verses of songs by Berlin (»Always« 1925) and especially Gershwin (»Boy Wanted« 1921; »'S Wonderful« and »Funny Face,« both 1927; »I Got Rhythm,« »Embraceable You,« »Could You Use Me,« »Cactus Time In Arizona,« all 1930; »A Foggy Day« 1937). These short sections are not independent from the verses as they never appear without the antecedent verse and the following chorus. Thus, we assume that what we call prechorus in the early sixties has not developed out of these older verse/chorus structures. Besides, we could find only very few prechorus-like structures in folk or country verse/chorus-songs: Carl T. Sprague's »The Club Meeting« (1925), Sons of the Pioneers' »Song Of The Bandit« (Nolan, 1937), and Woody Guthrie's »Do Re Mi« (1940).

	Verse-like								PreRefrain				Refrain			
»It's Only Make Believe« (Nance/Twitty 1958)	I		vi		IV		V		IV	V	I <sup>7</sup>	IV	V	IV	I-IV	I-V
»Why I'm Walking« (Endsley/Jackson 1960)	V	V	I	I	IV	V	I	I	IV	V	IV	IV	V	V	I	I
»I'll Have Another Cup Of Coffee« (Brock 1961)	I	V	I	I	I	IV	I	I	IV	IV	I	I	I	IV	I	I
»Locomotion« (Goffin/King 1962)	I	vi	I	vi	I	vi	I	vi	IV	ii	IV	II <sub>3</sub>	I	V		
»Six Days On The Road« (Montgomery/Green 1963)	I	V	I	I	I	I	V	V	IV	V	I	IV	I	V	I	I

Table 12: Three-part internal forms of A-sections in songs without a bridge

### 5.3 The prechorus as a discrete formal section

After the expansion of the A-section to 16 measures encompassing the subsections, verse, pre-refrain, and refrain in the late 1950s, songwriters began composing even lengthier A-sections in the early 1960s. While the verse-like sections remained eight measures in length, the pre-refrain and refrain sections, for example in »Tell Him« (Berns 1962), grew to eight measures each, resulting in a 24 measure A-section. At this length, however, the characteristic unifying arc is barely perceptible. Rather, the formal elements verse, prechorus, and chorus appear to be discrete sections. Most importantly, this process confers on the chorus once again the significance that it always had in verse/chorus forms. As the examples in 4.2 demonstrate, the chorus is, in contrast to the refrain, no longer the brief conclusion of a larger unit, but the focal point of the song, which enhances its recognizability and memorability. In addition to the increased length, the addition of new instruments, lyrical repetition, unison background vocals, preceding general rests, and a discrete harmony that comes to a resolution within the chorus all contribute to this new effect.

The prechorus and chorus are also perceived as discrete formal sections (at least upon repeated listens) when they occur independently of one another in the song, i.e., not always in the same order. For instance, it is common, as demonstrated in section 4.2, for a chorus to follow immediately after the bridge or a solo; it is not necessary for the verse and prechorus to precede it. Some songs also use material from the chorus as an intro, or

begin with an entire chorus. Analogously, the independence of the pre-chorus is heightened when it can be inserted directly after a solo or bridge without the need for a preceding verse (»Baby, It's You,« Bacharach/Davis/Williams 1962; »She's Not There« Argent 1964; »Downtown,« Hatch 1964), or when the first verse-prechorus sequence is followed by another before the chorus is introduced (»She Loves You,« Lennon/McCartney 1963, which also begins with a variation on the chorus). The character of the prechorus, however, remains the same as that of the take-off and pre-refrain; the distance from the I offers variety and produces harmonic instability and tension that is subsequently resolved in the chorus.

The expansion of the A-section up to 26 measures (»Walking In The Rain,« Mann/Weil/Spector 1964, with an internal structure of 8+8+10) apparently creates a situation in which the A-section offers enough variety for the entire song. Accordingly, songwriters would often dispense with the B-section entirely, a decision that was likely also dictated by the customary limitations on song duration at two and one-half minutes. Although some songs with fully expanded A-sections still adhered to the AABA form, (in addition to »Tell Him« e.g., »You Beat Me To The Punch« (Robinson/White 1962) with 8+7+7 measures; »The First Time« (Andrews 1963) with 8+5+4 measures; »Baby Baby I Still Love You« (Weil/Titelman 1964) with 8+4+8 measures), an increasing number of songs written 1963 or later had no bridge (primarily in the US):<sup>93</sup>

Song	V	PCh	Ch	Form
»He Knows I Love Him Too Much« (Goffin/King 1961)	8	5	8	Intro - V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - Instr(=V/PCh) - Ch
»The Beggar That Became A King« (Barry/Powers 1962)	16	8	8	Intro - V/PCh/Ch - Solo - V/PCh/Ch
»Baby, It's You« (Bacharach/David/Williams 1962)	8	9	8	Intro - V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - Solo(=V) - PCh/Ch
»What Do I See In The Girl« (Goffin/King 1963)	8	6	4	Intro - V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - Instr(=V) - PCh/Ch
»She Loves You« (Lennon/McCartney 1963)	8	8	8	Intro(=Ch') - V/PCh - V/PCh/Ch - V/PCh/Ch

<sup>93</sup> Another very interesting example is »Runaway« (Del Shannon/Crook 1961), a song discussed by Summach (2011, 20-21).

Song	V	PCh	Ch	Form
»(Love Is Like A) Heat Wave« (Holland/Dozier/ Holland 1963)	8	4	8	Intro - V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - Inst (=V/PCh/Ch) - V/PCh/Ch - Coda
»Be My Baby« (Spector/Greenwich/ Barry 1963)	8	8	8	Intro - V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - Inst(=V) - Ch - Break - Ch
»Baby I Love You« (Spector/Greenwich/ Barry 1963)	8	8	8	Intro - V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - Instr(=V) - Ch
»Surf City« (Wilson/Berry)	8	5	12	Intro - V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - V/PCh/Ch' - Outro
»Downtown« (Hatch 1964)	8	4+5	6+4	V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - Instr(=V) - PCh/Ch
»Don't Worry Baby« (Wilson/Christian 1964)	8	4	9	V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - Instr(=V) - V/PCh/Ch
»The Girl's Alright With Me« (Holland/Kendricks/ Whitfield 1964)	8	8	8	V/PCh/Ch - V/PCh/Ch - Solo - V/PCh/Ch

Table 13: Songs that follow the verse/prechorus/chorus-form

This development can also be demonstrated quantitatively through an analysis of the No. 1 hits on the Billboard Hot 100. While in 1964 52% of all No. 1 songs had an AABA form and only 9% were constructed from verses, prechoruses, and choruses, the share of hit songs with prechoruses in subsequent years climbs rapidly as AABA declines.<sup>94</sup>

	1960	1962	1963	1964	1965	1966	1968
AABA	35%	30%	40%	52%	26%	19%	15%
V/PC/C	0%	5%	5%	9%	22%	19%	20%
	n=20	n=20	n=20	n=23	n=27	n=27	n=20

Table 14: Share of AABA and verse/prechorus/chorus forms among No. 1 hits of the 1960s

Just as with bridges within verse/chorus songs, country music songwriters started to use prechoruses many years later, in the pop-oriented »Country-politan« style around 1980 (cf. Neal 2013, 339). Examples are Dottie West's

<sup>94</sup> Purely instrumental titles were not considered in this analysis. If fewer than 20 songs reached the top-position in a given year, then the top-placing songs on the Billboard Year End Charts were included in order to achieve a sample size of at least 20.

»A Lesson In Leavin'« (Goodrum/Maher 1979) or Kenny Rogers and Dolly Parton's »Islands In The Stream« (1983)—notably written by the Bee Gees. Lynn Anderson's 1970 crossover hit »Rose Garden« (South 1969) preceded this trend by 10 years.

## 6. Renaissance and decline of the AABA

While the AABA form did away with itself in the United States, as its A-section mushroomed and spawned new formal components, it remained the go-to form in England, usually in its classic 32-bar manifestation, for a few years longer. This state of affairs is reflected in the »British Invasion« of the Billboard-Charts in 1964/1965 (see Table 14 and Figure 2 on p. 73, which shows that AABA forms peaked in 1964). All seven number one hits from 1965 with an AABA form came from British bands.

Even in light of the fact that the Beatles' early live repertoire included a large proportion of covers of AABA songs<sup>95</sup>, it is remarkable just how much John Lennon and Paul McCartney relied on this formal model in their own compositions for years to come. Although the early Beatles had at least 54 songs based on 12-bar blues formats in their repertoire according to Everett (2001, 54), there were only two such songs published by Lennon/McCartney through 1964, and those used the 12-bar blues form in the context of a larger AABA form (»You Can't Do That« and »Can't Buy Me Love,« both 1964). According to Fitzgerald (1996, 42), 76% of the 34 US Top 40 hits by Lennon/McCartney published from 1963-66 used an AABA form (the remaining 24% used a verse/chorus form). These numbers offer convincing evidence for the influence, and corresponding ambition, that Lennon himself acknowledged when he said, »Paul and I wanted to be the Goffin and King of England« (quoted by Inglis 2003, 221). In fact, Lennon/McCartney used the AABA form much more frequently than Goffin/King (54%) or Barry/Greenwich (47%) did during the same period (Fitzgerald 1996, 42). Our own analysis of all the Beatles' compositions published through 1966

---

95 These included, for example, songs by Leiber/Stoller (»Kansas City,« »Young Blood«), Goffin/King (»Don't Ever Change,« »Take Good Care Of My Baby,« »Chains,« »Will You Still Love Me Tomorrow«), Felice and Boudelaux Bryant (»All I Have To Do Is Dream,« »Raining In My Heart«), Buddy Holly (»Crying, Waiting, Hoping,« »Everyday«), and Tin Pan Alley era compositions (»Red Sails In The Sunset,« »Ain't She Sweet,« »Over The Rainbow,« »Till There Was You«). According to Everett (2001,50), at least 46 of the songs the Beatles covered before 1960 included a contrasting bridge that ended on the V. Everett (ibid., 86-90) and Laing (2009, 27-32) offer inventories of the pre-1960 and pre-1962 Beatles repertoires respectively.

leads to a similar conclusion, although it is also clear that the AABA form became less important for the Beatles over time:<sup>96</sup>

	AABA	AAA	Verse/chorus forms	Other
1963 (22 Songs)	73%	0%	14%	14%
1964 (24 Songs)	67%	0%	29%	4%
1965 (29 Songs)	48%	14%	31%	7%
1966 (16 Songs)	50%	13%	31%	6%

Table 15: Formal models of all Beatles' compositions officially published between 1963 and 1966

This dynamic was reversed in the case of the Rolling Stones. Although they were more influenced by the blues than the Beatles, a majority of the early Jagger/Richards compositions functions according to the AABA principle. However, the Rolling Stones did not release recordings of these songs. Instead, they passed most of their AABA songs to other artists<sup>97</sup>, and the early repertoire of the band consisted almost entirely of blues and verse/chorus forms<sup>98</sup>, while such songs were in constant rotation in the Beatles' live sets, but did not appear among their compositions. The song »I Wanna Be Your Man,« which Lennon/McCartney handed off to the Rolling Stones in 1963, is not coincidentally one of the few early Beatles songs without a middle eight.<sup>99</sup> AABA

96 For deeper analysis of the form of Beatles songs and their relationship to Brill Building pop, see Fitzgerald 1996 and Everett 2001 (primarily 48-51).

97 »It Should Be You« and »Will You Be My Lover Tonight« were interpreted by George Bean, »Shang A Doo Lang« by Adrienne Posta, »So Much In Love« by The Mighty Avengers, »Give Me Your Hand« by Teddy Green, and »That Girl Belongs To Yesterday« by Gene Pitney (all 1964). »We Were Falling In Love,« »We're Wasting Time,« »(Walkin' Thru The) Sleepy City« »I'd Much Rather Be With The Boys« and the Bill Wyman-penned »Goodbye Girl,« which all follow the AABA form, remained unpublished. »Congratulations« (Jagger/Richards 1964) is an AABA song if one focuses on harmony and melody. Its handling of the lyrics, however, is very untypical as A1 und A2 do not include the song's title whereas A3 does hardly anything but repeat it as if it was a chorus.

98 Thus, their recording of one of the few Chicago blues numbers with a bridge, Muddy Waters' »I Just Want To Make Love To You« (Dixon 1954) is all the more remarkable due to the fact that the Stones standardized the A-sections and moved the solo to a second iteration of the B-section after the completion of the entire form, thus rendering it entirely in an AABA BA form.

99 In light of this, the following rumor about the origin of this cover, peddled by Miles/Badman (2001, 107), is curious: After the two bands ran into one another coincidentally, Lennon and McCartney said they would give the Rolling Stones a song: »There was only one problem: the song didn't have a middle eight. After a quick conference John and Paul told them that if they really liked the song, they would finish it off for them. They disappeared into a side room and reappeared a few minutes later. »Forget something?« asked Bill Wyman. »No,« said

compositions by Jagger/Richards would not find their way onto Rolling Stones records until 1966 (e.g. »I Am Waiting,« »Stupid Girl,« and »Mothers Little Helper,« all by Jagger/Richards).

Rolling Stones	AABA	AAA	Verse/chorus forms	Other
1963-1967 (60 Songs)	15%	48%	27%	10%

Table 16: Formal models used in 60 Rolling Stones originals released between 1963 and early 1967

Thus, Jagger and Richards apparently connected AABA with a musical tradition with which they consciously sought to avoid associating their own band at first (which did not stop them from composing such music for others): »We wrote loads of airy-fairy silly love songs for chicks and stuff that didn't take off. We'd give them to Andrew [Loog Oldham, Manager] and, amazing to us, he got most of them recorded by other artists. Mick and I refused to put this crap we were writing with the Stones. We'd have been laughed out of the goddamn room« (Richards 2010, 143).

This musical difference between the Beatles and the Rolling Stones, which is so apparent even at the level of form, can also be observed between other English bands of the era: The pop-oriented bands used the AABA form frequently in covers, their own compositions, and works by other songwriters<sup>100</sup>, while The Who and more Rhythm & Blues-oriented groups like the Yardbirds, the Animals, and the Kinks largely, though not entirely, avoided that model.<sup>101</sup> They saw in the blues something that would set them

---

Paul. »We've just finished the middle eight.« It is not known whether the Rolling Stones intentionally redacted the bridge (and the Beatles followed suit on their own recording) or there was never any bridge to begin with (or the entire story is a fabrication).

100 AABA forms can be found in: Freddie & The Dreamers (»I'm Telling You Now,« Garrity/Murray 1964, »I Understand (Just How You Feel),« Best 1953); Gerry & The Pacemakers (»How Do You Do It« and »I Like It,« both Murray 1963; »Ferry Cross The Mersey« and »I'm The One,« Marsden 1964), Billy J. Kramer & The Dakotas (»Bad To Me,« »I'll Keep You Satisfied« (both Lennon/McCartney 1963); »From A Window« (Lennon/McCartney 1964), »Little Children,« McFarland/Shuman 1964), Dave Clark Five (»Can't You See She's Mine,« Clark/Smith 1964), Herman's Hermits (»I'm Into Something Good,« Goffin/King 1964; »Mrs. Brown You've Got A Lovely Daughter,« Peacock 1963), Peter & Gordon (»A World Without Love,« Lennon/McCartney 1964), Searchers (»When You Walk In The Room,« De Shannon 1964), Hollies (»Yes I Will,« Goffin/Titelman 1965).

101 The following songs are some of those that follow the AABA form: Yardbirds: »I Ain't Got You« (Carter 1964); Animals: »Don't Let Me Be Misunderstood« (Benjamin/Caldwell/Marcus 1965), The Kinks: »I Took My Baby Home« and

apart from the pop-mainstream of the time. »We'd had a diet of crooners. Y'know, good singers, but their singles were exactly two minutes with a middle eight, it was really kitsch. [...] I mean and even people like Tommy Steele and Cliff Richards were just poor pastiches of the real thing, y'know, it just didn't, do it for me [...]« (Yardbirds Guitarist and -Bassist Chris Dreja in Priestley 2010, 28 min 23 sec).<sup>102</sup>

The AABA form was also encumbered with negative connotations in the folk revival of the '50s and '60s in the United States, where it was considered taboo. Apparently, the AABA signified a mass-produced commercial entertainment commodity and thus vitiated the claim to authenticity that they felt obligated to uphold. Instead, they wrote songs in the tradition of narrative ballads, blues, and early country in the AAA or »simple verse« form.<sup>103</sup> The forms used by Bob Dylan between 1961 and 1964, for instance, give the impression that even verse/chorus forms must have been scorned as too commercial, since he often wrote refrain lines within the verse, but never independent choruses. Not until 1965, when he broke another taboo by performing with an electric guitar and a rock combo, did Dylan begin to write verse/chorus songs (»Mr. Tambourine Man,« »Like A Rolling Stone,« »Tombstone Blues,« »Can You Please Crawl Out Your Window«).<sup>104</sup> Dylan also released his first song with a kind of bridge in 1965, although it appears in an AAABAAA form that hardly offers the faintest echo of Tin Pan Alley (»Ballad Of a Thin Man«).

---

»Stop Your Sobbing« (both Davies 1964). The Kinks' »Lola« (1970) stresses the form to its limits with its irregular verse/refrain units and three sections competing for being »the« bridge. The Who's songs were quite experimental in their formal structure, even on their debut album. Nevertheless, »The Kids Are Alright« and »La La La Lies« (Townshend 1965) adhere to the AABA schema, whereas »Instant Party (Circles)« (Townshend 1966) starts off with AABA but goes into a completely different direction afterwards.

102 The original quote, in English, was obscured by the overdubbed German translation and impossible to transcribe accurately.

103 The Brothers Four broke the same taboo with their No. 2 hit, »Greenfields« (Gilkyson/Dehr/Miller 1959).

104 The Witmark Demos, however, include the song »Farewell« (1963) which clearly features a chorus (thanks to Franklin Bruno for pointing this out). The verses of »A Hard Rain's A-Gonna Fall« (1963), »It Ain't Me Babe,« and »The Lonesome Death Of Hattie Carroll« (both 1964) include longer refrain sections consisting of up to four lines but we would not consider them independent from the overarching structure.

Bob Dylan	AABA	AAA	Verse/chorus forms	Other
1962-1967 84 Songs	4%	81%	10%	5%

Table 17: Formal models in 84 compositions by Bob Dylan, 1962-1967

By 1966 at the latest, the AABA form no longer dominated pop-music, and its role in rock was even more diminished. Nevertheless, Lennon and McCartney favored it for slower pieces during their entire career with the Beatles and beyond, e.g., in »I Will« and »Hey Jude« (both 1968), »The Long And Winding Road« (1970), »Imagine« (Lennon 1971) or »My Love« (McCartney 1973). A few isolated cases can also be observed in the twilight of the Brill Building era in the songs of the Monkees, a creation of the Brill Building mogul Don Kirshner, but even among Monkees songs they are the exception (»Pleasant Valley Sunday,« Goffin/King 1967). In the ensuing years, songs in the AABA form would occasionally reach number one on the Billboard charts<sup>105</sup>, but the verse/chorus form (with or without a bridge) was now clearly the norm (cf. Summach 2011, 24).<sup>106</sup>

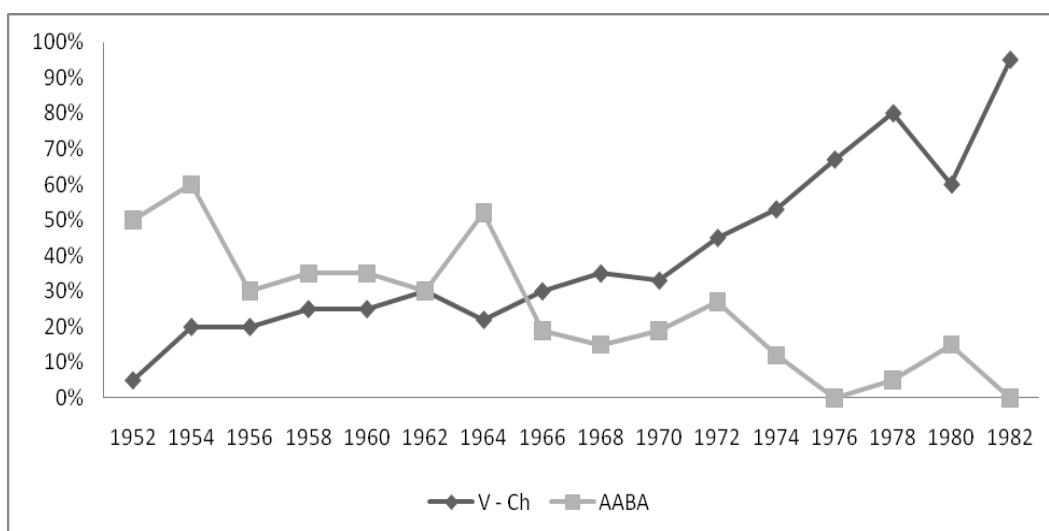


Figure 2: Proportion of AABA and verse/chorus forms among No. 1 Hits on the Billboard Top 100, 1952 - 1982 (n=342)

105 e.g., »Raindrops Keep Fallin' On My Head« (David/Bacharach 1969), Sammy Davis Jr.'s »The Candy Man« (Bricusse/Newley 1971), Michael Jackson's »Ben« (Black/Scharf 1972) or Billy Swans »I Can Help« (Swan 1974).

106 It is worth noting that »San Francisco (Be Sure To Wear Flowers In Your Hair),« written by John Phillips in 1967 to promote the Monterey festival, which seemed, at least to outsiders, to be an anthem of the hippie movement (and still does), was thoroughly atypical. By 1967, its AABA' form was an anachronistic element unusual for the music of the psychedelic scene in California, which sought to flout convention, had ideological roots in the folk movement, and was characterized by musical (and social) experimentation.

The fact that the AABA form was no longer the common currency of the pop music world in the late 1960s is also reflected in the fact that songwriters began to use it with conscious ironic, nostalgic, or parodistic intent. Thus, at least for insiders, it now carried connotations that it had not yet had at the time it was most widely used. As early as 1966, the New Vaudeville Band scored a hit with the music hall pastiche »Winchester Cathedral« (Stephens), which used the AABA form in a nostalgic copy of an older style. The 20s pastiche »Honey Pie« (Lennon/McCartney 1968) goes so far as to prepend an introductory verse to the AABA form, thus accurately copying the style. The AABA form, ironically disrupted as it is, is also an essential element of Frank Zappa's Doo Wop parody »Fountain of Love« (Zappa/Collins 1968), setting the scene along with the genre-typical lyrics and chord progressions. Bob Dylan could hardly have shocked his audience in the late 1960s more than by playing country songs with the form and genre markers the were so hated by the counterculture (»I'll Be Your Baby Tonight« 1968, and »Tonight I'll Be Staying Here With You« 1969) or Tin Pan Alley-Standards (»Blue Moon,« Rodgers/Hart 1935, on *Self Portrait* 1970). The Rolling Stones' »100 Years Ago« (Jagger/Richards 1973) lives up to its title by using an AABA BA-Form in the first part, followed by other parts (including two jam-like sections) representing the presence, thus forming a kind of suite-form very unusual for the band. ABBA's Billy Vaughn-pastiche »I Do I Do I Do« (Andersson/Anderson/Ulvaeus 1975) is a further example for a retrospective use of the AABA form.

Punk and new wave musicians also used the AABA form (or hinted at it) to subvert norms, reaching for an older form to express their opposition to the musical trends of the times. In fact, this occurred precisely as AABA became unequivocally passé (1976 was the first year in which no No. 1 hit on the billboard charts followed an AABA form). While the AABA form and the bridges that emerged from them were not used in Hard Rock, Progressive Rock, or Disco, they were perfectly suited for the self-consciously simple songs of the Ramones (»Blitzkrieg Bop,« Dee Dee und Tommy Ramone 1976; »I Wanna Be Well,« Joey Ramone 1977), the Sex Pistols (»God Save The Queen,« Cook/Jones/Matlock/Rotten 1977) or those Blondie songs that evoke the Girl Group era (»(I'm Always Touched) By Your Presence Dear,« Valentine 1978; »Sunday Girl,« Stein 1979<sup>107</sup>). Verse/chorus forms with a bridge are also more common in punk. In the first British punk single, »New Rose« by the Damned (James 1976), the form, as well as the introductory

---

107 Cf. also Blondie's cover versions of the AABA-songs »I'm Gonna Love You Too« (1978, orig. Mauldin/Petty/Sullivan 1958), »Denis« (1978, orig. »Denise,« Levenson 1963) and »Out In The Streets« (1999, orig. Greenwich/Barry 1965).

quote from »Leader Of The Pack« by the Shangri-Las (1964) and the cover of »Help!« on the B-side were clear references to the music of the 1960s. The Boys' »First Time« (Plain 1977) and The Ramones' »53<sup>rd</sup> And 3<sup>rd</sup>« (Dee Dee Ramone 1976) also use a verse/chorus form with a bridge.

The disco song »December 1963 (Oh, What A Night)« (Gaudio/Parker 1975) by the Four Seasons uses a variation of the AABA form which otherwise seldom appeared in disco. Expanded by a C-section, this form was not meant to subvert norms, but rather served an additional semantic vessel which, in combination with the more explicit reference to an earlier time in the lyrics, imparts a sense of nostalgia for the early 1960s.

There was apparently another AABA revival in 1980, when three songs in this form led the Billboard Hot 100. All three, Queen's »Crazy Little Thing Called Love« (Mercury), Billy Joel's »It's Still Rock And Roll To Me« and John Lennon's »(Just Like) Starting Over« make clear reference to the music of the 1950s with their echoes of Rockabilly and Doo Wop.

These and later exponents of the AABA form<sup>108</sup> can sometimes be interpreted as conscious appropriations of an outdated form. Their analyses should investigate the motives and messages contained in such appropriations (quotation, parody, nostalgia, homage, subversion of norms, etc...). In other songs however, especially in those by typical singer-songwriters, AABA is simply one template in their toolbox<sup>109</sup> (cf. Braheny 2006, 88).

## 7. And then? A diversity of forms

Since the reign of AABA came to a close, no other standard form has been as dominant as AABA was for four decades.

---

108 e.g., Bruce Springsteen (»Fire« 1978, »If I Should Fall Behind,« 1992, »Streets Of Philadelphia,« 1994), Tom Waits (»Singapore« and »Clap Hands,« both 1985), Bob Dylan (»Make You Feel My Love,« 1997, »Floater (Too Much To Ask)« and »Bye And Bye,« both 2001), Adam Green (»Bluebirds,« 2003), Ron Sexsmith (»Tomorrow In Her Eyes« and »For The Driver,« both 2004, »Nowadays,« 2011), David Bowie (»Seven,« Bowie/Gabrels 1999) and more recently Magnetic Fields: »California Girls« (Merritt 2008; which makes formal and lyrical reference to the Beach Boys-era); Vampire Weekend: »Holiday« (Baio/Thomson/Koenig/Batmanglij 2010); The Black Keys: »Everlasting Light« (Auerbach/Carney 2010); Those Darlins' »Ain't Afraid,« 2014) and Nina Persson's »Burning Bridges For Fuel,« »Jungle,« »Forgot To Tell You,« and arguably, »The Grand Destruction Game« (all Johnson/Persson/Larson 2014).

109 It may also be used by bands rooting in jazz tradition, cf. Blood, Sweat & Tears' funky »Nuclear Blues« (Clayton-Thomas 1980).

Verses and choruses of varying length, number, and sequence now form the backbone of most songs. The vocal intros that appear sporadically beg the question of the extent to which the influence of the Tin Pan Alley verse may still be felt; gospel preludes or the lyrical vamps of Doo Wop are other potential models for such intros.<sup>110</sup> At this stage, songwriters can choose a combination of various other formal elements, such as prechoruses, bridges—which can now be instrumental as well<sup>111</sup>—and solos, without necessarily using them in their conventional position within the form.<sup>112</sup>

Accordingly, there was liberal experimentation with formal elements. The prechorus, for instance, sometimes appears after two consecutive verses ABBA's »Ring Ring« (Ulvaeus/Anderson/Andersson/Sedaka 1973); Oasis' »Wonderwall« (Gallagher 1995) and sometimes not until the second verse/chorus combination (»I Can See For Miles,« Townshend 1967). Other songs skip the prechorus in between the final verse and chorus (»Your Good Thing (Is About To End),« Hayes/Porter 1966; »School's Out,« Cooper/Bruce/Buxton/Dunaway/Smith 1972) or link two choruses, omitting a third verse (ABBA's »Voulez-Vous,« Andersson/Ulvaeus 1979). More often it immediately follows a solo or bridge (»I'm A Believer,« Diamond 1966; »Fool On The Hill,« Lennon/McCartney 1967). There are also songs with two different prechoruses (Lou Christie's »Lightnin' Strikes,« Christie/Herbert 1965) as well as songs that begin with the prechorus (following an »instru-

---

110 e.g., »I Do« (Pauling 1954), »Shop Around« (Gordy/Robinson 1960), »That Child Is Really Wild« (Gordy/Robinson 1960), »Itsy Bity, Pity Love« (Bradford/Wylie 1960), »Take Good Care Of My Baby« (Goffin/King 1961), »Twistin' Postman« (Bateman/Holland/Stevenson 1961), »It Might As Well Rain Until September« and »Keep Your Hands Off My Baby« (both Goffin/King 1962), »My Boyfriend's Back« (Feldman/Goldstein/Gottehrer 1963), »If I Fell« (Lennon/McCartney 1964).

111 Instrumental bridges were especially popular in 1960s' soul music, an interesting example being »Respect«: Otis Redding's original 1965 recording has a bridge with vocals, whereas Aretha Franklin's 1967 recording features a saxophone solo, using the chords from the prechorus of the recent Sam and Dave hit »When Something Is Wrong With My Baby« (Hayes/Porter 1967) as harmonic background; further examples are »In The Midnight Hour« (Cropper/Pickett 1965) and »Knock On Wood« (Cropper/Floyd 1966).

112 Zak (2008) examines the trend toward songs of »epic« length and »episodic« structure beginning after 1965 and becoming common in the 1970s. This can be observed in the music of hard rock bands (Led Zeppelin, Queen), singer/songwriters (Bruce Springsteen, Billy Joel) and progressive rock groups (Genesis, Yes). Spicer (2004) cites examples of pieces in various styles that have a »cumulative« structure. Osborn (2010) deals with the trend, common since 2000 in »Post-Rock,« »Art-Rock,« »Math-Metal« and »Neo-Prog,« of ending songs with a part that does not contain any material from the verse or chorus as well as »through-composing« songs (without repetition of any material).

mental verse« as an intro) (Diana Ross' »Love Child,« Taylor/Wilson/Sawyer/Richards 1968).

Covach's claim that the music of the 1970s made more frequent use of verse/chorus-models with bridges (Covach 2005, 75) at least with regard to the top-ranking Billboard singles, does not hold up to closer scrutiny. Of a sample of 121 No. 1 hits from the years 1970-1978, 67 do follow the verse/chorus model, but only 12 of those include a bridge, and only 22 have a prechorus.

In the mid 1960s, songwriters pursued original and innovative new formal structures at Motown, where the AABA form was never very popular: Brian Holland/Lamont Dozier/Eddie Holland and William Stevenson did not compose a single song in this form that placed on the charts between 1963 and 1966 (when AABA enjoyed a renaissance in the music of the Beatles), while Smokey Robinson used it in about a quarter of his hits during the same period.<sup>113</sup> Instead of relying on AABA, these songwriters experimented with numerous different forms that cannot be categorized within a fixed schema: In The Supremes' hit »You Keep Me Hanging On« (Holland/Dozier/Holland 1966), the chorus appears in three variations: At the beginning of the song and in the first repetition, it is 12 measures long. In the second repetition it is eight measures long, and in the third it extends to 16 measures with new lyrics. The prechorus only follows the first and third verses; it is omitted from the second iteration. In »Come See About Me« (Holland/Dozier/Holland 1964), also performed by the Supremes, the prechorus is the longest formal section at 12 measures.

Martha & The Vandellas' »Dancing In The Street« (Stevenson/Gaye/Hunter 1964) begins with a brief introduction followed by a verse (A=8+6 measures). The shift from the I to the IV suggests a prechorus (B) or a blues derivative. Instead, after four measures the song returns to the verse vamp for another four measures (A'), which then ends with the title line. This is followed by an eight measure part with increased harmonic density that could be heard as the chorus (C), however the title line does not return until after this part, when the song has returned to the verse vamp (A''). The entire form is then repeated identically. Overall, this creates a sense of fluid, continuous motion that supports the lyrical theme of dance.

---

113 Fitzgerald (2007, 122f.) compiled statistics that confirm that only twelve percent of the Holland/Dozier/Holland songs contain a bridge. However, Brian Holland and Mickey Stevenson were partly responsible for the curious form of the Marvelette's song »Playboy« (B. Holland/Bateman/Horton/Stevenson 1962): Chorus – AABA – Chorus – BA – Chorus, in which the A-section is unusually subdivided into sections of 4 and 6 measures.

»Stop! In The Name Of Love« (Holland/Dozier/Holland 1965) follows a similarly unconventional form: After an eight-measure verse (A), which ends on the V, a second verse (A') seems to follow. However, this ostensible second verse varies the harmony and then flows into another four-measure section (B), over which the refrain line »Think it over« is repeated. Subsequently, the title-line returns and is repeated over the eight-measure section (C), which is followed once again by the refrain, »Think it over« (B). After repeating this entire sequence once identically, the song ends with another verse (A), which flows directly into a chorus, omitting the A'- and B- sections.

»You Can't Hurry Love« (Holland/Dozier/Holland 1966) by the Supremes begins with a verse (A) and a chorus (B) which is harmonically identical to the verse. Instead of a second verse, the 16-bar section that follows already has a bridge-like character (C), beginning on the iii and ending, like many other bridges, on V<sup>7</sup>. This combination of chorus and bridge is then repeated once more before the verse section (A) reappears, this time not for eight measures as previously but for a tension-building 24 measures, during which the band—seemingly unable to endure the tension—begins to play the accompaniment to the chorus after just eight-bars, thus acting out the lyric, »I keep on waiting, anticipating« just as the bass player anticipates many chord changes by half a bar throughout the song. After 24 measures, the lead vocals finally join the band and reintroduce the by now long-anticipated chorus lyrics to end the song. This is a prime example of an instance in which song form becomes a vessel for semantic content.

In addition to these unique forms, other Motown songwriters developed formal models that would later become very influential: In songs like The Miracles' »Mickey's Monkey« (Holland/Dozier/Holland 1963) and »Going To A Go-Go« (Robinson/Moore/Tarplin/Rogers 1965),« Jr. Walker & The All Stars' »Shot Gun« (DeWalt 1965) as well as Stevie Wonder's »Uptight (Everything's Alright)« (Cosby/Moy/Wonder 1966), the form can no longer be discerned based on the harmony, because the vamps or riffs continue through the entire song without harmonic change. The formal sections of such songs are now a result of changes in the (background) vocals between verse-like sections and sections in which the title lyric is chanted repeatedly. Soli or short breaks can also serve to delineate formal sections:

»Going To A Go-Go« (Robinson/Moore/Tarplin/Rogers 1965)																
Intro	Ch	V <sup>1</sup>	Ch	Break	Ch	V <sup>2</sup>	Ch	Break	Solo	Break	Ch	V <sup>3</sup>	Ch	Break	Ch	
4+4	4	8	4	4	4	8	4	4	8	4	4	8	4	4	8 (fade)	

Verse and chorus-like sections appear in these songs in varying lengths and sequences, so that the form appears to be improvised, varied, fluid, and unpredictable. The songwriters manage to ensure that the effect is not disorienting, however, by consciously keeping the differences between the sections minimal. The song digs in and sits on the harmonic »zero-level,« a move that may have as its model John Lee Hooker's boogies (e.g., »Boogie Chillen«) or various forms of pre-war country blues.<sup>114</sup>

This formal model in which the individual sections are no longer marked by harmonic changes—genealogically fully distinct from AABA—served as a foundation for the further development of various dance-oriented styles, from funk and dub to disco and hip hop to Electronic Dance Music. Thus, it should also be viewed as a precursor to the track form, in which concepts like verse and chorus often have no meaningful application. In the track form, the only variations over time that mark the form occur in the vocals or through the addition or removal of individual »tracks« and other textural changes. This model, however, has left few traces in the mainstream charts.<sup>115</sup> Songwriters who seek commercial success still cannot afford to dispense with the chorus. Two choruses are even better: In recent years, we see a trend toward following the chorus with a discrete post-chorus that incorporates the title hook multiple times as harmonic tension decreases (e.g., Rihanna's »Umbrella,« Jay-Z/Harrell/Nash/Stewart 2007; Lady Gaga's »Pokerface,« Germanotta/Khayat 2008; Beyoncé's »Halo,« Bogart/Knowles/Tedder 2009; Rihanna's »Diamonds,« Furler/Levin/Eriksen/Hermansen 2012; Katy Perry's »Roar,« Perry/Gottwald/Martin/McKee/Walter 2013; Clean Bandit's »Rather Be,« Patterson/Marshall/Napier 2014).<sup>116</sup>

---

114 e.g. Charley Patton's »Mississippi Boweavil Blues« (1929) or Robert Johnson's »Preaching Blues (Up Jumped The Devil)« (1936).

115 Among those songs in (proto-)»track form« that did reach number one on the Billboard charts were: »Tighten Up« (Bell/Buttier 1967), »Thank You (Fallettinme Be Mice Elf Agin)« (Stone 1969), »I'll Take You There« (Bell 1972), »Papa Was A Rolling Stone« (Whitfield/Strong 1972). »Disco Lady« (Scales/Vance/Davis 1976), »Le Freak« (Edwards/Rodgers 1978), »Miss You« (Jagger/Richards 1978; with a contrasting bridge) or, more recently »I Gotta Feeling,« Adams/Pineda/Gomez/Ferguson/Guetta/Rieserer 2009).

116 When this trend began is a matter for further investigation. Potential models with two-part choruses might be the Motown songs »I Heard It Through The Grapevine« (Whitfield/Strong 1967), »I Want You Back« (Gordy/Perren/Mizell/Richards 1969) and »ABC« the same, 1970) as well as »Friday On My Mind« (Young/Vanda 1966), »Summer In The City« (Sebastian/Boone 1966) and »Born To Be Wild« (Bonfire 1968). »Sheena Is A Punk Rocker« (Joey Ramone 1977) features a post-chorus as well.

## 8. Conclusion

Our investigation has shown how critical a historical analysis of various formal models is to the development of a terminology that can be applied to scholarly study of popular song. In order to deal with the current terminological confusion in this field, it is necessary to study its genesis. Scholars who wish to use these terms without exacerbating confusion must give careful consideration given to their historical context as well as their contemporary applications. Furthermore, it has become clear that an awareness of what is common and what is exceptional in a given era is a critical prerequisite to analyzing any specific song. Only with this background is it possible to interpret song-forms semantically and evaluate their cultural meaning and significance in the context of the time in which they originated. The examination and description of form is not a box to be perfunctorily ticked in the analysis of popular music, but a rewarding jumping off-point for musicological as well as cultural inquiry. For example, one might seek the origins of the apparently heightened need to communicate that led to the subdivision and expansion of the A-line into an A-section in order to accommodate more lyrics in the verse. A contrary line of inquiry would be to test the hypothesis that the continual increase in the prevalence of refrains and choruses is related to the expansion of media and shrinking attention spans.

## Bibliography

- Beatles, The (2000). *The Beatles Anthology*. London: Cassell.
- Birnbaum, Larry (2013). *Before Elvis. The Prehistory of Rock 'n' Roll*. Lanham: Scarecrow.
- Blanton, Steven (2010). *The Songwriter's Toolkit*. Mustang, OK: Tate.
- Braheny, John (2006). *The Craft and Business of Songwriting*. Cincinnati: Writer's Digest Books (3<sup>rd</sup> edition).
- Citron, Stephen (2008). *Songwriting: A Complete Guide to the Craft*. New York: Limelight Editions (2<sup>nd</sup> ed.).
- Covach, John (2005). »Form in Rock Music: A Primer.« In: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. Ed. Deborah Stein. Oxford: Oxford University Press, S. 65-76.
- Covach, John (2010). »Leiber and Stoller, the Coasters, and the ›Dramatic AABA-Form.« In: *Sounding Out Pop. Analytical Essays in Popular Music*. Ed. Mark Spicer und John Covach. Ann Arbor: University of Michigan Press, S. 1-17.
- Emerson, Ken (2005). *Always Magic in the Air. The Bomp and Brilliance of the Brill Building Era*. New York u.a.: Viking.
- Everett, Walter (2001). *The Beatles as Musicians. The Quarry Men through Rubber Soul*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Everett, Walter (2009). *The Foundations of Rock. From Blue Suede Shoes To Suite: Judy Blue Eyes*. Oxford: Oxford University Press.
- Fitzgerald, Jon (1996). »Lennon-McCartney and the ›Middle Eight.« In: *Popular Music and Society* 20, Nr. 4, S. 41-52.
- Fitzgerald, Jon (2007). »Black Pop Songwriting 1963-1966: An Analysis of U.S. Top Forty Hits by Cooke, Mayfield, Stevenson, Robinson, and Holland-Dozier-Holland.« In: *Black Music Research Journal* 27, Nr. 2, S. 97-140.
- Forte, Allen (1995). *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924-1950*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Furia, Philip (1992). *The Poets of Tin Pan Alley: A History of America's Great Lyricists*. New York: Oxford University Press.
- Gombosi, Otto (1944). »Stephen Foster and ‚Gregory Walker‘.« In: *The Musical Quarterly*, Vol. 30, No. 2 (Apr.), pp. 133-146.
- Hamm, Charles (1979). *Yesterdays. Popular Song in America*. New York u. London: W.W. Norton.
- Hoerbürger, Felix (1998). »Refrain.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Vol. 8. Ed. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2nd ed.), 121-126.
- Inglis, Ian (2003). »›Some Kind of Wonderful‹: The Creative Legacy of the Brill Building.« In: *American Music* 21, No. 2, 214-235.
- Kernfeld, Barry (2011). *Pop Song Piracy. Disobedient Music Distribution since 1929*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Laing, Dave (2009). »Six boys, six Beatles: the transformative years, 1950-1962.« In: *The Cambridge Companion to the Beatles*. Ed. Kenneth Womack. Cambridge: Cambridge University Press, S. 9-32.
- Leiber, Jerry / Stoller, Mike (with David Ritz) (2009). *Hound Dog. The Leiber and Stoller Autobiography*. New York et al: Simon & Schuster.
- Mast, Gerald (1987). *Can't Help Singin'. The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock: The Overlook Press.

- Middleton, Richard (2003). »Form.« In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Ed. John Shepherd et al. London: Continuum, S. 503-520.
- Miles, Barry (1997). *Paul McCartney: Many Years From Now*. New York: Holt.
- Miles, Barry / Badman, Keith (2001). *The Beatles Diary: The Beatles Years*. London: Omnibus.
- Muir, Peter C. (2010). *Long Lost Blues. Popular Blues in America, 1850-1920*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Murphy, Ralph (2011). *Murphy's Laws of Songwriting*. Nashville: Murphy Music Consulting.
- Neal, Jocelyn R. (2007). »Narrative Paradigms, Musical Signifiers, and Form as Function in Country Music.« In: *Music Theory Spectrum* 29, No. 1, pp. 41-72.
- Neal, Jocelyn R. (2013). *Country Music. A Cultural and Stylistic History*. New York, Oxford. Oxford University Press.
- Osborn, Bradley T. (2010). *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music*. PhD diss., University of Washington, <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/15910> (accessed 14.8.2011).
- Pastras, Phil (2001). *Dead Man Blues. Jelly Roll Morton Way Out West*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Patrick, Mick (2007). Liner Notes for the CD *Goffin & King. A Gerry Goffin & Carole King Song Collection 1961-1967*. Ace CDCHD 1170.
- Patrick, Mick / Baumgart, Malcolm (1999). Liner Notes for the CD *On Broadway. Hit Songs and Rarities from the Brill Building Era*. Westside WESD 216.
- Richards, Keith (2010). *Life*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Schafer, William J. (2008). *The Original Jelly Roll Blues. The Story of Ferdinand Lamothe, a.k.a. Jelly Roll Morton, the Originator of Jazz, Stomps and Blues*. London: Flame Tree.
- Shaw, Arnold (1979). *Honkers and Shouters. The Golden Years of Rhythm & Blues*. New York: Collier Books.
- Smith, Kathleen E. R. (2003). *God Bless America: Tin Pan Alley Goes to War*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Spicer, Mark (2004). »(Ac)cumulative Form in Pop-Rock Music.« In: *twentieth-century music* 1, Nr. 1, S. 29-64.
- Stephenson, Ken (2002). *What to Listen for in Rock. A Stylistic Analysis*. New Haven und London: Yale University Press.
- Stoia, Nicholas (2013). »The Common Stock of Schemes in Early Blues and Country Music.« In: *Music Theory Spectrum* 35, No. 2, pp. 194-234.
- Summach, Jay (2011). »The Structure, Function, and Genesis of the Prechorus.« In: *Music Theory Online* 17, No. 3.
- Tagg, Philip (2009). *Everyday Tonality. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. New York, Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tawa, Nicholas E. (1990). *The Way to Tin Pan Alley. American Popular Song, 1866-1910*. New York, London: Schirmer.
- Townsend, Peter (2007). *Pearl Harbor Jazz: Changes in Popular Music in the Early 1940s*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Wald, Elijah (2004). *Escaping The Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Amistad.
- Wald, Elijah (2009). *How The Beatles Destroyed Rock'n'Roll. An Alternative History of American Popular Music*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Zak, Albin (2008). »Rock and Roll Rhapsody. Pop Epics of the 1970s.« In: *Expression in Pop-Rock Music. Critical and Analytical Essays*. Ed. Walter Everett. New York, London: Routledge (2<sup>nd</sup> ed.), S. 345-360.

## Film cited

Priestley, Philip (2010). *British Blues Explosion. Als in England der Rock ausbrach* [documentary, 59 min.]. Broadcast on arte on September 12 at 5:00 AM.

## Abstract

This paper deals with different dimensions of the formal construction of songs in 20<sup>th</sup> century popular music. First, it proposes that the form of songs is not only an obligatory starting point for analysis but is actually itself a worthwhile object of interpretation. It explains how the analysis of the formal song structure can produce meaningful insights on a semantic, symbolic, and functional level. Secondly, the authors provide a critical discussion on the use of prevalent terms such as chorus, refrain, verse, bridge, etc. They show that a study of the historical evolution both of constituent song parts, and of song forms in general, is necessary to overcome the internal contradictions and incompatibilities of the current terminology. This approach is the center of this paper. It refers to the authors' analysis of c. 3000 songs spanning the whole 20<sup>th</sup> century with a focus on the decisive years 1920 to 1970. Illustrating the results with a large number of examples, the authors trace the development of the AABA-form, various verse/chorus-forms, the evolution of the prechorus and various other song parts, and song form models. The findings are supported by statistical data based on the US Billboard Top 100, and show the prevalence of certain models as well as specific trends in historic change. Finally, the paper shows that the awareness of formal conventions and particularities can be an essential pre-condition for the analysis of popular music's cultural meanings.

## **BANDKLIMA, MUSIKERPERSÖNLICHKEIT UND SOZIALE INTERAKTION. KULTURVERGLEICHENDE BEFRAGUNG VON DEUTSCHEN UND MAZEDONISCHEN BANDS<sup>1</sup>**

**Claudia Bullerjahn, Slagjana Stefanovska und  
Richard von Georgi**

### **Einleitung**

Eine Gruppe, die auf Zusammenarbeit angewiesen ist, basiert auf Kommunikation und Interaktion ihrer Mitglieder. Dies gilt auch für Bands, also Gruppen von Musikern<sup>2</sup>, die gemeinsam Populärmusik machen. Gruppenverhalten stellt ein wichtiges psychologisches und soziologisches Forschungsgebiet dar (vgl. u.a. Maisonneuve 1973; Mills 1974; Heider 1977; Homans 1978; Wilke/Meertens 1994; Brown 2000). Die Forschung zum Thema ›Gruppen‹ allgemein – auch ganz besonders in den Bereichen Gruppenarbeit und -organisation – liefert zahlreiche grundlegende Theorien zu intergruppalen und interpersonalem Verhalten. Auch wurde explizit die kollektive Bindung als Musikgruppe untersucht, allerdings vor allem bei Musikergruppen der abendländischen Kunstmusik wie Orchestern und Streichquartetten (vgl. u.a. Buttsworth/Smith 1995; Davidson/Good 2002; Paternoga 2005; Seddon/Biasutti 2009). Untersuchungen zur sozialen Interaktion in Populärmusikgruppen sind dagegen selten (vgl. u.a. Rose 1994; Rosenbrock 2006). Das Verhalten und die Funktion einzelner Mitglieder einer Kleingruppe gehören

---

1 Der Text basiert auf einem Vortrag, der auf der 24. Arbeitstagung des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. am 23.11.2013 in Gießen von der Erstautorin gehalten wurde.

2 Der besseren Lesbarkeit zuliebe wird im Folgenden auf eine sprachliche Differenzierung des Geschlechts von Personen zumeist verzichtet und nur die männliche Sprachform verwendet. Jedoch seien hiermit ausdrücklich jeweils immer beide Geschlechter impliziert.

zu den Hauptkomponenten, die für das Klima innerhalb der Gruppe verantwortlich sein können.

Was in dem vorliegenden Aufsatz untersucht werden soll, ist die Frage, ob Bands in ähnlicher Weise wie andere Kleingruppen maßgeblich über ihre Führungsstruktur bestimmt werden und inwiefern Persönlichkeitsunterschiede hereinspielen. Ein wesentliches Problem der bisherigen Forschung sind die fehlenden standardisierten Messinstrumente, mit denen sich die innere soziale Struktur einer Musikband abbilden lässt. Erforscht werden soll daher im engeren Sinne, welche Grunddimensionen sich aus der subjektiven Einschätzung der Musiker heraus überhaupt nachweisen und einer Messbarkeit zuführen lassen. Zudem wird durch die Befragung von sowohl deutschen als auch mazedonischen Bands ein interkultureller Ansatz verfolgt.

## **Theoretischer Hintergrund**

### **Psychologie und Soziologie von Musikgruppen**

Eine Gruppe erfordert mindestens zwei Individuen, die miteinander agieren, wobei Gruppen mit etwa fünf Personen, also sog. Kleingruppen, eine gute Kommunikationsstruktur aufweisen (vgl. la Motte-Haber 2007: 260). Klaus Ebbecke bezeichnet Rockmusikgruppen als Sozialgefüge bzw. als einen

»freiwillige[n] Zusammenschluss von Menschen, die einer produktiven, kreativen Tätigkeit (Arbeit) in der Freizeit, meist regelmäßig und verbindlich, jedoch selbstorganisiert und eigenverantwortlich, meist ohne erkennbare Hierarchie, also grundsätzlich gleichberechtigt nachgehen, mit dem Ziel, auf dem freien Markt ein vorzeigbares Produkt anzubieten und bei alledem vorrangig Spaß zu haben« (Ebbecke/Lüschper 1987: 106).

Rockbands besitzen Werte-Systeme, welche aus zwei wichtigen Komponenten bestehen: musikalischer Anspruch und Erfolgserwartungen. Diese beeinflussen das Verhalten der Gruppenmitglieder und bestimmen mitunter das Arbeitsklima der Musikgruppe. Gemäß Orchester-Studien nimmt jedes Mitglied innerhalb einer Musikgruppe eine bestimmte Rolle mit Verpflichtung zu bestimmten Aufgaben ein, wodurch auch Rollenerwartungen einen hohen Stellenwert für das Arbeitsklima der Gruppe haben (vgl. zur großen Bedeutung der anführenden Rolle des Dirigenten z.B. Krause/Boerner 2006). Rollendifferenzierungen und Gruppenkohäsion können sich sowohl positiv als auch negativ auf die Musikgruppe, ihre Gruppenbindung, ihre Leistung und das Probeverhalten auswirken (vgl. la Motte-Haber 2007: 261f.; Zajonc 1965).

Bisherige Studien aus dem Bereich der Kunstmusik (z.B. Kemp 1996), bei denen Musiker hinsichtlich der Persönlichkeitseigenschaften Neurotizismus, Psychotizismus und Sensation Seeking untersucht wurden, berichten über sehr heterogene Ergebnisse (im Überblick vgl. la Motte-Haber 2005: 521-530). Jamie A. Dyce und Brian P. O'Connor führten 1994 eine Untersuchung mit 45 Rock- und neun Country-Bands (insgesamt 171 Musiker) durch. Die Studie ergab nach der Selbst- und Fremdeinschätzung der befragten Musiker, dass sie sich und ihre Kollegen als extravertiert, dominant, arrogant, offen für neue Erfahrungen und emotional labil einschätzen. Dies wurde bei allen Bandmitgliedern gleichermaßen festgestellt (vgl. Dyce/O'Connor 1994). Ein ambivalentes Verhältnis bzw. eine Symbiose mehrerer Persönlichkeitseigenschaften ist für Populärmusiker somit nicht ungewöhnlich. Das gemeinsame Auftreten von Arroganz, Psychotizismus und Neurotizismus kann man damit erklären, dass die mentale Spannung des Musikers die Wirkung des Lampenfiebers positiv unterstützt, wodurch ein öffentlicher Auftritt besser gelingt. Eine hohe Offenheit für neue Erfahrungen sowie das gleichzeitige Vorhandensein einer hohen emotionalen Labilität und Introversion ist ebenfalls typisch für Populärmusiker, oft gepaart mit intensivem Excitement-Seeking (vgl. la Motte-Haber 2005: 528-530). Eine kleinere Untersuchung von Geoffrey I. Wills (1984) ergab dagegen einen Zusammenhang der Eigenschaften Extraversion und Psychotizismus ganz besonders bei Gitarristen. In weiteren Studien (z.B. Zuckerman 1994; Buttsworth/Smith 1995) ließen sich ebenfalls verschiedene Eigenschaftskombinationen nachweisen, die offenbar im Zusammenhang mit der Instrumentenpräferenz stehen.

Auch Motivation, Selbstkonzept und Leistungsorientierung spielen neben der Persönlichkeit einzelner Musiker in einer Musikgruppe eine große Rolle. Jan Hemming (2002) untersuchte unter anderem die Selbstwirksamkeit von Musikern aus dem Rock- und Popbereich. Seine Analysen zeigten, dass Leistungsorientierung bei Musikern hauptsächlich mit dem Vorhandensein von spezifischen Motivationen zusammenhängt (wie z.B. die eigene emotionale Befriedigung, konkrete kommerzielle Orientierung und politische Motivationen). Zugleich steht die Leistungsorientierung in Zusammenhang mit dem eigenen Selbstkonzept als Musiker, das wiederum die Basis für Überzeugungen bilden kann, inwiefern man spezifische musikbezogene Anforderungen in bestimmten Situationen (z.B. Auftritten) bewältigen kann (Selbstwirksamkeit). Typisch für jeden Musiker ist das Wechselspiel zwischen Erfolgszuversicht und Misserfolgsängstlichkeit. Die Hoffnung auf Erfolg erhöht die Erfolgswahrscheinlichkeit, während andererseits die Angst vor einem Misserfolg eher Unsicherheit bewirkt und dadurch das Leistungsverhalten beein-

trächtigt. Auch wenn ein Musiker in einer neutralen Situation (ohne Publikum) eigentlich eine hervorragende Leistung bringt, wird diese bei einem Vorspiel durch die Attribuierungen von Erfolg und Misserfolg aktiv beeinflusst (vgl. u.a. la Motte-Haber 2005: 534f.; Kemp 1996: 100-107). In Befragungen, die Klaus Ebbecke und Pit Lüscher (1987) unter den Musikern der Dortmunder Musikszene 1983/84 durchführten, erwies sich hingegen insbesondere der Spaß als der größte Motivationsfaktor bei Rockmusikern. »Spaß am Auftritt vor einem Publikum, der Wunsch zu unterhalten und die Lust an der Verschmelzung mit der Musik« sind unter anderem motivationsbestimmend für den Bühnenspaß, den man als Musiker haben kann (Ebbecke/Lüscher 1987: 83). Der Bühnenspaß wird hierbei als Beziehung zum Objekt ›Musik‹, zu sich selbst als Handelndem, zur vertrauten Gruppe und zur weiteren Öffentlichkeit, als Selbst-Erfahrung, Selbst-Bestätigung und Selbstinszenierung verstanden (vgl. ebd.: 90-99).

Die Aufgabenbewältigung in einer Gruppe kann oft zu Schwierigkeiten führen, besonders wenn diese gemeinsam erfolgen soll. Hierfür sind die gesamte Gruppenstruktur, die Gruppenführung und die Kooperation innerhalb dieser Gruppe von großer Bedeutung. Im Normalfall werden anstehende Aufgaben in einer Band auf die Mitglieder aufgeteilt. Jedes Bandmitglied hat seine eigene Aufgabe, deren Ausführung zum musikalischen Zusammenspiel benötigt wird. In vielen Fällen, sowohl in größeren als auch in Kleingruppen, führt ein Professionalitätsanstieg zu Hierarchien. Ebbecke und Lüscher untersuchten die Aufgabenverteilung in Rockbands und stellten fest, dass die Führungsrolle meistens von Gitarristen beansprucht wird. Diese fühlten sich nicht nur als ›musikalische Köpfe‹ der Band, sondern seien auch für die Organisation der Band verantwortlich. Die Befragungen ergaben zudem, dass Sänger dazu im Gegensatz stünden, denn sie hielten sich sehr zurück und konzentrierten sich nur auf ihren Gesang. In dem Bereich dazwischen bewegten sich Tastenspieler als eher organisationsdesinteressiert und Bassisten mit einem ziemlich hohen organisatorischen Einsatz. Den Schlagzeugern dagegen würde die sogenannte musikalische ›Außenseiterrolle‹ zugewiesen, da sie kaum mit dem musikalisch-melodischen Arbeitsbereich zu tun hätten. Somit sei auch die allgemeine Arbeitsorganisationsbeteiligung von Schlagzeugern geringer und ihr Anspruch auf die Führungsrolle in der Band falle damit ganz weg (vgl. ebd.: 130-140).

In erster Linie sind es die Rollendefinitionen, die zu einer Führungsstrategie führen. Florian Tennstedt (1979: 146-173) stellte bei seinen Untersuchungen drei Stufen fest, die mit der Führung einer Band verbunden sind: Interessenaustausch (Anfangsphase einer Band, Ziel: Musik machen, die ankommt), wechselseitige Rollendefinitionen (Unterschiede der Gruppenmit-

glieder werden verstärkt und nicht aufgehoben) und Führungsstrategie (Arbeitsorganisation, musikalische Führung, tonangebender Bandleader oder Kooperation und Gleichberechtigung). Tennstedts Untersuchung der Band The Petards ergab, dass jedes Mitglied eine eigene Rolle sowohl auf musikalischer als auch auf organisatorischer Basis einnahm. Allerdings hatte die Band trotz Aufgabenverteilung eine Autoritätsperson: den Bandleader. Er war der musikalisch versierteste, spielte die meisten Instrumente und hatte alle Titel der Band arrangiert und komponiert. Bei Proben und Auftritten war er tonangebend und sein primärer Arbeitsbereich war das musikalische Image der Band. Damit war er eindeutig die leitende Kraft der Band und übernahm durch die Bandleaderrolle die Aufgabe, ein gemeinsames Ziel zu verwirklichen (vgl. Tennstedt 1979: 164).

Grundsätzlich kann man bei Interaktionen in Kleingruppen zwei unterschiedliche Führungsfiguren antreffen (Divergenztheorem, vgl. z.B. Slater 1955), welche Reiner Niketta (1984) auch bei Rockmusikgruppen beobachtete. Es handelt sich um den »aufgabenorientierten Führer«, der alle Kompetenzen auf dem musikalischen und organisatorischen Niveau zur Zielerreichung ausfüllt, aber relativ unbeliebt bei den restlichen Bandmitgliedern ist, und den »emotionalen Führer«, der die Sympathien der Bandmitglieder auf sich vereint, aber keine großen Kompetenzen auf musikalischem und organisatorischem Niveau aufweist. Nach Ebbecke und Lüscher (1987: 112-116) sind es bei den untersuchten Dortmunder Rockbands meist die Bassisten, die in der Rolle des emotionalen Leaders vorzufinden sind, was sie durch ihre geringere Extravertiertheit, ihre organisatorische Verlässlichkeit und die Wahrnehmung von Gemeinschaftsaufgaben erreichen. Die Rolle des aufgabenorientierten Leaders übernehmen dagegen überwiegend Gitarristen, in deren Zuständigkeitsbereiche sowohl das Songwriting als auch beispielsweise solch wichtige organisatorische Belange wie Gagenverhandlungen und Pressekontakte gehören können.

Thomas Witzel (2000) führte eine interviewbasierte Untersuchung zu Arbeitsweisen von fünf hessischen Amateurbands durch, mit dem Ziel, diese mit spezifischen Merkmalen einzelner Bands in Beziehung zu setzen. Zwar erwies sich der Arbeitsprozess in jeder Band als recht unterschiedlich, jedoch hatten gewöhnlich alle Bandmitglieder gemeinsam Einfluss auf das musikalische Material und unterzogen es einer kritischen Bewertung. Diese Arbeitsweise ist wohl typisch für das kooperative Verhalten innerhalb von Musikgruppen: Um zum gewünschten Ergebnis zu kommen, sind die Bandmitglieder gezwungen zusammenzuarbeiten, Ideen zu produzieren und Kompromisse einzugehen. Bands sind gemäß Witzel (2000: 86) »sehr empfindliche Gebilde«, die »ein gutes Verhältnis der Bandmitglieder zueinan-

der« und ihre »gute Zusammenarbeit« für das Funktionieren dieser Bands voraussetzen. Erst mit Ausgrenzung aller Belastungen und nach Beilegung sämtlicher persönlicher Konflikte kann der musikalisch-schöpferische Prozess in einer Band überhaupt zustande kommen. Letztlich sind jedoch die Kontinuität der Gruppe sowie die Übereinstimmung von Zielen und Ambitionen der Bandmitglieder für die längerfristig erfolgreiche Arbeit einer Band bzw. ein positives Bandklima entscheidend. Als einen Grundkonflikt konnte Burkhard Schäffer (1996:177-188) die unweigerliche Entwicklung von der Band als Peer Group hin zur Band als Organisation feststellen, was er an zwei als Fallbeispiele intensiver untersuchten Berliner Amateurbands exemplarisch nachzeichnet. Ulrich Spieß (2000: 346) führt das Ideal der »kollektive[n] Form der Kooperation, in der nicht alle Einzelpersonen, sondern die Gruppe das Künstlersubjekt darstellt« auf die »nichtbürgerliche« Rockmusikszene der 1960er Jahre zurück (geprägt von unregelmäßigen Lebensverhältnissen, Drogenmissbrauch, Promiskuität usw.), was er mit journalistischen Fundstücken zu ausgewählten Bands zu belegen versucht.

## **Bandklima**

Aspekte der Arbeitsatmosphäre in einer Band werden im vorliegenden Aufsatz als Bandklima bezeichnet. Obwohl sich bisher keine Arbeiten explizit auf ein klar definiertes Konstrukt beziehen, zeigen die Ergebnisse bisher mehrheitlich vorliegender qualitativer Untersuchungen, dass vor allem folgende Variablen das hier definierte Bandklima beeinflussen: Sozialstrukturen und Gruppendynamik, Motivation, Leistungsfähigkeit, Kreativität, Förderung, Bezahlung, Zufriedenheit mit der Zusammenarbeit der Bandkollegen, soziale Rahmenbedingungen, Organisation, subjektiv wahrgenommene längerfristige Qualität des Zusammenwirkens der Bandmitglieder, Arbeitsfreude, Ausmaß der Produktivität, Arbeitszeit, Anerkennung sowie Sinnvermittlung. Viele dieser Variablen bewirken eine Veränderung, Entwicklung und Ausdifferenzierung des Bandklimas, wobei vermutet werden kann, dass auf einer übergeordneten Beschreibungsebene das allgemeine Klima einer Band sich entlang der Dimensionen positiv bzw. harmonisch und negativ bzw. disharmonisch bewegt. Als besonders gut wird das Bandklima bezeichnet, wenn keine Konflikte existieren oder Konflikte nicht zu Eskalation führen, sondern schnell gelöst werden können. Es liegt somit im Interesse eines jeden Bandzusammenschlusses, in die Verbesserung des Bandklimas zu investieren, denn ein negatives Bandklima kann unter Umständen zur Trennung der Band führen (vgl. Ebbecke/Lüscher 1987: 124-130). Eine gute Gruppendynamik ist eine der wichtigsten Grundvoraussetzungen für ein po-

sitives Klima in einer Band. Die Studie von Ebbecke und Lüscher (1987) zeigte, dass Erfahrungen mit den Mitspielern in einer Rockband eine eminente Rolle spielen. So nennen die Autoren als erste Komponente zur Entwicklung einer Gruppendynamik die Dauer der Mitgliedschaft in einer Gruppe. Die im Laufe der Zeit gesammelten Erfahrungen mit den Bandmitgliedern bedingen die Entwicklung einer positiven oder gegebenenfalls negativen Arbeitsatmosphäre. Aufgegliedert nach Instrumenten ergab sich, dass Gitarristen und Keyboarder jeweils zu langfristigeren Engagements neigen als Bassisten und Schlagzeuger, während bei Sängern zur Hälfte Bandnovizen und zu einem Viertel »alte Hasen« vertreten waren (ebd.: 108).

Während sich hinsichtlich der Zufriedenheit mit den Arbeitsbedingungen und der Stimmung bezogen auf die Gesamtsituation der Band keine großen Unterschiede zwischen den Bandmitgliedern zeigten, waren die Arbeitsteilung und die Rollenverteilung innerhalb der Band deutlich bandklima-relevant. Es offenbarte sich eine Mischung aus Einzel- und Gemeinschaftsaufgaben, welche ebenfalls die Aufgabenbereiche Organisation (Verhandeln, Plakatieren und Pressearbeit) und musikbezogene Arbeiten (Komponieren, Arrangieren und Texten) mit einschloss (vgl. ebd.: 108-116). Die Studie ergab außerdem noch einige weitere Komponenten, die gruppenbindungs- und somit auch bandklimabestimmend sind und eine wichtige und stabilisierende Funktion für die Gruppe darstellen, nämlich u.a. Freundschaftsideale, einvernehmliche Problemlösung, musikalische Interessengleichheit, Harmoniewünsche und »Wir-Gefühle«, eigene musikalische Weiterentwicklung, Identifikation mit den Texten und Übereinstimmung hinsichtlich politischer Einstellungen (vgl. ebd.: 116-124).

### **Zusammenfassung, explorative Forschungsfragen und Hypothesen**

Es ist festzustellen, dass bei Bands sowohl soziale als auch psychische Prozesse von Bedeutung sind. Soziale Strukturen, Persönlichkeit, Motivation, Rollenverteilung und Gruppenmodelle sind dabei wichtige Teilgebiete. Unzureichend erforscht ist bisher, welche Rolle die Persönlichkeit des Musikers in der sozialen Interaktion einnimmt und wie sie zu begründen ist. Ebenfalls ist unklar, inwiefern und ob überhaupt die Arbeitsstrukturen und die Zielorientierung der Kleingruppe Band als Ganzes von der Rollenverteilung in der Gruppe abhängig sind.

Im Rahmen der vorliegenden Studie soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Führungsstruktur innerhalb von Populärmusikbands eine Auswirkung auf die subjektive Wahrnehmung der zwischenmenschlichen

emotionalen Beziehungen und der Arbeitsorientierung hat. Neben soziodemographischen Variablen soll untersucht werden, inwieweit Persönlichkeitseigenschaften hierbei eine einflussnehmende Rolle zukommt.

Da sich die Forschung bisher mehrheitlich auf Bands aus dem deutschen und angloamerikanischen Sprachraum bezieht, stellt sich die Frage, inwiefern es sich bei den bestehenden Ergebnissen bisheriger Untersuchungen um Erkenntnisse handelt, die auch auf Populärmusikbands anderer Länder übertragbar sind. Insbesondere soll erstmals untersucht werden, welche Unterschiede sich zwischen einer deutschen und einer mazedonischen Stichprobe aufzeigen lassen. Explorativ soll überprüft werden, ob Alter, Geschlecht, Dauer der Bandmitgliedschaft, gespieltes Instrument, weitere Bandmitgliedschaften und Musikstil im Zusammenhang mit dem Bandklima stehen.

Um einen empirischen Zugang zu diesen Fragen sicher zu stellen, stand im Mittelpunkt des Forschungsprojektes, aus dem die vorliegende Studie entstammt<sup>3</sup>, die Konstruktion eines entsprechenden psychometrischen Testverfahrens im Mittelpunkt. Hiermit sollte geprüft werden, welche Dimensionen des subjektiven Bandklimaerlebens empirisch nachweisbar und mittels hieraus konstruierter Skalen messbar sind (*Bandklimafragebogen [BKFB]*; von Georgi et al., 2012). Hierbei konnten vier Dimensionen des subjektiv erlebten Bandklimas als Skalen konstruiert werden:

- 1) Die Skala *positives Bandklima* (BK) beschreibt den subjektiv erlebten Zusammenhalt, Akzeptanz, Freundschaft und das Erleben einer demokratischen Bandstruktur.
- 2) Die Skala *Teamerfolgsorientierung* (TE) beinhaltet hingegen einen erlebten Teamgeist, Erfolgsgerichtetheit und Priorität für bandbezogene Aufgaben und Herausforderungen.
- 3) Die Skala *egozentrische Verantwortungsübernahme* (EV) erfasst die Möglichkeit zur eigenen Verantwortungsübernahme für die Band als Ganzes sowie das organisatorische und musikalische Engagement.
- 4) Die Skala *Arbeitsorientierung* (AO) letztlich umfasst eine strukturierte und effiziente Planung der Proben- und Konzertdurchführung und -vorbereitung sowie die Erwartung eines positiven Feedbacks.

Neben den Ergebnissen der Skalenkonstruktion und Replikation, auf die im vorliegenden Beitrag nur kurz eingegangen werden kann, wurden auf der Grundlage der so entwickelten vier Bandklimaskalen und der bestehenden Literatur folgende spezifische Hypothesen formuliert:

---

<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang entstand auch die unveröffentlichte Bachelorarbeit von Slagjana Stefanovska (2012), die von Claudia Bullerjahn und Richard von Georgi betreut wurde.

H1: Hat ein Bandleader die Führung innerhalb einer Band inne, so ist

- (a) das Bandklima (BK) positiver sowie
- (b) Teamerfolgsorientierung (TE),
- (c) egozentrische Verantwortungsübernahme (EV) und
- (d) Arbeitsorientierung (AO) stärker ausgeprägt als bei einer Band mit demokratischer Gleichverteilung der Aufgaben.

H2: Die wahrgenommene Qualität des Bandklimas steht in Beziehung zu Persönlichkeitsmerkmalen der Bandmitglieder.

- (a) Emotional labile Bandmitglieder (hohe Werte in Neurotizismus und negative Affektivität) nehmen im Vergleich zu anderen Bandmitgliedern ein schlechteres zwischenmenschliches Bandklima (BK) wahr.
- (b) Bandmitglieder mit einer hohen Soziabilität (hohe Werte in Extraversion und positive Affektivität) nehmen im Vergleich zu anderen Bandmitgliedern eine höhere Teamerfolgsorientierung (TE) wahr.
- (c) Bandmitglieder mit hoher Gewissenhaftigkeit nehmen im Vergleich zu anderen Bandmitgliedern eine erhöhte egozentrische Verantwortungsübernahme (EV) und Arbeitsorientierung (AO) wahr.

## Methode

### Stichproben

Die erste Stichprobe (MK) besteht aus insgesamt  $n = 67$  Mitgliedern mazedonischer Bands, davon 55 männlich und 12 weiblich. Das Durchschnittsalter der Befragten liegt bei 26 Jahren mit einem Range von 15 bis 59 Jahren. Die zweite Stichprobe (DE) besteht aus insgesamt  $n = 63$  deutschen Bandmusikern, davon 48 männlich und 15 weiblich. Das Durchschnittsalter der Befragten liegt hier mit 30 Jahren etwas höher mit einem Range von 15 bis 55 Jahren. Die Gesamtstichprobe entspricht der Summe aller mazedonischen und deutschen Studienteilnehmer und besteht somit aus  $N = 130$  Befragten.

### Messinstrumente und Variablen

#### Abhängige Variable: Bandklimafragebogen (BKFB)

Als abhängige Variable zur Erfassung der sozialen Interaktion in Bands wurde der von Richard von Georgi et al. (2012) entwickelte deutsche *Bandklimafragebogen* übernommen und dabei überprüft und revidiert. Er besteht aus

98 Items, die Aussagen zur persönlichen Einschätzung der Versuchsperson über sich selbst, über die Band und die Interaktion der Bandmitglieder beinhalten. Der Grad der Zustimmung wurde jeweils über eine fünfstufige Likert Skala (1 = trifft gar nicht zu bis 5 = trifft vollkommen zu) erfasst.

### **Unabhängige Variablen**

Zur Feststellung interindividueller Unterschiede wurde das *NEO-ffi (Neurotizismus-Extraversion-Offenheit-Fünf-Faktoren Inventar* nach Paul Costa und Robert R. McCrae; vgl. Borkenau/Ostendorf 1993) eingesetzt. Das *NEO-ffi* erfasst die Persönlichkeit in den Dimensionen Neurotizismus (N: emotionale Labilität), Extraversion (E: Soziabilität und Selbstsicherheit), Offenheit für Erfahrungen (O: Beschäftigung mit neuen Erfahrungen, Eindrücken und Erlebnissen), Verträglichkeit (V: Altruismus, Harmoniebedürfnis, Kooperation) und Gewissenhaftigkeit (G: Selbstkontrolle bei der Planung, Organisation und Durchführung von Aufgaben) (vgl. von Georgi 2002). Zusätzlich wurde der *PANAS-d* in der trait-Version (*Positive And Negative Affect Schedule*; Watson et al. 1988) verwendet. Er misst das generelle Befinden der Versuchspersonen in Hinsicht auf positive Affektivität (PA) und negative Affektivität (NA) (vgl. Watson 2000). Außerdem wurden soziodemographische Daten (u.a. Geschlecht und Alter) sowie Daten zur musikalischen Aktivität der Studienteilnehmer (u.a. Beruf, Instrument, Dauer der Bandmitgliedschaft, Mitgliedschaften in anderen Bands, Musikstil und Bandstrukturen) erfragt.

## **Datenerhebung**

Die Daten der mazedonischen Stichprobe (MK) wurden auf zwei Arten erhoben: 42 zumeist persönlich bekannten Mitgliedern stilistisch verschiedener Populärmusikbands wurden die in mazedonische Sprache übersetzten Fragebögen im September 2011 direkt ausgehändigt und diese nach dem Ausfüllen unmittelbar wieder eingesammelt. Die restlichen 25 Musiker erhielten einen Online-Link zum mazedonischen Fragebogen und wurden gebeten, ihn im Zeitraum Ende Oktober 2011 bis Ende Januar 2012 online auszufüllen. In beiden Fällen wurde darauf geachtet bzw. hingewiesen, dass die Studienteilnehmer den Fragebogen ungestört und eigenständig (also ohne Einflussnahme von Außenstehenden oder anderen Bandmitgliedern) ausfüllten.

Auch die Erhebung von Daten der deutschen Stichprobe (DE) erfolgte auf zwei Arten und unter ähnlichen Prämissen: Zehn Personen wurden direkt schriftlich im Zeitraum September bis Oktober 2011 und 53 per Online-Link im Zeitraum Ende Oktober 2011 bis Ende April 2012 befragt.

## Statistische Auswertungsmethoden

Die Auswertung der Daten fand zunächst getrennt für die beiden Teilstichproben (MK und DE) statt. Hierbei wurden die BKFB-Items einer explorativen Faktorenanalyse (Varimax-Rotation, Hauptachsenlösung) unterzogen. Nach Selektion der besten Items mit den jeweils höchsten Ladungen und den geringsten Mehrfachladungen wurden die Items je Faktor mittels Skalenanalyse untersucht und anhand der Trennschärfe ( $r_c$ ) und der mittels Cronbachs Alpha ( $\alpha$ ) geschätzten Reliabilität korrigiert und so die Skalen optimiert.

Mittels Korrelations- und Varianzanalysen wurden die so entwickelten Skalen auf Unterschiede in den Angaben der unabhängigen Variablen hin analysiert. Insbesondere im Rahmen der Varianzanalysen wurde je Skala eine 2 x 3-faktorielle ANOVA mit den Faktoren Erhebungsort (Mazedonien vs. Deutschland) und Führungsstil (Sänger als Leader, Instrumentalist als Leader und demokratisch-gleichberechtigter Führungsstil) berechnet. Das Signifikanzniveau wurde auf  $\alpha = 0,05$  festgelegt.

## Ergebnisse

### Faktorielle Struktur und Revision des BKFB

Bei den Faktorenanalysen aller drei Stichproben (ME, DK und Gesamtstichprobe) erwiesen sich nach Prüfung möglicher Lösungen auf inhaltliche und statistische Konsistenz die jeweils vierfaktoriellen Lösungen als am sinnvollsten. Entsprechend konnten je vier Skalen mit jeweils zwölf Items erstellt werden. Alle so erstellten Skalen weisen mit  $\alpha > 0,7$  hinreichende Reliabilitäten auf. Zudem zeigte sich, dass sowohl die MK- als auch die DE-Stichprobe zu – trotz leichter inhaltlicher Abweichungen – vergleichbaren Faktoren und Skalen führte, die relativ hoch miteinander interkorrelieren. Für die kulturübergreifende Gesamtstichprobe ergaben sich zusammenfassend folgende Reliabilitätsschätzungen (Cronbachs  $\alpha$ ) für die konstruierten neuen Skalen: BK = 0,857, TE = 0,809, EV = 0,772 und AO = 0,803.

### Führungsstruktur und Bandklima

In Tabelle 1 sind die Mittelwerte und Standardabweichungen der BKFB-Skalen angegeben, Tabelle 2 können die Ergebnisse der 2 x 3-faktoriellen Varianzanalysen entnommen werden. Es zeigt sich, dass signifikante Effekte nur

AV	Erhebung	Führungsstil						Total		
		Gesang (n = 55)		Instrument (n = 42)		Demokratisch (n = 33)		M	SD	n
		M	SD	M	SD	M	SD			
BK	DE	46,79	8,20	48,64	5,40	52,47	5,01	48,97	6,82	63
	MK	47,45	7,01	47,25	8,01	48,56	7,80	47,66	7,41	67
	Total	47,16	7,49	47,98	6,72	50,58	6,71	48,29	7,13	130
TE	DE	40,71	7,30	37,55	5,37	40,29	6,37	39,49	6,49	63
	MK	46,87	8,37	46,30	4,69	49,31	6,36	47,28	6,98	67
	Total	44,18	8,43	41,71	6,67	44,67	7,76	43,51	7,78	130
EV	DE	37,38	5,76	33,77	6,70	31,24	7,61	34,46	6,99	63
	MK	31,81	7,78	33,70	7,70	30,13	6,93	31,97	7,57	67
	Total	34,24	7,45	33,74	7,11	30,70	7,20	33,18	7,37	130
AO	DE	46,46	8,31	40,00	9,31	40,65	5,89	42,63	8,55	63
	MK	45,03	6,61	43,05	8,70	46,44	5,96	44,78	7,16	67
	Total	45,65	7,36	41,45	9,05	43,45	6,53	43,74	7,91	130

Gesang: Sänger als Leader; Instrument: Instrumentalist als Leader; Demokratisch: demokratisch-gleichberechtigt; M: Mittelwert; SD: Standardabweichung; n: Versuchspersonenanzahl; AV: abhängige Variable; BK: positives Bandklima; TE: Teamerfolgsorientierung; EV: egozentrische Verantwortungsübernahme; AO: Arbeitsorientierung; DE: deutsche Erhebung; MK: mazedonische Erhebung.

Tabelle 1: Mittelwerte und Standardabweichungen der BKFB-Skalen für die unabhängigen Variablen Führungsstil und Erhebungsort

AV	Effekt	df	F	P	d
BK	Erhebungsort	1	1,486	0,225	
	Führungsstil	2	2,435	0,092	0,396
	Erhebungsort x Führungsstil	2	1,082	0,342	
TE	Erhebungsort	1	43,584	< 0,001	1,186
	Führungsstil	2	1,817	0,167	
	Erhebungsort x Führungsstil	2	0,640	0,529	
EV	Erhebungsort	1	3,088	0,081	0,316
	Führungsstil	2	3,194	0,044	0,454
	Erhebungsort x Führungsstil	2	2,012	0,138	
AO	Erhebungsort	1	3,237	0,074	0,323
	Führungsstil	2	3,628	0,029	0,484
	Erhebungsort x Führungsstil	2	2,467	0,089	0,399

AV: abhängige Variable; BK: positives Bandklima; TE: Teamerfolgsorientierung; EV: egozentrische Verantwortungsübernahme; AO: Arbeitsorientierung; Erhebungsort: Mazedonien vs. Deutschland; Führungsstil (Sänger als Leader vs. Instrumentalist als Leader vs. Demokratisch-gleichberechtigter Führungsstil); Erhebungsort x Führungsstil: Interaktionseffekt von Erhebungsort x Führungsstil; df: Freiheitsgrade; F: empirischer F-Wert; p: Signifikanz; d: Cohen's d (Effektstärke: 0,20 (gering); 0,50 (mittel); 0,80 (hoch))

Tabelle 2: 2 x 3 ANOVA des Erhebungsortes (Mazedonien vs. Deutschland), Führungsstils (Leader-Führung vs. demokratisch-gleichberechtigte Führung) für die vier BKFB-Skalen

für die Skalen TE, EV und AO nachweisbar sind. Jedoch existieren noch weitere tendenzielle Effekte mit  $p < 0,095$ , die aufgrund des explorativen Charakters der vorliegenden Studie mit berücksichtigt werden sollen.

### Positives Bandklima (BK)

Im Falle der BK-Skala konnte nur ein sehr schwacher Haupteffekt mit  $p = 0,092$  für den Führungsstil nachgewiesen werden (vgl. Tabelle 2). Im Einzelnen zeigt sich, dass ein demokratisch-gleichberechtigter Führungsstil mit einem leicht besseren und positiveren Bandklima einher zu gehen scheint (vgl. Mittelwerte in Tabelle 1, BK-Zeile »Total« und Abbildung 1).

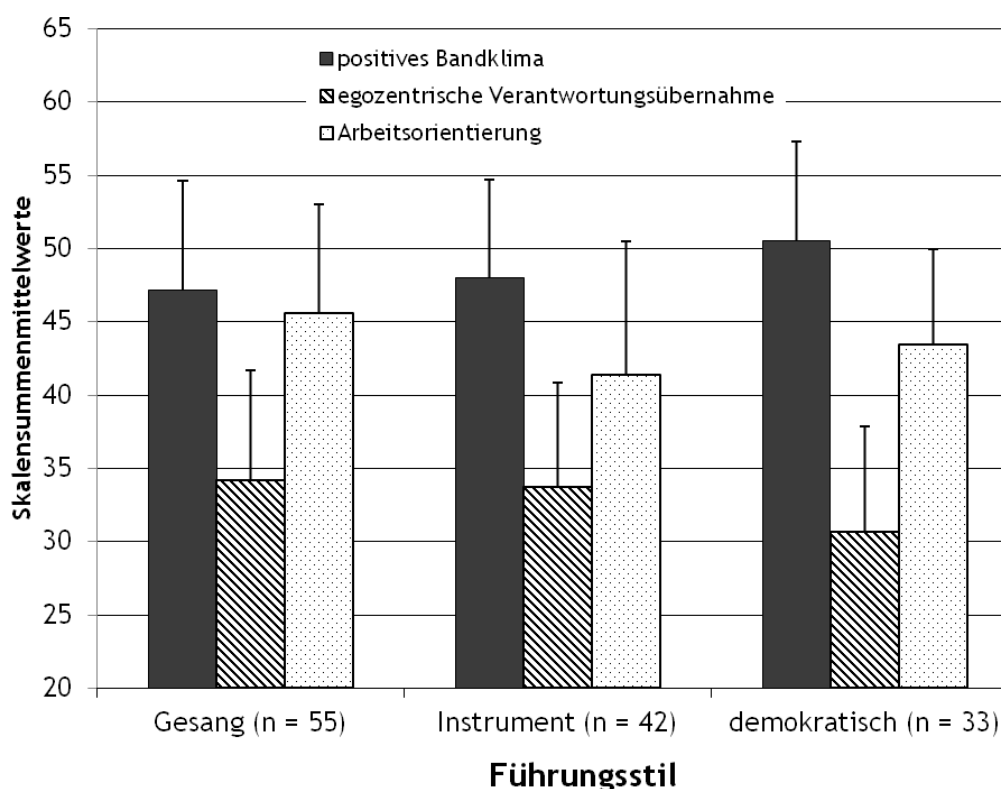


Abbildung 1: Mittelwerte und Standardabweichungen für die BKFB-Skalen mit signifikanten und tendenziellen Effekten in der unabhängigen Variable Führungsstil (vgl. Tabelle 2)

### Teamerfolgsorientierung (TE)

Hinsichtlich der Skala Teamerfolgsorientierung lässt sich ein signifikanter Mittelwertunterschied zwischen der deutschen und mazedonischen Stichprobe konstatieren (vgl. Tabelle 2). Die Inspektion der Mittelwerte zeigt, dass die mazedonische Stichprobe eine deutlich höhere Teamerfolgsorien-

tierung aufweist ( $M = 39,49$ ) als die deutsche Stichprobe ( $M = 47,28$ ) (vgl. Tabelle 1, TE-Spalte »Total«).

### **Egozentrische Verantwortungsübernahme (EV)**

Die Analyse der EV-Skala ergab einen tendenziellen Effekt des Erhebungsortes und einen signifikanten Effekt des Führungsstils (vgl. Tabelle 2). Eine Interaktion konnte hingegen nicht nachgewiesen werden. Kulturübergreifend zeigt sich für die Skala »egozentrische Verantwortungsübernahme« der höchste Wert, wenn ein Sänger oder eine Sängerin als Leader auftritt ( $M = 34,24$ ), gefolgt vom Instrumentalisten als Leader ( $M = 33,74$ ) und dem demokratisch-gleichberechtigten Führungsstil mit dem niedrigsten Wert ( $M = 30,70$ ) (vgl. Tabelle 1 und Abbildung 1). Bezüglich des tendenziellen Haupteffektes ergeben die Mittelwerte in Tabelle 1, dass die deutsche Stichprobe eine tendenziell höhere egozentrische Verantwortungsübernahme aufweist ( $M = 34,46$ ) als die mazedonische ( $M = 31,97$ ).

### **Arbeitsorientierung (AO)**

Hier ergeben sich wie im Falle der EV-Skala nicht nur zwei Haupteffekte, sondern erstmals auch ein Interaktionseffekt. Hierbei muss jedoch berücksichtigt werden, dass nur der Haupteffekt »Führungsstil« deutlich signifikant ist. Die verbleibenden Effekte liegen nur tendenziell vor. Tabelle 1 und Abbildung 1 ist zu entnehmen, dass insbesondere dann, wenn ein Instrumentalist die Führung in der Band übernimmt, die Arbeitsorientierung am geringsten eingeschätzt wird. Ist hingegen der Sänger oder die Sängerin mit der Bandführung betraut, wird die Arbeitsorientierung am höchsten eingeschätzt. Tendenziell zeigt sich zudem, dass die mazedonische Stichprobe eine höhere Arbeitsorientierung ( $M = 44,78$ ) als die deutsche ( $M = 42,63$ ) aufweist.

Betrachtet man jedoch den tendenziellen Interaktionseffekt (vgl. Abbildung 2), so fällt auf, dass die Haupteffekte aufgrund der Kombination der beiden Faktoren (Führungsstil und Erhebungsort) entstanden sind: Eine höhere Arbeitsorientierung der mazedonischen Stichprobe relativ zur deutschen ist nämlich nur dann vorhanden, wenn ein gemeinschaftlich-demokratischer Führungsstil vorliegt. Übernimmt hingegen der Sänger oder die Sängerin die Leaderfunktion, so gibt es keine kulturellen Unterschiede. Ebenso veranschaulicht Abbildung 2, dass ein Absinken der Arbeitsorientierung eigentlich nur bei der deutschen Stichprobe zu erkennen ist, sofern ein Instrumentalist die Leaderfunktion übernimmt oder ein demokratischer Führungsstil vorliegt.

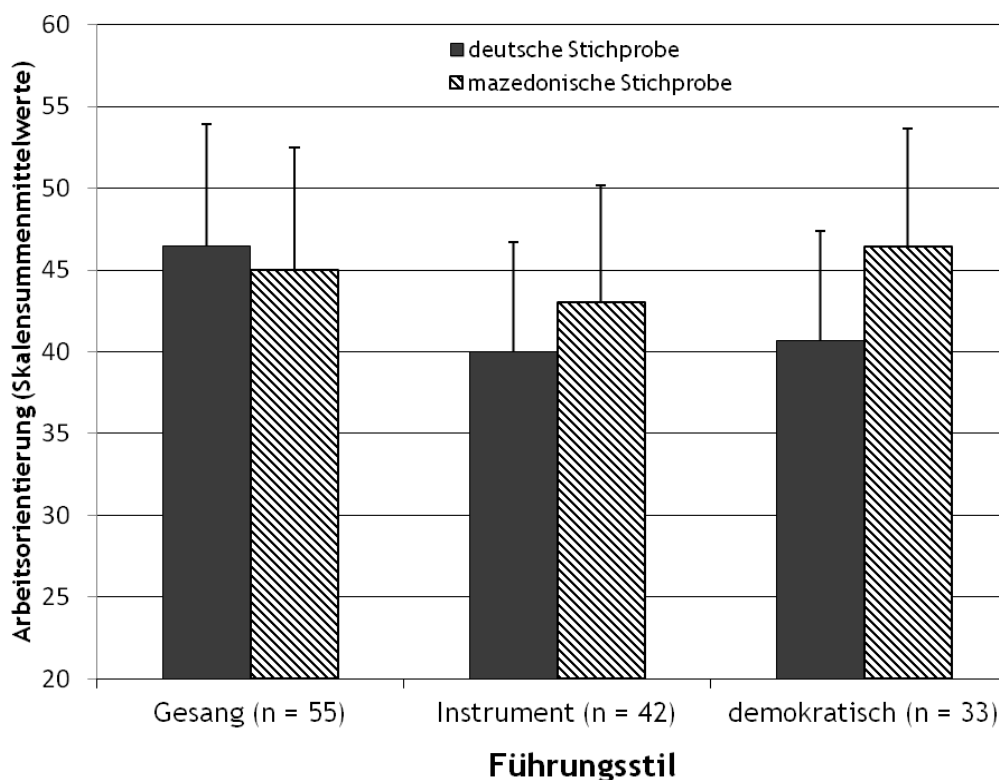


Abbildung 2: Mittelwerte und Standardabweichungen für die BKFB-Skala Arbeitsorientierung getrennt nach dem Führungsstil und dem Stichprobenerhebungsort.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass das positive Bandklima nur tendenziell in Beziehung zum Führungsstil steht. Die Teamerfolgsorientierung geht dagegen hochsignifikant mit dem Erhebungsort einher. Für die egozentrische Verantwortungsübernahme gewinnt dagegen wiederum der Führungsstil an Bedeutung und weniger der Erhebungsort. Als bedeutendster Faktor für die Arbeitsorientierung kann der Führungsstil festgehalten werden, wobei sich tendenziell Unterschiede zwischen den Stichproben zeigen.

## Persönlichkeit und Bandklima

Zwischen den BKFB-Skalen und den Skalen des *NEO-ffi* und *PANAS-d* konnten für die Gesamtstichprobe viele signifikante Interkorrelationen festgestellt werden, was auf einen grundsätzlich engen Zusammenhang zwischen der Persönlichkeit der Bandmitglieder und dem Bandklima hindeutet (vgl. Tabelle 3). Ein positives Bandklima geht hiernach einher mit emotionaler Stabilität, Extraversion, Offenheit für neue Erfahrungen, Verträglichkeit, positiver Affektivität; Teamerfolgsorientierung mit Extraversion und positiver

Affektivität; egozentrische Verantwortungsübernahme mit Extraversion, Offenheit für neue Erfahrungen, Gewissenhaftigkeit und positiver Affektivität; Arbeitsorientierung mit Extraversion, Gewissenhaftigkeit und positiver Affektivität.

Verfahren	Stichprobe	BK	TE	EV	AO
N	Gesamt	- 0,282***	- 0,008	- 0,051	- 0,066
	MK	- 0,392***	- 0,002	- 0,033	- 0,026
	DE	- 0,147	- 0,123	- 0,042	- 0,124
E	Gesamt	0,201*	0,236**	0,228**	0,229**
	MK	0,157	0,306*	0,255*	0,216(*)
	DE	0,249*	0,288*	0,185	0,262*
O	Gesamt	0,332***	- 0,010	0,201*	0,004
	MK	0,385***	0,252*	0,040	0,082
	DE	0,265*	0,263*	0,256*	0,057
V	Gesamt	0,301***	- 0,067	0,035	0,002
	MK	0,112	0,088	- 0,109	0,032
	DE	0,478***	0,343**	0,011	0,105
G	Gesamt	0,096	0,077	0,179*	0,393***
	MK	0,144	0,154	0,246*	0,403***
	DE	0,059	0,024	0,133	0,391**
PA	Gesamt	0,180*	0,332***	0,250**	0,360***
	MK	0,184	0,223(*)	0,278*	0,317**
	DE	0,235(*)	0,349**	0,321**	0,391**
NA	Gesamt	- 0,214*	0,112	0,060	0,064
	MK	- 0,222(*)	0,097	0,075	0,119
	DE	- 0,175	- 0,061	0,113	- 0,038

N: Neurotizismus; E: Extraversion (Soziabilität); O: Offenheit für neue Erfahrungen, Eindrücke und Erlebnisse; V: Verträglichkeit (Altruismus, Harmoniebedürfnis, Kooperation); G: Gewissenhaftigkeit (Selbstkontrolle bei der Planung, Organisation und Durchführung von Aufgaben); PA: positive Affektivität; NA: negative Affektivität; BK: positives Bandklima; TE: Teamerfolgsorientierung; EV: egozentrische Verantwortungsübernahme; AO: Arbeitsorientierung; \*:  $p \leq 0,05$ ; \*\*:  $p \leq 0,01$ ; \*\*\*:  $p \leq 0,001$ ; (\*):  $p < 0,1$  (Tendenz).

Tabelle 3: Interkorrelationen der BKFB-Skalen mit den Skalen des *NEO-ffi* (N, E, O, V und G) und des *PANAS-d* (PA und NA) aufgeteilt nach Stichprobe.

Für die *mazedonische Stichprobe* zeigt sich als Abweichung im Vergleich zur Gesamtstichprobe, dass

- 1) sich kein Zusammenhang zwischen positivem Bandklima und Extraversion, Verträglichkeit sowie positiver Affektivität nachweisen lässt,
- 2) Teamerfolgsorientierung neben Extraversion auch mit Offenheit für neue Erfahrungen einhergeht,

- 3) egozentrische Verantwortungsübernahme keine Korrelation mit Offenheit für Erfahrungen aufweist und
- 4) eine hohe Arbeitsorientierung nur tendenziell mit Extraversion ( $p = 0,08$ ) einhergeht.

Für die *deutsche Stichprobe* zeigt sich dagegen als Abweichung im Vergleich zur Gesamtstichprobe, dass

- 1) sich kein Zusammenhang zwischen positivem Bandklima und emotionaler Labilität sowie negativer Affektivität nachweisen lässt,
- 2) Teamerfolgsorientierung zusätzlich in Beziehung zu Offenheit für neue Erfahrungen und Verträglichkeit steht und
- 3) egozentrische Verantwortungsübernahme keine Gewissenhaftigkeit impliziert.

### **Soziodemographische Variablen und Variablen zur musikalischen Aktivität**

Weitere varianzanalytische und korrelative Analysen erbrachten, dass die unabhängigen Variablen Geschlecht, Dauer der Bandmitgliedschaft und Musikstil der Band in keinem Zusammenhang mit dem subjektiv empfundenen Bandklima in Populärmusikbands stehen. Lediglich Tendenzen für die Gesamtstichprobe sowie nur schwache Effekte für Teilstichproben ließen sich bezogen auf Alter, Instrument in der Band und weitere Bands/Projekte aufzeigen:

So geht kulturübergreifend eine Teamerfolgsorientierung tendenziell mit einem niedrigen Alter einher ( $r = -0,159$ ;  $p = 0,071$ ), d.h. je jünger die Musiker in einer Band, umso teamerfolgsorientierter sind sie. Nur für die deutsche Stichprobe korrelierte dagegen das Alter mit der Arbeitsorientierung ( $r = 0,318$ ;  $p = 0,011$ ), denn je älter die deutschen Bandmitglieder, desto arbeitsorientierter sind sie zugleich.

Das in der Band ausgeübte Instrument ist kulturübergreifend nur tendenziell von Bedeutung: So weisen vor allem Tasteninstrumentspieler (an zweiter Stelle Bläser) eine erhöhte Arbeitsorientierung auf. Dagegen ist die Arbeitsorientierung dem Klischee entsprechend bei den Bassisten am geringsten, während sich alle anderen Instrumente dazwischen befinden.

Nur für die mazedonische Stichprobe zeigt sich ein signifikanter Zusammenhang zwischen dem ›Spielen in mehreren Bands‹ und der Teamerfolgsorientierung ( $p = 0,021$ ): So erweisen sich mazedonische Musiker, welche in mehreren Bands spielen, als weniger teamerfolgsorientiert als solche, die in nur einer Band spielen.

## Hypothesenprüfung

### Führungsstruktur und Bandklima

Im Rückgriff auf die aufgestellten Hypothesen zeigt sich, dass das subjektiv eingeschätzte Bandklima und die Teamerfolgsorientierung besser sind, wenn ein Bandleader die Führung der Band wahrnimmt (H1 [a] und H1 [b]). Allerdings bestätigt die vorliegende Studie die Hypothese, dass die subjektiv erlebte egozentrische Verantwortungsübernahme und die Arbeitsorientierung einer Band als höher wahrgenommen werden, wenn ein Sänger oder eine Sängerin die Leaderfunktion innehat. Hierbei zeigt sich im Falle der Skala ›Arbeitsorientierung‹ zudem eine Differenzierung bezüglich des kulturellen Hintergrundes und des Führungsstils: Vor allem Musiker mit einem deutschen kulturellen Hintergrund schätzen die Arbeitsorientierung einer Band hoch ein, wenn der Sänger oder die Sängerin die Führung übernimmt. Im Falle der Führung durch einen Instrumentalisten oder beim Vorliegen eines demokratisch-gemeinschaftlichen Führungsstils wird die Arbeitsorientierung als geringer eingeschätzt. Im Falle eines mazedonischen Hintergrundes wird nur die Führung der Band durch einen Instrumentalisten als mögliche Ursache für eine geringere Arbeitsorientierung angesehen. Somit konnte die Hypothese H1 (c) eindeutig und H1 (d) mit Einschränkung belegt werden.

### Persönlichkeit und Bandklima

Es wurde statistisch nachgewiesen, dass ein positives Bandklima mit einer emotional stabilen Persönlichkeit bzw. mit dem Fehlen von Neurotizismus (-N) und positiver Affektivität bzw. dem Fehlen von negativer Affektivität (genauer -NA) einhergeht. Bei dieser Hypothese wurde von einem schlechten Bandklima (-BK) ausgegangen, wenn eine emotional labile Persönlichkeit vorliegt (N, NA). Dies führt inhaltlich in die gleiche Richtung, da, im Vergleich gesehen,  $r_{(N, NA; BK)} < 0$  (d.h. emotionale Labilität und negative Affektivität führen zum negativen Bandklima) dieselbe Bedeutung hat wie  $r_{(-N, -NA; BK)} > 0$  (d.h. das Fehlen von emotionaler Labilität und gleichzeitiges Fehlen einer negativen Affektivität führen zum positiven Bandklima). Allerdings kann die Hypothese H2 (a) nur für die mazedonische Stichprobe vorbehaltlos angenommen werden. Des Weiteren konnte die Hypothese H2 (b) ebenfalls bestätigt werden: Eine Teamerfolgsorientierung steht in einem deutlichen Zusammenhang mit Extraversion und Positiver Affektivität. Dies bestätigt sich auch im Kulturvergleich für Mazedonien ( $r_{(E, O, [PA]; TE)} > 0$ ) und

Deutschland ( $r_{(E, O, V, PA; TE)} > 0$ ). Letztlich ist den Ergebnissen zu entnehmen, dass Bandmitglieder mit hoher Gewissenhaftigkeit eine erhöhte egozentrische Verantwortungsübernahme und Arbeitsorientierung wahrnehmen ( $r_{(G; EV, AO)} > 0$ ), wobei sich keine Kulturunterschiede nachweisen lassen. Somit gilt Hypothese H2 (c) ebenfalls als bestätigt und wird angenommen.

## Abschließende Diskussion

Da an der vorliegenden Studie nur ein geringer Prozentsatz an Frauen mitgewirkt hat, konnten mögliche Geschlechterunterschiede leider keine Berücksichtigung finden. So kann bloß vermutet werden, dass gerade Frauen einen demokratisch-gemeinschaftlichen Führungsstil eher als negativ für die Arbeitsorientierung einschätzen, während männliche Musiker hier eine erhöhte persönliche Eigenbeteiligung am kreativen Prozess aus Selbstdarstellungsgründen positiver für die Band bewerten. Derartigen Fragen soll in weiteren Studien mit dem BKFB nachgegangen werden.

Des Weiteren ist ebenfalls in Betracht zu ziehen, dass die Stichprobengröße dieser Studie mit  $N = 130$  möglicherweise zu gering ist, um im Augenblick eine Generalisierbarkeit der Ergebnisse zu erlauben – insbesondere da sich ja die Gesamtstichprobe zudem aus Personen aus unterschiedlichen Kulturbereichen zusammensetzt. Wichtig zu erwähnen ist auch, dass nicht alle Bandmitglieder *einer* Band befragt wurden, sondern lediglich einzelne Musiker aus verschiedenen Bands. Auch wenn einige Bands vollständig erhoben werden konnten, besteht die Stichprobe doch größtenteils aus einzelnen Musikern, die unterschiedlichen Bandkonstellationen angehören. Um Aussagen über tatsächliche Einflussgrößen auf die unterschiedlichen subjektiven Dimensionen des Bandklimas treffen zu können, müsste streng genommen eine einzelne Band über einen längeren Zeitraum untersucht werden. Dieses war jedoch nicht Ziel der vorliegenden Studie. Vielmehr stand im Mittelpunkt der Versuch, derartige Variablen erstmals überhaupt einer empirischen Messbarkeit zuzuführen. Wie die Ergebnisse zeigen, scheint dieses gelungen zu sein, und eine tiefere und methodisch komplexere Untersuchung des Bandklimas einzelner Bands (z.B. im zeitlichen Verlauf) erscheint nun möglich. So ist bezüglich der BKFB-Testkonstruktion festzustellen, dass die Reliabilitätskoeffizienten ausnahmslos als hinreichend zu bezeichnen sind. In nahezu allen Studien liegen diese deutlich über  $\alpha = 0,70$  und zum Teil weit darüber. Insgesamt kann demnach davon ausgegangen werden, dass der BKFB reliabel die Konstrukte misst, die in ihm enthalten sind. Auch die hohen Interkorrelationskoeffizienten zwischen den BKFB-

Skalen und den Skalen der beiden Persönlichkeitsmessverfahren *NEO-ffi* und *PANAS-d* sprechen inhaltlich für die Validität des Verfahrens.

Der Einfluss der Führungsstruktur auf das Bandklima konnte teilweise bestätigt werden und zeigte sich im Falle der Arbeitsorientierung zudem als kultur- und führungsstilabhängig. Zusammengefasst lässt sich daraus Folgendes konstatieren: Wenn ein Bandleader die Führung innerhalb einer Band innehat, dann wirkt sich dieses eher auf eine Verringerung eines positiven Bandklimas aus, steigert jedoch gleichzeitig die subjektive Orientierung und Ausrichtung an Aufgaben und Herausforderungen. Dieses erfordert andererseits eine erhöhte Aufmerksamkeit bezüglich emotional-interpersonaler Prozesse. Eine gute Führungsperson ist eben durch diese beiden Faktoren (Aufgaben- vs. Beziehungsorientierung) zu charakterisieren (zur Übersicht vgl. z.B. Aronson et al. 2008: 295ff.). Insbesondere Sänger scheinen diese Rolle sehr gut erfüllen zu können oder von ihnen wird diese Rolle von vorneherein erwartet. Andererseits zeigt sich aber im kulturellen Vergleich auch, dass mazedonische Musiker im Vergleich zu deutschen Musikern auch eine demokratisch-gemeinschaftliche Führungssituation als positiv für die Arbeitsorientierung einschätzen – deutsche hingegen nicht.

Interessant ist der Befund, dass die Dimensionen der subjektiven Einschätzung des Bandklimas mit den Persönlichkeitsmerkmalen der Bandmitglieder in einem Zusammenhang zu stehen scheinen. Dies ist sicherlich nichts Neues, aber bisher fehlen Studien, die dieses nachweisen und in der Lage sind, mögliche kovariierende Variablen, die ebenfalls einen Einfluss auf das erlebte Bandklima besitzen, zu untersuchen. Mit der vorliegenden Studie wurde nun erstmals ein Grundstein gelegt, der eine weitere und tiefere empirische Erforschung in diesem Bereich ermöglicht. So konnte gezeigt werden, dass Persönlichkeitsmerkmale, die mit einer positiven Affektlage einhergehen (E, O, V, G, PA), und das Fehlen von negativen Dimensionen (-N, -NA) die Dimensionen des Bandklimas positiv beeinflussen. Persönlichkeitsmerkmale, die mit einer hohen emotionalen Labilität einhergehen (N, NA), üben hingegen einen negativen Einfluss auf das Bandklima aus. Somit könnte man zunächst den Schluss ziehen, dass Bandmusiker, die eher positive Persönlichkeitsmerkmale besitzen, von größerem Vorteil für das Klima, den Erfolg, die Führung und die Arbeit einer Band seien als Personen mit negativen Persönlichkeitsdimensionen. Andererseits ist aber auch bekannt, dass gerade Personen mit einer sehr hohen positiven Affektivität z.B. eher zu schnell wechselnden und vielen sozialen Beziehungen neigen, eine schlechtere Lern- und Behaltensleistung besitzen und eher unzuverlässig sind (vgl. z.B. Eysenck/Eysenck 1987: 243-293 bzw. 317-350). In Konsequenz dieser Erkenntnisse sollten Persönlichkeitsmerkmale insbesondere

beim musikindustriell initiierten Casting von Bands verstärkte Beachtung finden, da diese indirekt die Lebensdauer einer Band beeinflussen und damit auch den insgesamt zu erzielenden Gewinn. Wobei es hier nach den vorliegenden Erkenntnissen nicht *die* perfekte Person für eine Band gibt, sondern sich eine Band und deren Mitglieder aus einer möglichst ausgewogenen Kombination und Interaktion der unterschiedlichen Dimensionen des Bandklimas und der Persönlichkeit zusammensetzen sollten.

## Zusammenfassung und Ausblick

Insgesamt muss die vorliegende Studie als ein erster Versuch gewertet werden, die soziale Interaktion in Bands und das sich daraus ergebende Bandklima messbar zu machen. Auch ist es in Ansätzen gelungen, kulturelle Unterschiede aufzuzeigen, jedoch wurden bisher nur zwei Länder einbezogen. Die Ergebnisinterpretationen wurden daher mit Vorsicht vorgenommen, jedoch erscheinen zukünftige Anschlussstudien erfolgversprechend.

Um den Prozess der sozialen Interaktion in Bands wissenschaftlich zu untersuchen und empirisch abzusichern, sind weitere Studien zum Thema ›Bandklima‹ sehr zu empfehlen. Mit dem Bandklimafragebogen und seinen Skalen (positives Bandklima [BK], Teamerfolgsorientierung [TE], egozentrische Verantwortungsübernahme [EV] und Arbeitsorientierung [AO]) wurde ein erstes empirisch begründetes Verfahren bereitgestellt. Mit Hilfe dieser Skalen lassen sich bei ausreichender Stichprobengröße nicht nur Kultur- oder stilistische Unterschiede im Populärmusikbereich erforschen, sondern sie können auch prognostisch verwendet werden, um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, wie eine Band sinnvoll gecastet werden kann, sodass eine hohe Gruppenstabilität gewährleistet ist. Es könnte auch untersucht werden, welche Rolle das subjektiv empfundene Bandklima bei der Bewertung dieser Band durch das Publikum einnimmt. Weitere Untersuchungen könnten auch einige Aufschlüsse dazu liefern, wie die Trennung einiger erfolgreicher Bands vermieden und ihre Zusammenarbeit verbessert werden kann. Somit verbleibt zum Schluss die Aufforderung, den BKFB in zukünftige Studien zu integrieren und weiter zu entwickeln.

## Literatur

- Aronson, Elliot / Wilson, Timothy / Akert, Robin (2008). *Sozialpsychologie*. München u.a.: Pearson Studium (6. Aufl.).
- Borkenau, Peter / Ostendorf, Fritz (1993). *NEO-Fünf-Faktoren Inventar (NEO-FFI) nach Costa und McCrae*. Göttingen u.a.: Hogrefe.
- Bortz, Jürgen / Döring, Nicola (2006). *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*. Heidelberg: Springer (4. Aufl.).
- Brown, Rupert (2000). *Group Processes. Dynamics within and between Groups*. Oxford u.a.: Blackwell (2. Aufl.).
- Bullerjahn, Claudia (2003). »Junge Komponierende in zeitgenössischer Kunst- und Pop-Musik. Ein Vergleich musikalischer Werdegänge, Motivationen und kreativer Prozesse« In: *Begabung und Kreativität in der populären Musik*. Hg. v. Günter Kleinen. Münster: LIT, S. 107-124.
- Bullerjahn, Claudia (2010). »Kreativität.« In: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6). Laaber: Laaber, S. 240-242.
- Buttsworth, Louise M. / Smith, Glen A. (1995). »Personality of Australian Performing Musicians by Gender and by Instrument.« In: *Personality and Individual Differences* 18, Nr. 5, S. 595-603.
- Cohen, Sara (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Davidson, Jane W. / Good, James G. G. (2002). »Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet.« In: *Psychology of Music* 30, S. 186-201.
- Dyce, Jamie A. / O'Connor, Brian P. (1994). »The Personalities of Popular Musicians.« In: *Psychology of Music* 22, S. 168-173.
- Ebbecke, Klaus / Lüscher, Pit (1987). *Rockmusiker-Szene intern. Fakten und Anmerkungen zum Musikleben einer industriellen Großstadt. Befragung Dortmunder Musiker*. Stuttgart u. Witten: Bertold Marohl Musikverlag.
- Eysenck, Hans J. / Eysenck, Michael W. (1987). *Persönlichkeit und Individualität. Ein naturwissenschaftliches Paradigma*. München: Psychologie Verlags Union.
- Friberg, Anders / Battel, Giovanni Umberto (2002). »Structural Communication.« In: *The Science and Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning*. Hg. v. Richard Parncutt und Gary E. McPherson. New York: Oxford University Press, S. 199-218.
- Green, Lucy (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.
- Heider, Fritz (1977). *Psychologie der interpersonalen Beziehungen*. Stuttgart: Klett.
- Hemming, Jan (2002). *Begabung und Selbstkonzept. Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop*. Münster u.a.: LIT.
- Homans, George C. (1978). *Theorie der sozialen Gruppe*. Opladen: Westdeutscher Verlag (7. Aufl.).
- Kemp, Anthony E. (1996). *The Musical Temperament. Psychology and Personality of Musicians*. Oxford u.a.: Oxford University Press.
- Krause, Diana / Boerner, Sabine (2006). »Autoritär-charismatische Führung, Machteinsatz und Kooperation in deutschen Orchestern – Eine zusammenfassende Darstellung ausgewählter empirischer Forschungsergebnisse.« In: *Inter- und*

- multimodale Wahrnehmung*. Hg. v. Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen und Helga de la Motte-Haber (= Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 18). Göttingen: Hogrefe, S. 67-84.
- la Motte-Haber, Helga de (2005). »Die Musikerpersönlichkeit. Charakterzüge – Leistung und Lampenfieber – Selbstkonzept.« In: *Musikpsychologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3). Laaber: Laaber, S. 515-551.
- la Motte-Haber, Helga de (2007). »Soziale Interaktionen von Musikgruppen.« In: *Musiksoziologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoﬀ (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 4). Laaber: Laaber, S. 260-275.
- Lehmann, Andreas C. / Sloboda, John A. / Woody, Robert H. (2007). *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press.
- McGuigan, Frank J. (2001). *Einführung in die experimentelle Psychologie*. Bearbeitet und übersetzt von Joerg M. Diehl. Frankfurt/M.: Dietmar Klotz (6. Aufl.).
- Maisonneuve, Jean (1973). *Gruppendynamik*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt (4. Aufl.).
- Mills, Theodore M. (1974). *Soziologie der Gruppe. Grundfragen der Soziologie*. München: Juventa (4. Aufl.).
- Niketta, Reiner (1984). *Musik und Gruppenstrukturen von Rockmusikgruppen* (= Bielefelder Arbeiten zur Sozialpsychologie 111). Bielefeld: Universität Bielefeld.
- Niketta, Reiner (1998). »Rock Musicians in Germany and Ideas for Their Promotion.« In: *Popular Music* 17, Nr. 3, S. 311-325.
- Paternoga, Sabrina (2005). *Arbeits- und Berufszufriedenheit im Orchestermusikerberuf. Eine empirische Untersuchung im Kontext arbeits-, freizeit- und persönlichkeits-psychologischer sowie musikermedizinischer Konzepte*. Berlin: Rhombos.
- Rose, Jeremy (1994). »Communication Challenges and Role Functions of Performing Groups.« In: *Small Group Research* 25, Nr. 3, 411-432.
- Rosenbrock, Anja (2006). *Komposition in Pop- und Rockbands. Eine qualitative Studie zu kreativen Gruppenprozessen*. Hamburg: LIT.
- Roussin, Christopher J. (2008). »Increasing Trust, Psychological Safety, and Team Performance through Dyadic Leadership Discovery.« In: *Small Group Research* 39, Nr. 2, S. 224-248.
- Runcie, John F. (1973). »Group Formation: Theoretical and Empirical Approaches.« In: *Small Group Research* 4, Nr. 2, S. 181-205.
- Sawyer, R. Keith (2006). »Group Creativity: Musical Performance and Collaboration.« In: *Psychology of Music* 34, Nr. 2, S. 148-165.
- Schäﬀer, Burkhard (1996). *Die Band. Stil und ästhetische Praxis im Jugendalter*. Opladen: Leske + Budrich.
- Seddon, Frederick A. / Biasutti, Michele (2009). »Modes of Communication Between Members of a String Quartet.« In: *Small Group Research* 40, Nr. 2, S. 115-137.
- Slater, Philip E. (1955). »Role Differentiation in Small Groups.« In: *American Sociological Review* 20, Nr. 3, S. 300-310.
- Spieß, Ulrich (2000). *Rockbands. Ein Modell der künstlerischen Kooperation in Kleingruppen*. Wuppertal: Ulrich Spieß.
- Stefanowska, Slagjana (2012). *Bandklima und soziale Interaktion in Bands. Kulturvergleichende Befragung von deutschen und mazedonischen Bands*. Bachelorarbeit im Fach Musikwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen [unveröffentlicht].

- Tennstedt, Florian (1979). *Rockmusik und Gruppenprozesse. Aufstieg und Abstieg der Petards. Mit musikalischen Analysen von Günter Kleinen*. München: Fink.
- von Georgi, Richard (2002). »Bearbeitung der Testbesprechungen des NEO Fünf Faktoren Inventar nach Costa und McCrae (NEO-FFI).« In: *Brickenkamp – Handbuch psychologischer und pädagogischer Tests*. Bd. 1. Hg. v. Elmar Brähler, Heinz Holling, Detlev Leutner und Franz Petermann. Göttingen u.a.: Hogrefe, S. 696-697.
- von Georgi, Richard (2010). »Big-Five.« In: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6). Laaber: Laaber, S. 71-72.
- von Georgi, Richard (2010). »Persönlichkeit / Persönlichkeitstheorien.« In: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6). Laaber: Laaber, S. 372-377.
- von Georgi, Richard / Stefanovska, Slagjana / Brodöhl, Nadine / Kawalle, Anna (2012). *Bandklimafragebogen (BKFB) – Ein Verfahren zur Erfassung der sozialen Interaktion in Bands*. Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der Justus-Liebig-Universität Gießen [unveröffentlicht; der Fragebogen kann über den Erstautor bezogen werden].
- Watson, David (2000). *Mood and Temperament*. New York u.a.: The Guilford Press.
- Watson, David / Clark, Lee A. (1984). »Negative Affectivity: The Disposition to Experience Negative Affective States.« In: *Psychological Bulletin* 96, S. 465-490.
- Watson, David / Clark, Lee A. (1992). »On Traits and Temperament: General and Specific Factors of Emotional Experience and their Relation to the Five-Factor Model.« In: *Journal of Personality* 60, S. 441-476.
- Watson, David / Tellegen, Auke (1985). »Toward a Consensual Structure of Mood.« In: *Psychological Bulletin* 98, S. 219-235.
- Watson, David / Clark, Lee A. / Tellegen, Auke (1988). »Development and Validation of Brief Measures of Positive and Negative Affect: The PANAS Scales.« In: *Journal of Personality and Social Psychology* 54, S. 1063-1070.
- Wilke, Henke A. M. / Meertens, Roel W. (1994). *Group Performance. International Series on Communication Skills*. London u.a.: Routledge.
- Wills, Geoffrey I. (1984). »A Personality Study of Musicians Working in the Popular Field.« In: *Personality and Individual Differences* 5, S. 359-360.
- Witzel, Thomas (2000). »Der musikalische Arbeitsprozess von Amateurbands. Eine empirische Untersuchung im Gießener Raum.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. von Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 73-90.
- Zajonc, Robert B. (1965). »Social Facilitation.« In: *Science* 149, S. 269-274.
- Zuckerman, Marvin (1994). *Behavioral Expressions and Biosocial Bases of Sensation Seeking*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Abstract

The study on hand investigates the subjective perception of band atmosphere. It changes for the better or the worse in dependency on several variables. To measure the influence of leadership style and personality traits a new standardized questionnaire (BKFB) was developed with four scales: positive band atmosphere (BK), orientation on group success (TE), egocentric acceptance of responsibility (EV), and orientation on task (AO). A survey was carried out with two samples of Macedonian and German band members (n = 67 vs. n = 63) to test potential dependency in cultural matters. On the whole, a band leader reduces the positive band atmosphere, but heightens the subjective orientation on group tasks and challenges at the same time. Whereas German musicians clearly prefer a singer as band leader (who seems to be the right person for heightened attention on emotional-interpersonal processes), Macedonian musicians also acquired a taste for a democratic-community style of leadership. Personality traits of band members have a modifying influence as well.

## **RHYTHMUS UND MIKROTIMING IN REGGAE- UND DANCEHALL-RIDDIMS. ZUR ANALYSE STILSPEZIFISCHER GESTALTUNGSWEISEN UND ENTWICKLUNGSLINIEN**

**Benjamin Burkhart**

In analytischen Untersuchungen zu populärer Musik sind Reggae und Dancehall bislang nur wenig präsent. Zumal die Geschichte dieser Stile in umfangreichen Überblicksdarstellungen (u.a. Barrow/Dalton 1997; Chen/O'Brien 1998; Stolzoff 2002) festgehalten wurde und eine bis heute andauernde globale Rezeption und Produktion der Musik stattfindet, erscheint es umso verwunderlicher, dass die musikwissenschaftliche Forschung bislang weitgehend von Analysen absieht, die sich der Beschreibung spezifischer klingender Qualitäten anzunehmen versuchen. Entsprechend sind mit stilistischen Besonderheiten jamaikanischer Popmusik befasste Publikationen bis dato die Ausnahme (z.B. Pfeleiderer 2001; Manuel/Wayne 2006) – doch die detaillierte Auseinandersetzung mit dem Klanggeschehen tritt auch in diesen Untersuchungen in den Hintergrund. Um nun solche Eigenheiten bzw. bestimmte Teilaspekte zur Darstellung bringen zu können, bedarf es einer gezielten Methodik, die sich dem Analysegegenstand mehrdimensional annähert.

In der folgenden analytischen Auseinandersetzung mit Reggae und Dancehall stehen makro- und mikrorhythmische Gestaltungsweisen im Mittelpunkt. So soll einerseits der Ansatz verfolgt werden, auch bei stilanalytischen Fragen zu populärer Musik speziell der rhythmischen Gestaltung Aufmerksamkeit zu schenken (vgl. Pfeleiderer 2006). Möchte man den stilspezifischen Besonderheiten des Klanggeschehens detaillierter nachgehen, lohnt sich gleichwohl die Untersuchung weiterer Parameter: Die Wechselwirkungen von makro- und mikrorhythmischen Gestaltungsweisen lassen auf

tiefer gehende Einsichten hoffen. Speziell in Untersuchungen zum Thema Groove, in denen nicht selten stilistische Spezifika im Zentrum des Erkenntnisinteresses stehen, finden sich Verweise auf die Notwendigkeit eines mehrdimensionalen Vorgehens (vgl. u.a. Kilchenmann/Senn 2011) – entsprechende Studien zu populären Musikstilen sind bislang jedoch selten.

An solche Überlegungen anknüpfend werden in diesem Beitrag instrumentale Begleitmuster des Reggae und Dancehall als Untersuchungsbeispiele herangezogen. Ziel ist die Darstellung makro- und mikrorhythmischer Strukturen sowie der jeweiligen Wechselwirkungen, letztlich also eine Annäherung an die rhythmische Qualität bzw. die rhythmischen Besonderheiten eines eingegrenzten Stilbereichs. Eine Grundannahme dabei ist, dass auf diesem Wege stilspezifische Schemata und Konventionen sowie stilistische Genesen beschreibbar werden. Grundlegende Ansätze der Rhythmus- und Mikrotimingforschung im Kontext populärer Musik seien zur methodischen Reflexion vorab skizziert.

## **Rhythmus und Mikrotiming in populärer Musik**

In der populären Musik sind Rhythmusgeflechte unterschiedlicher Art allgegenwärtig und konstitutiv, verschiedene Stilbereiche erlangen ihren Wiedererkennungswert unter anderem durch spezifische rhythmische Gestaltungsweisen. Zentral sind die oftmals einfach gehaltenen Grundgerüste, die durch komplexitätssteigernde Elemente angereichert werden können. So ergibt sich das rhythmische Fundament aus einem regelmäßigen isochronen Puls, Beat oder Grundschlag, auf dessen Basis verschiedene Rhythmen und Akzentuierungsstrukturen sich anordnen und in ein Spannungsverhältnis treten können. In solchen polyrhythmischen Geflechten lassen sich die verschiedenen Rhythmen hinsichtlich Länge und Betonung unterscheiden, beispielsweise durch die Kreuzrhythmik von Phrasen oder Motiven, die von koinzidierenden Einsatzstellen und Hauptakzenten absieht, oder durch gezielte Kombinationen von On- und Offbeat-Akzenten (vgl. ausführlich Kubik 1984; Pfeleiderer 2006). Die Gestalt der zyklisch wiederholten Patterns – der rhythmisch-melodischen Muster – wird schließlich durch solche Aspekte geprägt. Rhythmen in der populären Musik bieten demzufolge zunächst ein hohes Maß an Orientierung bei gleichzeitig gegebenem Abwechslungsreichtum. Dem Hörer wird es durch die Kombination aus einem konstanten Grundschlag und Tempo sowie bekannten Mustern möglich, einen unmittelbaren Zugang zur Musik zu finden und auf diese zu reagieren, zeitgleich wird Monotonie durch zahlreiche Variationsmöglichkeiten umgangen (vgl.

Fischinger/Kopiez 2009: 469; Pfeleiderer 2010: 3). Orientierung stiften die Rhythmen auch bei der stilistischen Identifikation: Wer an Reggae oder Dancehall denkt, wird spezifische rhythmische Muster und Gestaltungsweisen im Sinn haben, die sich eindeutig von denen anderer Stile unterscheiden.

Bei den mikrorhythmischen Nuancen handelt es sich um Abweichungen vom metronomisch exakten Zeitraster im Millisekunden-Bereich, die zurückgehend auf Charles Keils Theorie der »Participatory Discrepancies« häufig PDs genannt werden (Keil 1987). Wenn auch die tatsächlichen Effekte dieser mikrorhythmischen Abweichungen auf den Hörer in der Forschung bislang umstritten sind, so ist ihre häufige Präsenz und die Möglichkeit ihrer Wahrnehmung in unterschiedlichen Musikformen doch nachgewiesen. Im Kontext der populären Musik wurden die spezifischen mikrorhythmischen Gestaltungsweisen bislang nur wenig erforscht, dennoch plädieren vereinzelte Publikationen dafür, die Timing-Eigenheiten als ein Mittel zur Verdeutlichung einzelner Schichten innerhalb der polyrhythmischen Pattern-Geflechte zu verstehen. Da verschiedene Stile ebenso unterschiedliche Anforderungen an die ausführenden Musiker stellen, scheint die Herausforderung darin zu bestehen, auf die jeweiligen Stile flexibel zu reagieren und die Timing-Gestaltung entsprechend anzupassen – stets auf Basis des makrorhythmischen Fundaments (vgl. u.a. Pfeleiderer 2002: 110; Frühauf/Kopiez/Platz 2013: 247). Somit gehen mikrorhythmische Nuancen neben stilspezifischen Anforderungen auch auf die persönliche Spielweise der jeweils ausführenden Musiker zurück. Bei der Annahme stilspezifischer Timing-Charakteristika sollte demnach Vorsicht geboten sein. Einzelne Forschungen zur Mikrorhythmik im Jazz (u.a. Prögler 1995; Friberg/Sundström 2002), im Samba (u.a. Gouyon 2007; Gouyon et al. 2011) und in der House Music (Thallinger 2008) fördern zwar Tendenzen, jedoch keine streng systematisierbaren Gestaltungsweisen zutage. Eine Untersuchung mikrorhythmischer Strukturen in populären Musikstilen sollte zudem reflektieren, welche Arten von Abweichungen zu erwarten sind. Untypisch für populäre Musik sind lokale Temposchwankungen aller beteiligten Stimmen, vielmehr erscheinen Abweichungen gegenüber einer relativ strengen metrischen Begleitung oder asymmetrische Unterteilungen einzelner Instrumentalstimmen im Gesamtgefüge wahrscheinlich (vgl. Pfeleiderer 2006: 85).

Möchte man also die stilspezifischen rhythmischen Qualitäten von Reggae und Dancehall beschreiben, lohnt sich der Versuch, sowohl Makro- als auch Mikrorhythmik zu betrachten und die wechselseitigen Bezugsverhältnisse offenzulegen. Zur grafischen Repräsentation der analytischen Ergebnisse kommen in diesem Beitrag einerseits notenschriftliche Transkriptionen

zum Einsatz, die Ergebnis eines intensiven Hörprozesses sind. Da eine Musikform für die analytische Arbeit gewählt wurde, die im Laufe ihrer Entstehung und Aufführung für gewöhnlich nicht von Notentexten Gebrauch macht, sind die deskriptiv erstellten Transkriptionen entsprechend anzupassen. Bei den Riddims handelt es sich um zyklisch wiederholte Pattern-Modelle, demzufolge wird auf Taktvorzeichnungen und Taktstriche verzichtet. Damit sei die Funktion der Transkriptionen als analytisches Hilfsmittel hervorgehoben, das nicht den Anspruch erheben soll, die niedergeschriebenen Klangeindrücke bedingungslos dem europäischen Notationssystem und der damit verbundenen taktmetrischen Denkweise anzupassen (vgl. Pfeleiderer 2006: 33). Die mikrorhythmischen Nuancen lassen sich dagegen mit Spektrogrammen darstellen, die aufgrund ihrer frequenzabhängigen Visualisierung von Klangquellen das Verhältnis der einzelnen Instrumente untereinander erkennbar werden lassen. Zu beziehen sind sie jeweils auf die entsprechenden Notenbeispiele, um die Koinzidenz von Makro- und Mikro-rhythmik offenlegen zu können.

## Zur Auswahl der Riddims

Für die Produktion ertragreicher analytischer Ergebnisse ist eine gezielte Stückauswahl unerlässlich. Die enorme Materialfülle der populären Musik stellt den Analysierenden vor die Herausforderung, eine möglichst repräsentative Auswahl an Stücken zu treffen. Eine solche sollte zunächst eine beschränkte und dem Umfang des geplanten Forschungsvorhabens angemessene Anzahl zu analysierender Beispiele definieren. Bestenfalls sind die jeweiligen Beispiele so gewählt, dass die Ergebnisse ihrer Analyse Rückschlüsse auf ein größeres Ganzes und somit auf stilspezifische Konventionen ermöglichen können (vgl. u.a. Bowman 1995: 285-288; Elflein 2010: 11; Pfeleiderer 1999: 33). Ein solches qualitatives Vorgehen erfordert eine einleuchtende und belastbare Begründung. Eine hierfür mehrfach genutzte Methode ist der Bezug auf besonders populäre und damit möglichst repräsentative Beispiele eines einzelnen Stilbereichs, die sich durch Chart-Positionen oder sogenannte »Besten-Listen« von beispielsweise Musikzeitschriften ermitteln lassen. Im Falle von Reggae und Dancehall kommt ein in diesem Stilbereich verbreitetes und originäres Prinzip des Teilens und Wiederverwertens zur Hilfe. Seit der frühen Phase des Reggae Ende der 1960er Jahre ist der Gesang das exklusive Element eines Songs, während dies auf die instrumentale Begleitung nicht zwingend zutreffen muss. Die alsbald etablierte Praxis, teils minimal veränderte oder aber original belassene In-

strumentalversionen bestehender Stücke auf B-Seiten von Singles zu veröffentlichten, evozierte eine Welle von Wiederverwendungen, die bis heute Bestand hat. Verschiedene Sänger können denselben Riddim als Basis für einen neuen Gesangpart verwenden, der Name des instrumentalen Fundaments basiert häufig auf dem Titel des ersten Stücks, das davon Gebrauch macht. Beispiele für die aktive Pflege des Teilens von Riddims bieten bis heute die »Greensleeves Rhythm Albums« – seit dem Jahr 2000 veröffentlichte Kompilationen von Versionen verschiedener Sänger zu einem Riddim. Vor allem mithilfe von Internet-Datenbanken (Riddibase o.J. / Riddimguide o.J.) lassen sich diejenigen Instrumentals ermitteln, welche in verschiedenen Jahren, in bestimmten Zeiträumen oder insgesamt besonders häufig als Grundlage für eine neue Version verwendet wurden. Aus zahlreichen Wiederverwendungen ist zu folgern, dass ein Riddim den Nerv der Zeit treffen und in der Szene Anerkennung finden konnte. Dementsprechend wurden für die exemplarische Analyse sechs der am häufigsten wiederverwendeten Riddims aus unterschiedlichen Phasen des Reggae und Dancehall ausgewählt, die als repräsentative Beispiele, als Prototypen fungieren sollen – die Auswahl orientiert sich also an einer für die entsprechende Szene typischen musikalischen Praxis. Die erwähnten Phasen bezeichnen den Roots Reggae der späten 1960er- und der 1970er-Jahre, den frühen Dancehall ab circa 1980 und den Dancehall ab den 1990er-Jahren bis heute – die stilistischen Grenzen sind als fließend zu betrachten.

### **Roots Reggae: »Real Rock« und »Satta Massagana«**

»Real Rock« ist ein 1968 veröffentlichtes Instrumental-Stück der Soul Vendors, die als Hausband des Studio One-Labels bezeichnet werden. In dieser Phase des Wandels von Rock Steady zu Reggae wurde es vor allem unter Einfluss des Studio One-Gründers Coxsone Dodd üblich, Instrumental-Versionen zu veröffentlichen, die nicht selten auf früheren Rock Steady- oder Ska-Hits basierten (vgl. Bradley 2003: 279f.). Der »Real Rock«-Riddim erfreute sich über Jahrzehnte hinweg nicht nur in der Reggae- und Dancehall-Szene großer Beliebtheit, sondern fand auch über diese hinaus Beachtung. So gibt es unter anderem Songs von The Clash und KRS-One, die direkt auf den Riddim referieren (vgl. Kenner 2004). Wie bei Instrumentals der Roots Reggae-Phase üblich, besteht »Real Rock« aus zyklisch wiederholten Patterns, die im Verlauf des Stücks bisweilen leicht variiert werden oder zum Teil pausie-

ren und an späterer Stelle wieder einsetzen. Abb. 1 transkribiert den Beginn des Stücks:

Abbildung 1: The Soul Vendors – »Real Rock« (0:01-0:08).

Das Schlagzeug weist Charakteristika auf, die für den Roots Reggae typisch sind: Nach einem knappen Intro der Snare setzt das rhythmische Grundmuster ein, bei dem nur jeder zweite Beat des Zyklus von Bass Drum und Snare akzentuiert wird und die Hi-Hat die Achtel betont. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zum typischen Backbeat-Pattern der Rockmusik, bei dem von Bass Drum (1 und 3) und Snare (2 und 4) alle vier Grundschläge im konstanten Wechsel gespielt werden. Zu diesem Fundament treten teilweise zusätzliche Betonungen markanter Positionen – im gewählten Ausschnitt erfolgen eine Akzentuierung des ersten Downbeat durch Bass Drum und Becken als Markierung des Stückbeginns sowie der Beckenschlag auf dem zweiten Backbeat der ersten Zyklus-Wiederholung. Derlei Variationen des rhythmischen Grundmusters treten im Roots Reggae regelmäßig auf und betreffen im Wesentlichen das Schlagzeug. Das Bass-Pattern setzt auf dem Backbeat ein, unterstützt damit die rhythmische Struktur des Schlagzeugs und fällt anschließend durch die quaternäre Grundschlagunterteilung auf. Diese Gestaltungsweise referiert auf Elemente aus Funk und Rock Steady (vgl. Pfeleiderer 2006: 305), bisweilen wird »Real Rock« als Rock Steady-Instrumental bezeichnet (vgl. Barrow/Dalton 1997: 245) – letztlich erfährt die zweite Pattern-Hälfte auf diese Weise eine starke Intensivierung. Die Gitarre weist schließlich eine konsistente Offbeat-Akzentuierung auf, das Piano doppelt die ersten beiden Akkorde der Gitarre in einem Zyklus. Die Orgel schichtet über dieses Pattern-Gefüge ein desorientierendes Element,

das sich von den anderen Akzenten absetzt. Die in Klammern notierte Posaunen-Stimme dient als Zusatzinformation – im weiteren Verlauf des Stücks pausiert die Orgel bisweilen, woraufhin die Posaune einsetzt und sich mit Downbeat-Akzenten zwischen die übrigen Patterns schiebt. Es ergibt sich schließlich ein Pattern-Geflecht mit unterschiedlichen Schwerpunkten: Schlagzeug und Bass akzentuieren die Backbeats, der Bass zusätzlich die zweite Hälfte des Zyklus. Die Offbeats von Gitarre und Piano verzahnen sich konsequent mit den Akzenten von Bass Drum und Snare, zuweilen auch mit der Basslinie, deren Hauptakzente sich zumindest mit den Offbeats kreuzen. Eine verzahnende Funktion kommt ebenso der additiven und nicht über den kompletten Riddim gespielten Orgel – zum Teil auch der Posaune – zu, deren Schwerpunkte sich von den anderen Instrumenten absetzen. Der Fokus liegt demzufolge auf gegenläufigen Akzentuierungsstrukturen innerhalb des Geflechts aus Patterns über vier Grundschläge und auf der Verzahnung von Back- und Offbeats.

Bei »Satta Massagana« handelt es sich um ein von der Gruppe The Abyssinians 1969 für das Studio One-Label aufgenommenes, jedoch erst 1976 bei Heartbeat veröffentlichtes Stück (vgl. Barrow/Dalton 1997: 173). Prägnante Merkmale konnten zusätzlich zum gesamten Riddim hohe Bekanntheit erlangen – so ist selbst der Basslauf des Stücks als »Satta-Massagana-Bassline« geläufig (Chen/O'Brien 1998: 76). Der transkribierte Ausschnitt veranschaulicht die Kombination aus festen Schemata und Variationen, wie sie in »Satta Massagana« aufzufinden ist:

The image displays a musical score for the reggae track 'Satta Massagana' by The Abyssinians. It consists of six staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are:
 

- Orgel:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with chords, often marked with a slash to indicate a rest.
- Piano:** Plays a series of chords, primarily on the offbeats.
- Gitarre 1:** Plays a consistent pattern of chords on the offbeats.
- Gitarre 2:** Plays a melodic line with eighth notes, often starting on the offbeats.
- Bass:** Features a prominent bassline with eighth notes, including the well-known 'Satta Massagana' bassline.
- Schlagzeug:** Shows a complex drum pattern with various rhythms and accents.

Abbildung 2: The Abyssinians – »Satta Massagana« (0:28-0:34).

Die Variationen betreffen hierbei das Schlagzeug, das abgesehen von den durchgehenden Sechzehntel-Schlägen der Hi-Hat fortlaufend flexibel gestaltete Akzente beisteuert. In diesem Ausschnitt treten zu den konstitutiven Backbeat-Betonungen Einsätze der Bass Drum auf den Downbeats und desorientierende Akzente der Snare auf Offbeat-Positionen. Derlei Variationen treten im Verlauf des Stücks in unterschiedlicher Weise auf, die rhythmische Abwechslung geht somit stark vom Schlagzeug aus. Das prägnante Bass-Pattern umspielt die Backbeat-Akzente, beginnt und endet jeweils auf Offbeat-Positionen und wird von der zweiten Gitarre gedoppelt. Die erste Gitarre, Piano und Orgel kreieren schließlich eine hohe Dichte bezüglich der Offbeat-Gestaltung: Durch unterschiedliche Akzente werden alle Positionen abseits des Grundschlages betont. Den Hauptakzenten des Schlagzeugs stehen die Instrumente dementsprechend verzahnend gegenüber, während die zusätzlichen Snare-Schläge die Harmonieinstrumente zuweilen unterstützen. Das Pattern des Basses nimmt eine umspielende Funktion innerhalb dieses Gefüges ein, als auffällig erweisen sich die Generalpausen von Bass und Akkordinstrumenten auf den Downbeats.

Grundlegend für beide Riddims ist zunächst ein durchgehender Beat, auf dessen Basis sich die unterschiedlichen Stimmen in Zyklen kurzer Dauer organisieren. Bei einem verhältnismäßig langsamen Tempo von circa 80 bpm schafft das Schlagzeug mit Achtel- oder Sechzehntel-Ketten der Hi-Hat sowie den Backbeat-Betonungen von Bass Drum und Snare Orientierung, die Offbeats der Harmonieinstrumente treten als weiteres konstitutives Merkmal hinzu: eine konsequente Verzahnung der jeweiligen Patterns (Back- und Offbeats) ist das Resultat. Die in der populären Musik zumeist betonten Downbeats büßen im Roots Reggae an Bedeutung ein, selbst Generalpausen beinahe aller Instrumentalstimmen können auf diesen Positionen auftreten. Die Bassläufe weisen die größten Gestaltungsfreiräume auf und setzen sich von den standardisierten Patterns ab. Additive Elemente wie Bläserstimmen und Snare-Akzente erweitern das rhythmische Gerüst schließlich um zusätzliche Gewichtungen – die Riddims bestehen aus mehreren rhythmischen Ebenen, deren Gestaltungsprinzipien gegenläufig beschaffen sind. Kontraste nehmen in der Roots Reggae-Rhythmik also eine exponierte Stellung ein. In dieser den Downbeats abgewandten und auf Offbeats fixierten Gestaltung kann eine Erklärung für das mit Reggae assoziierte »Laid Back-Feeling« bereits auf makrorhythmischer Ebene vermutet werden. Martin Pfeleiderer argumentiert, dieses Wechselspiel zwischen Abweichungen vom Grundschatz und partiellen Bestätigungen der Grundschatzagerwartungen vermöge gleichzeitig Spannung und Entspannung zu erzeugen, zudem nehme man Offbeats gegenüber dem Grundschatz häufig als verzögert wahr. In derlei Gestal-

tungsaspekten liege die Lebendigkeit der Musik und die bleibende Aufmerksamkeit der Hörer bei fortlaufenden Wiederholungen begründet (vgl. Pfeleiderer 2005: 348).

Die »Laid-Back-Spielweise« ist es auch, die sich bei der spektrografischen Analyse des »Real Rock«-Riddim als besonders auffällig erweist und zeitgleich mit weiteren mikrorhythmischen Nuancen in Interaktion tritt:

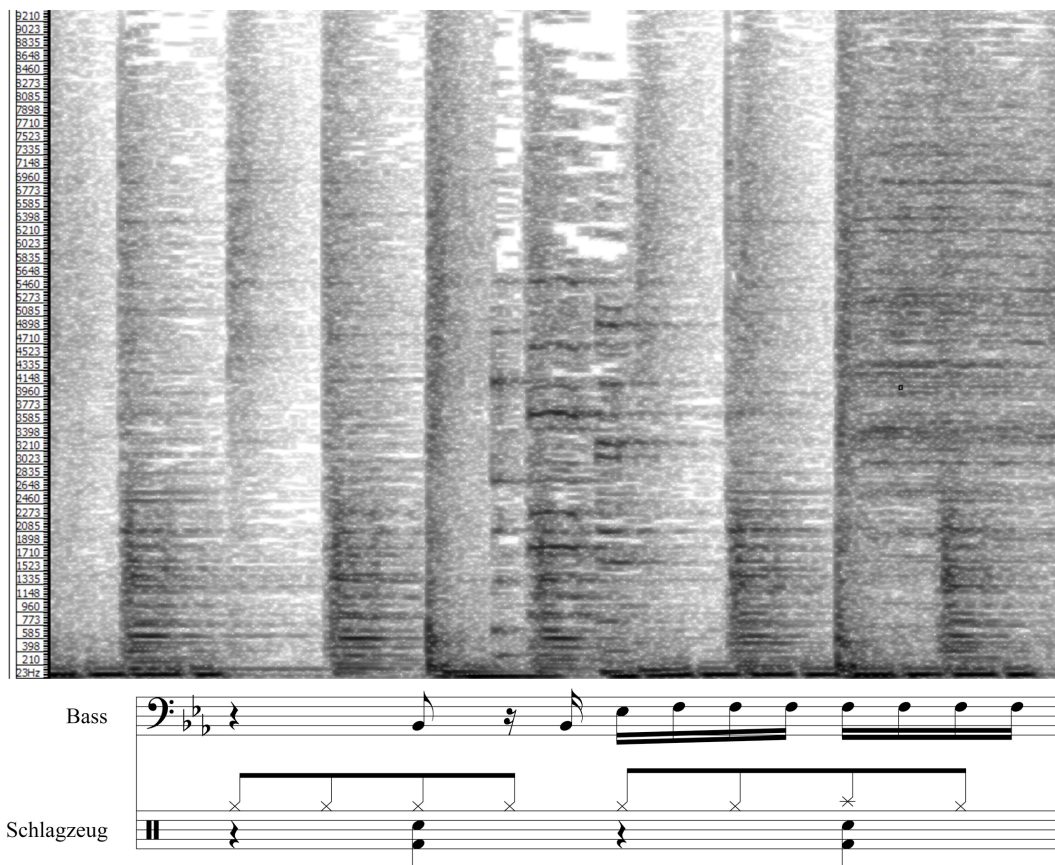


Abbildung 3: The Soul Vendors – »Real Rock« (0:05-0:08).

Ersichtlich werden der Basslauf im unteren Bereich des Spektrogramms in Form der dunkel gefärbten horizontalen Linien sowie die Onsets des Schlagzeugs, die durch die vertikalen Linien im gesamten Frequenzbereich erkennbar sind. Die quaternäre Grundschlagunterteilung des Basses bewirkt auf makrorhythmischer Ebene ein partielles Zusammenfallen mit den Achtel-Schlägen der Hi-Hat sowie mit dem Backbeat in der zweiten Zyklus-hälfte, ist mikrorhythmisch jedoch offensichtlich sehr konsequent nach hinten verschoben. Erkennbar sind zudem minimale Abweichungen hinsichtlich der Länge der einzelnen Töne. Bei der Betrachtung der Schlagzeug-Onsets erweisen sich leichte Unregelmäßigkeiten als auffällig: Die Abstände der Achtel-Akzente sind nicht komplett einheitlich, sie vergrößern sich vor al-

lem bei den Backbeat-Einsätzen von Snare, Bass Drum und Becken. Bezüglich des »Laid-Back-Feeling« erscheinen diese Gestaltungsweisen naheliegend: Durch das Backbeat-Pattern und die Gestaltung des Basses liegen die rhythmischen Schwerpunkte auf den »leichten« Zählzeiten und der zweiten Zyklushälfte. Diese makrorhythmische Gestaltung erfährt schließlich durch das Mikrotiming Intensivierung – der Bass erklingt konsequent retardiert, die markanten Backbeat-Akzente erfolgen leicht verzögert. Entsprechend ergibt sich eine Interaktion hinsichtlich Makro- und Mikrorhythmik, die exemplarisch die genannten Abweichungen einzelner Instrumente und ebenso die asynchronen Unterteilungen aufzuzeigen vermag.

Die die asymmetrische Spielweise einzelner Instrumente tritt bei »Satta Massagana« umso deutlicher hervor, wiederum handelt es sich dabei um ein besonders auffälliges Element, das in ein mikrorhythmisches Gesamtgeflecht eingebunden ist:

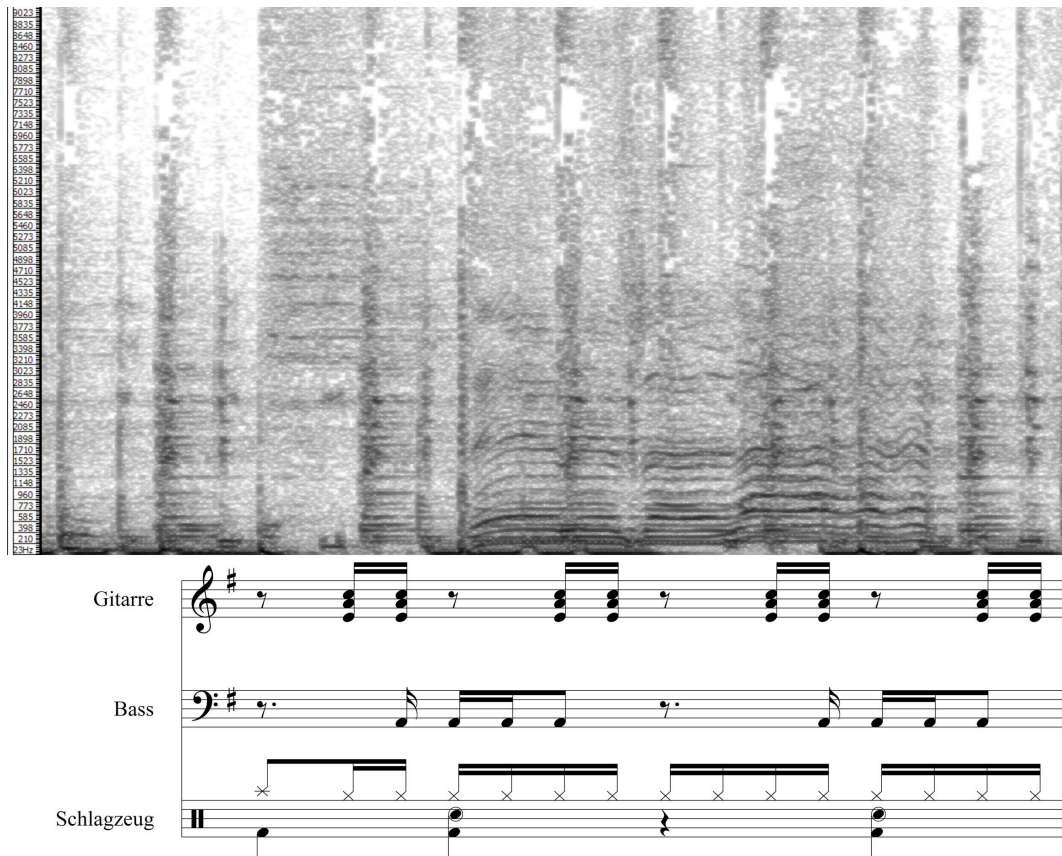


Abbildung 4: The Abyssinians – »Satta Massagana« (0:15-0:19).

Im Spektrogramm gut erkennbar ist die Anordnung der Hi-Hat-Onsets, die deutlich unsymmetrisch gestaltet ist und die Sechzehntel-Ebene betrifft. Nur schwer zu sehen ist die Spielweise der Gitarren-Offbeats – vor allem zum Ende des Ausschnitts –, die sich der Hi-Hat-Unterteilung nahezu an-

gleich, jedoch verzögert einsetzt; eine mikrorhythmische Interaktion beider Instrumente ist zu erkennen. Schließlich sind im unteren Bereich des Spektrogramms die Bass-Onsets zu beachten. Meist erfolgen die Akzente der Viertongruppen in Bezug auf die Hi-Hat verspätet, zudem sind Unregelmäßigkeiten der Tondauern ersichtlich. Die Phrasierung unterscheidet sich jedoch deutlich erkennbar von jener der Hi-Hat, weshalb von einer einheitlichen triolischen Unterteilung im Gesamten abzusehen ist. Letztlich entstehen in »Satta Massagana« Timing-Geflechte, die aus der Kombination ähnlich gestalteter, jedoch variabel eingesetzter mikrorhythmischer Profile resultieren. Bei einem konstanten Tempo sind im Wesentlichen die auf Offbeats platzierten Onsets von mikrorhythmischen Auffälligkeiten betroffen.

Die Betrachtung sowohl der Rhythmus- als auch der Timing-Profile beider Riddims zeichnet ein von Kontrasten geprägtes Gesamtbild. Die Roots Reggae-Patterns ergeben sich aus der konsequenten Verbindung von Backbeats des Schlagzeugs und konsistenten Offbeat-Akzentuierungen der Akkordinstrumente. Diese Muster stiften Orientierung, sehen jedoch gleichzeitig von einer intensiven Grundsclagbetonung ab. Durch die von diesen Mustern unabhängigen Bassläufe kann die rhythmische Spannung zusätzlich gesteigert werden – als Resultat ergibt sich eine aus wenigen Elementen bestehende, stilistische Wiedererkennung ermöglichende und spannungsreiche Grundrhythmik. Hinzu treten mikrorhythmische Verzögerungen und asymmetrische Unterteilungen, die auf Basis eines regelmäßigen, nahezu metronomisch gestalteten Fundaments als solche identifiziert werden können. Zentral für beide Riddims ist die Interaktion unterschiedlicher Timing-Profile, wodurch die Gegenläufigkeit der stilspezifischen Patterns in mikrorhythmischer Hinsicht eine Erweiterung erfährt.

### **Früher Dancehall: »World A Music« und »Under Me Sleng Teng«**

»World A Music« wurde von Ini Kamoze 1984 auf dessen Debüt-Album veröffentlicht, das unter Mitwirkung der bekannten und bis heute aktiven Produzenten Sly Dunbar und Robbie Shakespeare entstand. Einen verspäteten Bekanntheitsschub erhielt der Riddim 2005 aufgrund einer Neuauflage, die zur Veröffentlichung eines »Greensleeves Rhythm Album« mit dem nun als »World Jam«-Riddim bekannten Instrumental führte.

The image shows a musical score for the song 'World A Music' by Ini Kamoze. It consists of four staves: Piano, Gitarre, Bass, and Schlagzeug. The Piano and Gitarre parts are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bass part is in bass clef. The Schlagzeug part is in common time and features a standard reggae backbeat pattern with accents on the offbeats. The Piano and Gitarre parts play chords and single notes, often with accents on the offbeats, creating a syncopated feel. The Bass part plays a simple, steady line.

Abbildung 5: Ini Kamoze – »World A Music« (0:16-0:21).

Die rhythmischen Strukturen deuten auf die an anderer Stelle beschriebene Tendenz des Reggae und Dancehall ab den späten 1970er-Jahren hin, die Gestaltungsmittel allmählich der US-amerikanischen populären Musik anzugleichen (vgl. Pfeleiderer 2006: 306). So spielt das Schlagzeug in diesem Beispiel ein standardisiertes Backbeat-Pattern mit Betonungen aller vier Grundschnitte und Sechzehntel-Schnitten auf der Hi-Hat – das rhythmische Grundmuster des Roots Reggae wird der westlichen Popmusik weiter angenähert. Ähnlich verhält sich die Gestaltung des Basses, dessen Rhythmik von desorientierenden Offbeat-Akzenten absieht und zum Teil die Downbeats des Schlagzeugs verstärkt. Gitarre und Piano erweitern die Offbeat-Spielweise durch zusätzliche, im Laufe des Riddim variierte Akzente und wirken der konsequenten Verzahnung mit dem Bass Drum- und Snare-Pattern entgegen. Letztlich ist eine an westlichen Pop-Elementen orientierte Reggae-Spielweise zu erkennen, die eine gesteigerte rhythmische Dichte aufweist – kollektive Pausen spielen in dieser frühen Form des Dancehall eine untergeordnete Rolle.

Wayne Smiths »Under Me Sleng Teng« markiert einen Wendepunkt der Riddim-Produktion: Das Stück wurde ausschließlich unter Verwendung digitaler Keyboards und Drum-Computer produziert, distanzierte sich deutlich von den zuweilen im Roots Reggae verwendeten Akkordfortschreitungen und konnte aufzeigen, wie Instrumentalstücke kostengünstig ohne den Einsatz einer Studioband hergestellt werden können (vgl. Manuel/Marshall 2006: 452-453). Die markanten Patterns des Riddim lassen Parallelen zu »World A Music« erkennen:

The image shows a musical score for three instruments: Keyboard, Bass, and Schlagzeug (Drums). The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Keyboard part consists of four chords, each held for a full measure. The Bass part features a steady eighth-note pattern in the first three measures, followed by a half-note pattern in the fourth measure. The Schlagzeug part shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific drum hits, including a backbeat pattern.

Abbildung 6: Wayne Smith – »Under Me Sleng Teng« (0:03-0:05).

Auch der »Sleng Teng«-Riddim weist das konventionellere Backbeat-Pattern des Schlagzeugs mit der Betonung aller vier Grundschläge auf – Bass Drum und Snare steuern zudem weitere Akzente bei. Die Hi-Hat spielt dazu durchgehende Sechzehntel, jeder zweite Schlag ist im Mix jedoch so deutlich heruntergeregelt, dass eher Achtel wahrgenommen werden. Der Bass spielt ebenfalls konsequent Sechzehntel, das Keyboard steuert typische Off-beat-Akkorde bei. Diese verzahnen sich aufgrund der zusätzlichen Akzente des Schlagzeugs nur teilweise mit dessen Pattern, auch die Struktur der Basslinie vermeidet derlei Spannung erzeugende Gestaltungsweisen. Somit zeichnet auch dieses Beispiel ein Bild, das Bezüge zur Roots Reggae-Rhythmik deutlich erkennen lässt, diese jedoch um Elemente erweitert, die eine höhere rhythmische Dichte und eine zunehmende Grundsschlagbezogenheit erzeugen. Das Tempo beider Riddims liegt wie das der Roots Reggae-Beispiele im verhältnismäßig langsamen Bereich um 80 bpm.

Die Betrachtung der mikrorhythmischen Strukturen fördert verschiedene Tendenzen zu Tage. Einerseits deutlich erkennbare Bezüge zum Roots Reggae, zum anderen einen reduzierteren Einsatz der Timing-Abweichungen. Die Betrachtung der Spektraldarstellungen macht die soundtechnischen Neuerungen im Dancehall der 1980er-Jahre deutlich, die auf die mikrorhythmische Gestaltung Einfluss nehmen. »World A Music« weist sowohl Bezüge zu den Roots Reggae-Beispielen als auch synthetische Zusatzkomponenten auf:

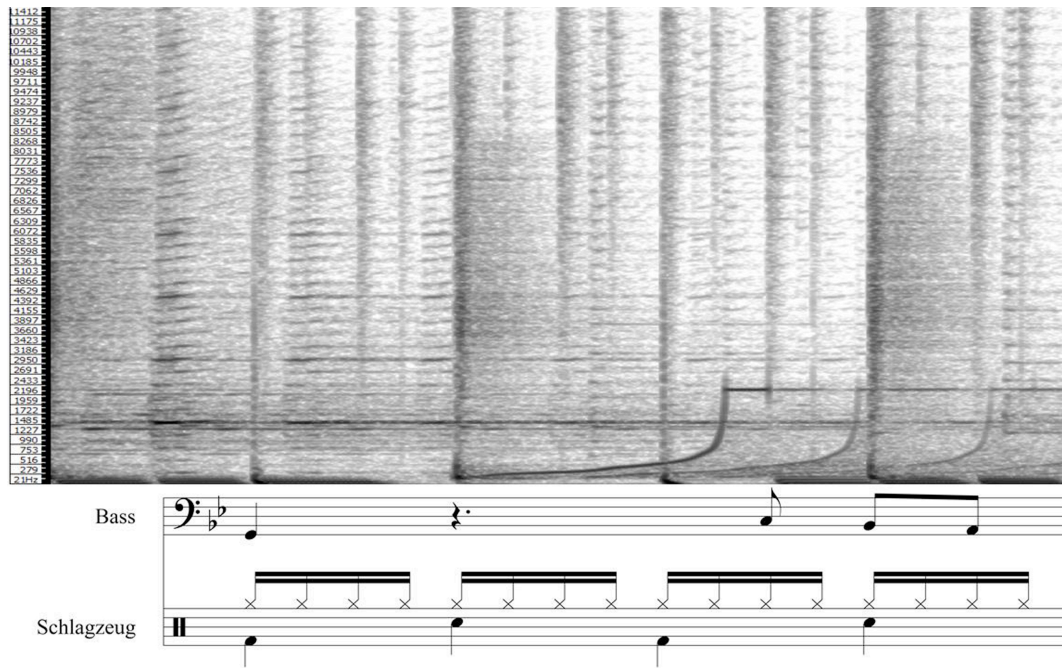


Abbildung 7: Ini Kamoze – »World A Music« (2:45-2:49).

Zur Veranschaulichung der Strukturen sind mit Bass und Schlagzeug zwei der Grundelemente des Riddim notiert, die im gewählten Ausschnitt zu hören und mit der Notenschrift in befriedigendem Maße darstellbar sind. Die quaternäre Grundschlagunterteilung der Hi-Hat lässt in diesem Ausschnitt eine auffällig beständige, asymmetrische Gestaltung erkennen, die ausgehend vom Beginn des Zyklus zunächst minimal kürzere, folgend ebenso längere Inter-Onset-Intervalle im konstanten Wechsel aneinanderreicht. Das Timing der Bass-Onsets sowie der Down- und Backbeats verhält sich dagegen relativ unauffällig, die Asymmetrien betreffen damit wiederum die Sechzehntel-Ebene in Bezug auf ein nahezu metronomisch gestaltetes rhythmisches Fundament. Hinzu treten tonstudiotekhnisch bearbeitete Elemente, die auf Gestaltungsweisen des Dub Reggae referieren und das mikrorhythmische Geflecht erweitern: Zum einen ein Glissando, das durch den frequenzmodulierten Klang eines Synthesizers zustande kommt – solche Glissandi gehören zu den häufig eingesetzten synthetischen Sounds, die sich von »natürlichen« Klängen deutlich unterscheiden und in Spektrogrammen leicht zu identifizieren sind (vgl. Clarke/Depalle/McAdams 2004: 167). Der Synthesizer setzt exakt auf dem ersten Backbeat ein, das Glissando erreicht den Spitzenton nach dem darauf folgenden Downbeat; der Zielton ist zwischen den asymmetrisch unterteilten Hi-Hat-Schlägen platziert. Durch den Delay-Effekt entsteht daraufhin eine fortlaufend desorientierende Platzierung innerhalb eines bereits deutliche Asymmetrien beinhaltenden Grundgerüsts. Ein ähnliches Bild zeichnet ein Gitarrenakkord, der durch die dünnen, leicht anstei-

genden und bis in den hohen Frequenzbereich präsenten horizontalen Linien gut zu erkennen ist – diese Beschaffenheit zeigt bereits die synthetische Manipulation auf. Auch bei dieser Instrumentalstimme wird von einem Delay-Effekt Gebrauch gemacht, die Gitarre legt sich folgend zwischen die asymmetrisch gegliederten Hi-Hat-Akzente. Bisweilen entsteht eine Unterteilung, die nahezu das Verhältnis 2:1 erkennen lässt und zudem von den Platzierungen des Synthesizers abweicht. Demzufolge entsteht auf der Basis eines stiltypischen und einfach gehaltenen Pattern-Gerüsts ein komplexes mikrorhythmisches Geflecht, das erst durch die spezifische Sound-Gestaltung zustande kommen kann. Die spektrografische Ansicht von »Under Me Sleng Teng« veranschaulicht den stärker nuancierten Einsatz mikrorhythmischer Elemente im digitalen Gewand:

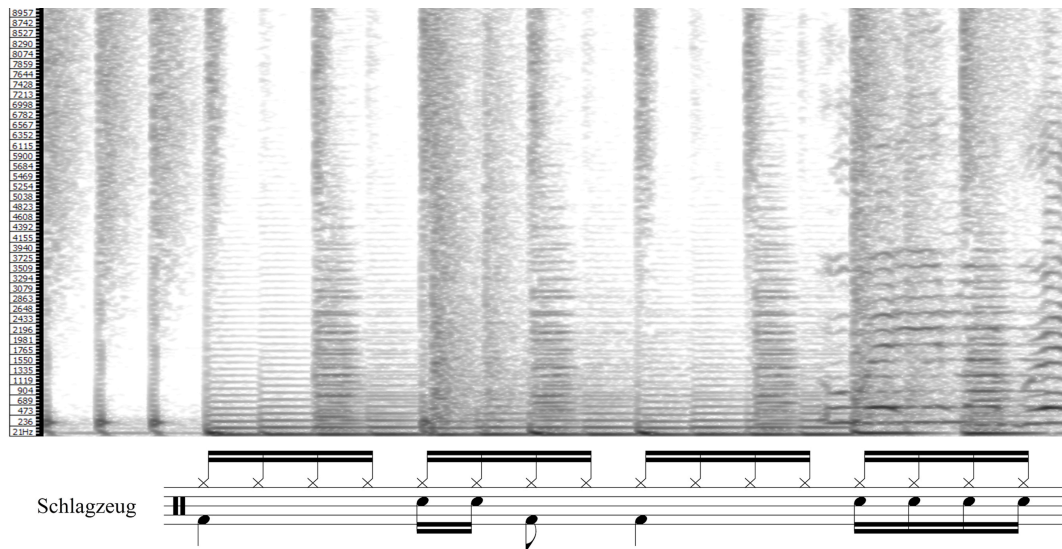


Abbildung 8: Wayne Smith – »Under Me Sleng Teng« (0:02-0:05).

Im Spektrogramm ist die sehr gerade, da mithilfe eines Drum-Computers erstellte Unterteilung der Schlagzeug-Onsets gut erkennbar – inklusive der kaum wahrnehmbaren Sechzehntel-Schläge der Hi-Hat. Eine ebenso minimale wie markante Abweichung kommt durch die Platzierung des ersten Snare-Schlages zustande: Dieser erklingt nach der Hi-Hat leicht verzögert, der darauf folgende Akzent der Snare weist ebenfalls eine minimale Retardierung auf, woraus in Bezug auf die umliegenden Bass Drum- und Hi-Hat-Onsets eine leicht swingende Unterteilung entsteht. Die elementare Position des Backbeat erfährt somit durch Timing-Nuancen im digitalen Gewand eine zusätzliche Akzentuierung, die für Beweglichkeit des synthetischen Klanggerüsts sorgt. Interessante Aufschlüsse kann dieses Beispiel über die Produk-

tionsweisen von Riddims geben, im Rahmen derer vermutlich der gezielte Einsatz von mikrorhythmischen Akzenten gebräuchlich ist.

Beide Beispiele weisen rhythmische Strukturen auf, die Elemente des Roots Reggae aufgreifen und weiterverarbeiten. So gleicht sich das Backbeat-Pattern durch die Akzentuierung aller vier Grundschläge den Konventionen westlicher populärer Musik an, die Bassläufe sind weniger umspielend gestaltet und die Offbeats der Harmonieinstrumente weiterhin konstitutiv. Die Pattern-Strukturen sind jedoch dichter gestaltet und verwenden weniger verzahnende Elemente oder Kollektivpausen. Hinsichtlich der Mikrorhythmik sind nun die Möglichkeiten der digitalen Klanggestaltung zu beachten. Im Falle von »Under Me Sleng Teng« sind innerhalb des digital produzierten Pattern-Gefüges nur minimale Nuancen festzustellen, in »World A Music« hingegen treten die Sound-Effekte als die Mikrorhythmik intensivierende Elemente hinzu. Die rhythmischen Qualitäten beider Beispiele sind demzufolge auf Basis des Gemenges aus der Roots Reggae-Tradition und der Orientierung an Gestaltungsweisen der im entsprechenden Zeitraum aktuellen populären Musik zu interpretieren.

### **Dancehall ab 1990: »Bam Bam« und »Diwali«**

Riddims des neueren Dancehall wenden sich bisweilen deutlich von den rhythmischen Schemata des Roots Reggae ab, wenngleich konstitutive Merkmale in veränderter Anordnung auffindbar bleiben. So auch im »Bam Bam«-Riddim, der von Sly Dunbar unter Rückgriff auf den gleichnamigen Song der Gruppe The Maytals produziert wurde (vgl. Barrow/Dalton 1997: 273f.). Das Instrumental wurde nach der erstmaligen Verwendung durch Pliers zum beliebten Riddim, weshalb diese Version als Analysebeispiel dient:

The musical score for 'Pliers - Bam Bam' (1:10-1:12) is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves:

- Gitarre 1:** A melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4.
- Gitarre 2:** A chordal accompaniment consisting of a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5.
- Bass:** A single note G2 on the first beat, followed by a quarter rest.
- Glocke:** A series of bell hits (marked with 'x') on the offbeats: 2nd, 4th, 6th, 8th, 10th, 12th.
- Schlagzeug:** A drum pattern consisting of a bass drum on the first beat, a snare on the second beat, a bass drum on the third beat, a snare on the fourth beat, and a bass drum on the fifth beat.

Abbildung 9: Pliers – »Bam Bam« (1:10-1:12).

»Bam Bam« weist eine ausgeprägte Grunds Schlagbezogenheit auf: Bass Drum und Hi-Hat akzentuieren jegliche Onbeats, die Snare spielt dazu ein typisches Pattern mit einer Kombination aus On- und Offbeat-Betonungen. Dieses Muster steigt im neueren Dancehall zum zentralen Gestaltungsmittel auf. Hinzu tritt die Glocke, die ebenfalls konsequent auf den Grunds schlägen einsetzt und zusätzliche quaternäre Akzente setzt. Der Bass tritt in diesem Beispiel in sehr reduzierter Form in Erscheinung, erklingt lediglich auf dem ersten Onbeat des Zyklus, untermauert aber gerade dadurch die Relevanz dieser Position. Die zweite Gitarre steuert ein Pattern bei, das die Akzente der Snare bisweilen doppelt; sie steht somit Hi-Hat und Bass Drum kreuzrhythmisch gegenüber und verzahnt sich zum Teil mit der Glocke. Die Grunds Schlagbezogenheit wird ferner durch die erste Gitarre intensiviert.

Der »Diwali«-Riddim illustriert die Kombination zahlreicher rhythmischer Schichten, die im Verlauf eines Songs unterschiedlich kombiniert werden können. Dem von Lenky Madsen produzierten Instrumental wurde ein Greenleeves Rhythm Album gewidmet, Bekanntheit erlangte es insbesondere durch den Chart-Erfolg von Sean Pauls »Get Busy«; für die Analyse wurde das auf der Kompilation enthaltene »Can't Touch Me No More« von Tanya Stephens gewählt. Die vokale Gestaltung dieser Version erlaubt eine vergleichsweise unproblematische Analyse der Spektraldarstellungen, gerade bei männlichen Interpreten steht die Stimme bisweilen stark im Vordergrund und erschwert den Blick auf das instrumentale Fundament. Gegen Ende des Stücks erklingen jegliche Stimmen des Riddim zusammen, im vorherigen Verlauf werden die verschiedenen Komponenten in wechselnden Kombinationen ein- und ausgeblendet:

Abbildung 10: Tanya Stephens – »Can't Touch Me No More« (2:57-3:00).

Die hohe Grunds Schlagbezogenheit des Riddim ergibt sich unter anderem aus dem Umstand, dass die meisten Stimmen auf dem ersten Onbeat einsetzen. Der Schlagzeugpart verzichtet auf die Snare, zu den Achtel-Schlägen der Hi-Hat spielt die Bass Drum zunächst die Grunds schläge, um in der zweiten Hälfte des vier Grunds schläge überdauernden Musters das typische Dancehall-Pattern zu spielen – der Bass spielt dieses Muster synchron. Durch den Clap entsteht eine zusätzliche, auf Onbeats fixierte rhythmische Schicht, die zudem mit der ersten Laute übereinstimmt; klar erkennbare Bezüge finden sich überdies in der Gestaltung des Streicher-Pattern und dem der zweiten Laute. Die sehr perkussiv klingende Synthesizer-Stimme steuert ein rhythmisches Muster bei, das auf dem ersten Grunds chlag beginnt, folgend jedoch auf Offbeats fixiert ist – das Stimmen-Sample setzt sich als zusätzlicher Akzent von den restlichen Patterns ab. Der Diwali-Riddim kann somit in spezifischer Weise die rhythmische Verdichtung des Dancehall aufzeigen. Die verschiedenen Patterns weisen in ihrer Kombination häufig Übereinstimmungen auf, entgegen einer monotonen Struktur werden die einzelnen Rhythmen jedoch variiert, ebenso prägen Elemente gegenläufiger Charakteristik das rhythmische Gesamtbild.

Die Rhythmik solcher Dancehall-Riddims zeichnet sich aus durch eine gezielte Kombination aus Grunds chlagbezogenheit und verschiedenen hinzutretenden Offbeat-Akzenten. Folglich spielen rhythmische Kontrastbildungen weiterhin eine Rolle, der Fokus liegt nun jedoch eindeutig auf der Beto-

nung jeglicher Zählzeiten. Der vor diesem Hintergrund naheliegende Bezug zur modernen Dance Music ergibt sich auch aus dem gesteigerten Tempo der neueren Riddims – bei ca. 100 bis 120 bpm positionieren sich diese nun im »bevorzugten Tempobereich« (vgl. Kopiez 2005: 129).

Zu diesen makrorhythmisch verdichteten Strukturen können mikrorhythmische Nuancen hinzutreten. Da quaternäre Grundschatlagunterteilungen in den modernen Riddims häufig vorkommen und flexibel von Perkussions- und auch Melodie- oder Harmonieinstrumenten gespielt werden können, lohnt sich unter Rückbezug auf die vorherigen Ausführungen ein Blick auf die Asymmetrien der Sechzehntel-Ebene – insbesondere da den zum Teil digital produzierten Instrumentals ein überaus gleichmäßig gespielter Puls zugrunde liegt. Die Flexibilisierung solcher bisweilen synthetischer und Orientierung stiftender Beats kann durch ungerade phrasierte Elemente begünstigt werden (vgl. Thallinger 2008: 140f.). Die spektrografische Ansicht des »Bam Bam«-Riddim veranschaulicht sowohl diese Asymmetrien als auch einen gleichmäßigen Beat. Zu beachten sind einerseits die ungeraden Unterteilungen als solche, auf der anderen Seite jedoch auch die Timing-Gestaltungen der verbleibenden Instrumente, auf die die Abweichungen letztlich zu beziehen sind. In Abb. 11 sind die Patterns von Glocke und Schlagzeug transkribiert, die es zum Nachvollzug der mikrorhythmischen Auffälligkeiten primär zu beachten gilt:

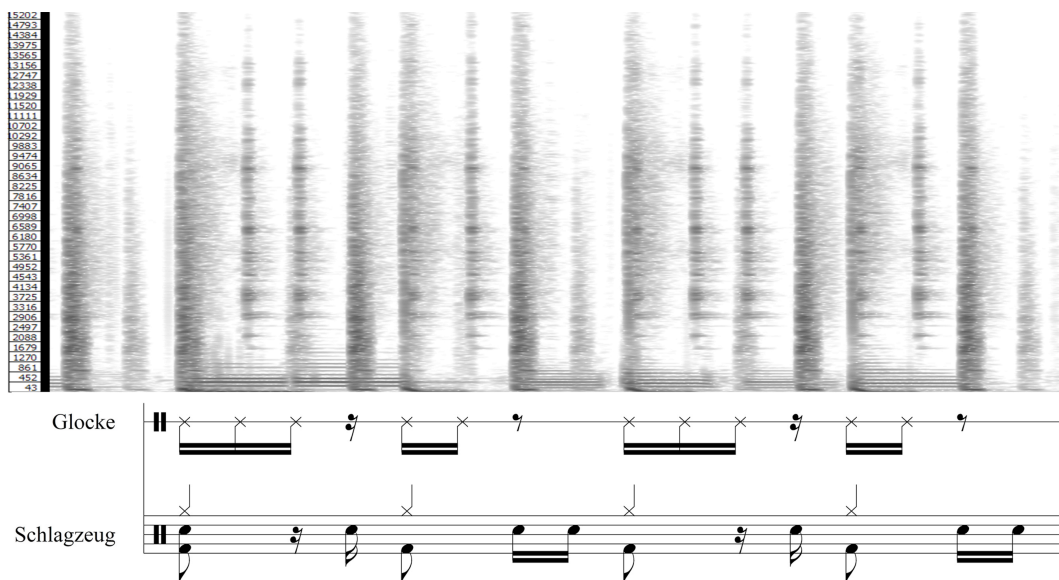


Abbildung 11: Pliers – »Bam Bam« (0:02-0:05).

Als Referenzebene können die Akzente von Hi-Hat und Bass Drum dienen, die keine Auffälligkeiten hinsichtlich einer ungeraden Unterteilung aufweisen und den Beat verdeutlichen. Demgegenüber sind die Akzente der Glocke

als deutlich asymmetrisch gegliedert zu erkennen – im Besonderen veranschaulichen dies die Onsets auf den beiden Backbeats sowie die sich direkt anschließenden Schläge. Hierbei setzt jeweils die zweite Sechzehntel verzögert ein, woraus in Bezug auf den darauf folgenden Snare-Schlag eine Asymmetrie resultiert. Eine ähnliche Gestaltungsweise veranschaulichen die jeweils folgenden Akzente der Snare: Der deutlich leiser klingende zweite Snare-Schlag erfolgt im Verhältnis zu den sich anschließenden Bass Drum- und Hi-Hat-Akzenten ebenfalls retardiert, woraus sich wiederum eine ungerade Unterteilung ergibt. Interessante Aufschlüsse über das mikrorhythmische Gesamtgefüge kann zudem die Spielweise der Gitarre geben, die sich durch die horizontalen Linien im unteren Bereich des Spektrogramms erkennen lässt. Der Einsatz zu Beginn des Zyklus stimmt sowohl exakt mit der Bass Drum und somit auch mit dem dritten Glocken-Schlag überein – die Unterteilungen sind durchweg gerade gestaltet. Folglich geht es im »Bam Bam«-Riddim um gezielte Timing-Variationen, die nicht alle Positionen oder Instrumente betreffen, sondern mikrorhythmische Nuancen den streng metronomisch gestalteten Stimmen gegenüberstellen. Der Gebrauch mikrorhythmischer Feinheiten obliegt hierbei jenen Instrumentalstimmen, welche die geringsten Grundschlagunterteilungen im Gesamtgefüge spielen, zudem erweist sich der Einsatz mikrorhythmischer Abweichungen auf den Offbeats als auffällig.

Ein ähnliches Bild zeichnet der »Diwali«-Riddim, in diesem Falle sind Schlagzeug und Claps transkribiert und auf die spektrografische Darstellung zu beziehen:

Abbildung 12: Tanya Stephens – »Can't Touch Me No More« (0:01-0:03).

Zu der deutlich erkennbaren einheitlichen Etablierung des Grundschlages treten mit den Clap-Akzenten Elemente im Rhythmusgefüge, die eine mikrorhythmische Nuancenbildung beisteuern. Zu beachten sind die beiden aus zwei Sechzehntel-Schlägen bestehenden Akzentfolgen zu Beginn des Zyklus: Die hierbei erklingenden Schläge veranschaulichen die ungerade Unterteilung, bezogen auf die folgenden Bass Drum- und Hi-Hat-Akzente tritt eine deutlich erkennbare Retardierung des zweiten Clap zutage. Im Rahmen der auf dem dritten Beat beginnenden Gruppe aus vier Sechzehntel-Schlägen wird von dieser mikrorhythmischen Gestaltung hingegen nicht eindeutig Gebrauch gemacht – wiederum sind die Asymmetrien als Nuancen zu interpretieren, die der metronomischen Spielweise gezielt entgegengesetzt werden und die Offbeats der kleinsten Grundschlagunterteilung im Ensemble betreffen.

Trotz einer vordergründig deutlichen Abkehr von den rhythmischen Strukturen des Roots Reggae lassen sowohl »Bam Bam« als auch »Diwali« Elemente erkennen, die im Rahmen des stilistischen Wandels Bezugnahmen verdeutlichen. So bildet das Dancehall-Pattern auf perkussiver Ebene die Basis der Riddims, kann auf Melodie- oder Harmonieinstrumente übertragen werden, bewirkt eine merkliche rhythmische Verdichtung und eine auf perkussive Elemente fixierte Gesamtfaktur. Nichtsdestotrotz begünstigen gerade diese typischen Dancehall-Patterns aufgrund der ihnen inhärenten

Kombinationen aus On- und Offbeat-Akzenten die Erzeugung eines rhythmischen Flusses. Hinzutreten können weitere Offbeats von Melodie- oder Perkussionsinstrumenten, beispielsweise variabel gestaltbare Betonungen der kleineren Grundschlagunterteilungen durch Hi-Hat oder Glocke. Diese Akzentuierungen auf der Sechzehntel-Ebene sind es nun, die Gestaltungsspielräume für die mikrorhythmischen Variationen, genauer die asynchronen Unterteilungen lassen. Diese stehen den metronomisch unterteilten Grundschlägen gegenüber und schaffen leicht swingende Zusatzelemente. Das Resultat ist ein starker Bezug zum Beat, der durch kontrastierend eingesetzte Rhythmus-elemente und gezielte Timing-Variationen einzelner Instrumente angereichert wird. Von gegenläufigen, ineinander verwobenen Mikrotiming-Geflechten wie in den Beispielen des Roots Reggae wird kein Gebrauch gemacht – die Verdichtung des Makrorhythmischen geht mit dem Einsatz gezielter mikrorhythmischer Nuancen einher.

## Fazit und Ausblick

Die Auseinandersetzung mit den gewählten Riddims legt nahe, dass ein mehrdimensionales analytisches Instrumentarium und der daraus resultierende Blick auf wechselseitige Bezugsverhältnisse der Analyse-kriterien einer Skizzierung stilistischer Spezifika dienlich sein können. Auf diese Weise werden die reduzierte Darstellung makrorhythmischer Strukturen ohne Bezug zur klingenden Gestalt und die Thematisierung des Mikrotiming bei Vernachlässigung des Bezuges zu stilspezifischen Patterns umgangen. Die Annäherung an klingende Spezifika erfordert letztlich ein zergliederndes Vorgehen bei anschließender Darstellung der jeweiligen Wechselwirkungen. So können einerseits stilistische Grundsätze durch die gezielte Analyse spezifischer Patterns beschreibbar werden, ferner erlaubt es die Betrachtung rhythmischer Prinzipien, stilistische Wandlungsprozesse nachzuvollziehen. In ähnlicher Weise kann eine Analyse des Mikrotiming unter Bezug auf die Makrorhythmik bei der Suche nach Konventionen behilflich sein. Im Falle der analysierten Riddims ergeben sich rhythmische Grundsätze aus der Etablierung wiedererkennbarer Pattern-Geflechte, deren Modifikationen stilistische Wandlungsprozesse reflektieren; durch den Einsatz kontrastreicher, spannungserzeugender Strukturen erschließt sich jedoch ebenso die Aufrechterhaltung bestimmter Grundsätze. Auch wiederkehrende mikrorhythmische Elemente sind zu finden: gezielte Verzögerungen ebenso wie asymmetrische Unterteilungen vorwiegend auf der Sechzehntel-Ebene, die stets hinsichtlich ihrer Rolle im makrorhythmischen Gerüst, d.h. in Bezug

auf die stilspezifischen Patterns zu interpretieren sind. Nun ist sicherlich nicht von einer streng systematisierbaren Mikrorhythmik oder einem »Patentrezept« für Groove im Reggae und Dancehall auszugehen – die analytischen Ergebnisse legen dennoch nahe, den mikrorhythmischen Nuancen in verschiedenen stilistischen Kontexten Beachtung zu schenken. Schließlich fördern die behandelten Riddims Kongruenzen sowohl auf makro- wie auch auf mikrorhythmischer Ebene zutage. Insofern liegt es nahe, bei Fragen zur differenzierten rhythmischen Gestaltung in bestimmten Stilbereichen, in einzelnen Stücken oder bei verschiedenen Künstlern die angeführten Kriterien zumindest in den Analyseprozess einzugliedern.

Aufgabe vertiefender Forschung kann es nun sein, ähnlich gestaltete methodische Ansätze auf unterschiedliche Stile populärer Musik anzuwenden, sie zu überprüfen und gezielt zu erweitern. Gerade für die Analyse personal- oder gruppenstilistischer Phänomene bieten sich ähnliche Vorgehensweisen an – bestenfalls unter Zuhilfenahme zusätzlicher Analyse Kriterien, beispielsweise spezifischer Sound-Charakteristika, Akzentuierungsmuster oder vokaler Gestaltungsweisen. Ausgeklammert wird in derlei Ansätzen die Ebene der Rezipienten, die es für ganzheitliche musikwissenschaftliche Analysen in die Forschungskonzepte zu integrieren gilt. Durch die gezielte Koppelung an psychologische, soziologische oder psychomotorische Forschungsansätze ließe sich überprüfen, in welcher Weise die im musikanalytischen Prozess gewonnenen Erkenntnisse tatsächlich Auskunft über die spezifischen Qualitäten eines musikalischen Stilbereichs geben können. Der Frage, in welcher Weise die veranschaulichten Eigenheiten bekannter Reggae- und Dancehall-Riddims letztlich auf die Hörerfahrung einwirken oder ob sie Einfluss auf die Bewertung der Musik haben, kann vermittels solcher kombinierender Analysekonzepte nachgegangen werden.

## Literatur

- Barrow, Steve / Dalton, Peter (1997). *Reggae. The Rough Guide. The Definitive Guide to Jamaican Music, from Ska through Roots to Ragga*. London: Rough Guides.
- Bowman, Rob (1995). »The Stax Sound. A Musicological Analysis.« In: *Popular Music* 14, Nr. 3, S. 285-320.
- Bradley, Lloyd (2003). *Bass Culture. Der Siegeszug des Reggae. Mit einem Vorwort von Prince Buster*. Höfen: Hannibal.
- Chen, Chang Wayne / O'Brien, Kevin (1998). *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*. Philadelphia: Temple University Press.

- Clarke, Eric / Depalle, Philippe / McAdams, Stephen (2004). »Analyzing Musical Sound.« In: *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Hg. v. Eric Clarke und Nicholas Cook. Oxford: Oxford University Press, S. 157-196.
- Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal* (= texte zur populären musik 6). Bielefeld: Transcript.
- Fischinger, Timo / Kopiez, Reinhard (2009). »Wirkungsphänomene des Rhythmus.« In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2. Aufl.), S. 458-475.
- Friberg, Anders / Sundström, Andreas (2002). »Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance. Evidence for a Common Rhythmic Pattern.« In: *Music Perception* 19, Nr. 3, S. 333-349.
- Frühauf, Jan / Kopiez, Reinhard / Platz, Friedrich (2013). »Music on the Timing Grid. The Influence of Microtiming on the Perceived Groove Quality of a Simple Drum Pattern Performance.« In: *Musicae Scientiae* 17, Nr. 2, S. 246-260.
- Gouyon, Fabien (2007). »Microtiming in »Samba de Roda« – Preliminary Experiments with Polyphonic Audio.« In: *Proceedings of the Brazilian Symposium on Computer Music 2007*, S. 197-203, <http://gsd.ime.usp.br/sbcm/2007/anais-sbcm2007-sem-capa.pdf>, Zugriff: 29.12.2014.
- Gouyon, Fabien / Guedas, Carlos / Leman, Marc / Naveda, Luiz (2011) »Microtiming Patterns and Interactions with Musical Properties in Samba Music.« In: *Journal of New Music Research* 40, Nr. 3, S. 225-238.
- Keil, Charles (1987). »Participatory Discrepancies and the Power of Music.« In: *Cultural Anthropology* 2, Nr. 3, S. 275-283.
- Kenner, Rob (2004). »»Real Rock« Through the Ages.« In: *Nytimes.com*, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/arts/music-real-rock-through-the-ages.html>, Zugriff: 29.12.2014.
- Kilchenmann, Lorenz / Senn, Olivier (2011). »The Secret Ingredient. State of Affairs and Future Directions in Groove Studies.« In: *Musik, Raum, Akkord, Bild – Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*. Hg. v. Antonio Baldassarre. Bern: Peter Lang, S. 799-810.
- Kopiez, Reinhard (2005). »Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen.« In: *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. Hg. v. Christa Brüstle, Nadia Ghattas, Clemens Risi und Sabine Schouten. Bielefeld: Transcript, S. 127-148.
- Kubik, Gerhard (1984). »Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung.« In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 11, S. 57-102.
- Manuel, Peter / Marshall, Wayne (2006). »The Riddim Method. Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall.« In: *Popular Music* 25, Nr. 3, S. 447-470.
- Pfleiderer, Martin (1999). »»Here Comes the Drumz«. Zu Entwicklung und musikalischen Merkmalen von Drum'n'Bass.« In: *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Hg. v. Thomas Phleps und Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 24). Karben: CODA, S. 27-48.
- Pfleiderer, Martin (2001). »Riddim & Sound. Dub Reggae und Entwicklungen der neueren Populärmusik.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II*. Hg. v. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28). Karben: CODA, S. 99-114.
- Pfleiderer, Martin (2002). »»It don't mean a thing if it ain't got that swing«. Überlegungen zur mikrorhythmischen Gestaltung in populärer Musik.« In: *Wirkungen und kognitive Verarbeitung in der Musik*. Hg. v. Klaus-Ernst Behne, Günter Klei-

- nen und Helga de la Motte-Haber (= Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 16). Göttingen: Hogrefe, S. 102-122.
- Pfleiderer, Martin (2005). »Groove Me. Populäre Musik und systematische Musikwissenschaft.« In: *Form Follows Function. Zwischen Musik, Form und Funktion. Beiträge zum 18. internationalen studentischen Symposium des DVSM (Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft) in Hamburg 2003*. Hg. v. Till Knipper, Martin Kranz, Thomas Kühnrich und Carsten Neubauer. Hamburg: Von Bockel, S. 343-363.
- Pfleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: Transcript.
- Pfleiderer, Martin (2008). »Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann. Bielefeld: Transcript, S. 153-171.
- Pfleiderer, Martin (2010). »Dimensionen der Groove-Erfahrung. Eine empirische Studie.« In: *PopScriptum 11 – The Groove Issue*, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11>, Zugriff: 29.12.2014.
- Prögler, J.A. (1995). »Searching for Swing. Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section.« In: *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology* 39, Nr. 1, S. 21-54.
- Riddibase (o.J.). *Riddibase.org*. Dancehall & Reggae Riddim Database & Search Engine, <http://www.riddibase.org>, Zugriff: 29.12.2014.
- Riddiguide (o.J.). *Riddiguide.com*, the Worlds Largest Music Database for Reggae and Dancehall, <http://www.riddiguide.com>, Zugriff: 29.12.2014.
- Stolzoff, Norman C. (2002). *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press.
- Thallinger, David (2008). »»Hi-Hats müssen flirren!« Mikrorhythmik im House.« In: *pop:modulationen. Beiträge junger Forschung*. Hg. v. Anja Brunner, Lisa Leitich und Michael Parzer (= Werkstatt populäre Musik 1). Innsbruck: StudienVerlag, S. 127-145.

## Diskographie

- Abyssinians, The (1976). »Satta Massagana.« Auf: *Satta Massagana*. Heartbeat Records HB 120.
- Kamoze, Ini (1984). »World A Music.« Auf: *Ini Kamoze*. 9SOUNDCLIK Records HMG 903.
- Paul, Jean (2002). »Get Busy.« CD-Single. Atlantic 7567-88088-2.
- Pliers (1993). »Bam Bam.« Auf: *Bam Bam*. Taxi TXI-0875
- Smith, Wayne (1985). »Under Me Sleng Teng.« Auf: *Under Me Sleng Teng*. Greensleeves Records GREWCD91.
- Soul Vendors, The (1968). »Real Rock.« Auf: *Don't Run Away / Real Rock*. Coxson Records C.S. 1026.
- Stephens, Tanya (2002). »Can't Touch Me No More.« Auf: *Diwali*. Greensleeves Records GRELCD 727.
- Various Artists (2002). *Diwali*. Greensleeves Records GRELCD 727.
- Various Artists (2005). *World Jam*. Greensleeves Records GRECD773.

## **Abstract**

Although various approaches to the analysis of popular music have been developed over the years, the lack of reggae and dancehall in musicological research is still apparent as is the study of groove in different musical genres. This paper proposes some possibilities to describe the specific interdependencies of rhythm and micro-timing in reggae and dancehall music. In order to illustrate these stylistic features and their historical development six well known riddims ranging from late 1960s Roots Reggae to modern dancehall are analyzed and compared using transcriptions as well as spectrograms.

## MUSICAL-FANTUM. EINE CHARAKTERISIERUNG VON MUSICAL-FANS ANHAND IHRER KULTURELLEN PRAKTIKEN

Jonas Menze

Musicals stellen im 21. Jahrhundert einen festen Bestandteil der (Musik-)Theaterlandschaft und urbaner Unterhaltungskultur dar. Seitens der Rezipienten hat sich eine lebendige Fan-Szene entwickelt, die sich in einer Reihe musicalbezogener Fan-Medien und Fanclubs manifestiert und deren Betrachtung einen wichtigen Beitrag zu Fragen der Medienrezeption und Musiksoziologie leisten kann. Der Umfang wissenschaftlicher Literatur zur Gattung Musical muss jedoch als übersichtlich bezeichnet werden (vgl. Grosch 2012). Musical-Rezeption wird vielfach auf das Schlagwort Eskapismus verkürzt (vgl. Schmude 2003: 33). Zum Phänomen Musical-Fantum liegen nur vereinzelt wissenschaftliche Erkenntnisse vor. Dabei sind Fans ökonomisch betrachtet eine wichtige Zielgruppe für die Produzenten populärer Kultur und auch musik- und mediensoziologisch betrachtet stellen Fan-Beziehungen aufgrund ihrer leidenschaftlichen und lang anhaltenden Verbundenheit (vgl. Roose et al. 2010a: 9) sowie ihrer mitunter enormen Bedeutung für individuelle Identitätsbildungsprozesse ein hochrelevantes Forschungsfeld dar. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, durch welche kulturellen Praktiken sich Musical-Fans charakterisieren lassen und welche Relevanz diesen Praktiken für die subjektiv wahrgenommene Stärke ihres Fantums beigemessen werden kann. Dazu werde ich zunächst die Definitionen und Erkenntnisse der Fan-Forschung in der Tradition der Cultural Studies rekapitulieren und anschließend mit den Besonderheiten der Gattung Musical verbinden, um den theoretischen Rahmen für eine explorative Untersuchung der mit dem Fantum verbundenen kulturellen Praktiken abzustecken. Der hohe Medienbezug der Fans – hier einer *Musiktheatergattung* – erfordert

eine interdisziplinäre Herangehensweise an der Schnittstelle zwischen Musik- und Kommunikationswissenschaft.

## 1. Definition: »Fantum«

Etymologisch geht der Begriff »Fan« auf das englische Wort »fanatic« zurück und bezeichnet Personen, die »von einem bestimmten Ziel oder Vorhaben auf ungewöhnliche Weise ergriffen, wenn nicht besessen (>obsessed<) sind« (Schmidt-Lux 2010a: 50). Im Allgemeinen wird ein Fan als »begeisterter Anhänger« verstanden und von einem Fanatiker als jemandem, der ein Ziel mit blindem Eifer verfolgt, unterschieden (vgl. ebd.). Trotzdem haftet dem Phänomen Fantum häufig und in einigen Fällen auch im akademischen Diskurs ein sehr zweifelhafter Ruf an (vgl. Lewis 1992: 1; Winter 1995: 129f.; Hills 2002: xii). Vor diesem Hintergrund bedarf es einer klaren Definition, die das Phänomen eingrenzt und für Studien greifbar macht.

Im deutschsprachigen Raum haben Jochen Roose et al. (2010a) als ersten Versuch unternommen, im Rahmen einer quantitativen Studie eine umfassende soziologische Betrachtung von Fantum, unabhängig von einem konkreten Fan-Objekt, vorzunehmen. In ihrem Sammelband *Fans. Soziologische Perspektiven* definieren sie Fans als

»Menschen, die längerfristig eine leidenschaftliche Beziehung zu einem für sie externen, öffentlichen, entweder personalen, kollektiven, gegenständlichen oder abstrakten Fanobjekt haben und in die emotionale Beziehung zu diesem Objekt Zeit und/oder Geld investieren« (ebd.: 12).

Unter abstrakten Fan-Objekten verstehen die Autoren beispielsweise Musikrichtungen oder Filmgenres, sodass sich auch die Gattung Musical hierunter fassen lässt.

Fantum weist grundsätzlich einen hohen Medienbezug auf (vgl. Abercrombie/Longhurst 1998: 130ff.). Medienobjekte, -genres oder Protagonisten werden zu Fan-Objekten und viele Fans leben ihr Fantum in medialen Zusammenhängen aus. Dabei geht Fantum über die reine Rezeption hinaus: »Media fans are consumers who also produce, readers who also write, spectators who also participate« (Jenkins 1992b: 208). Für Andreas Hepp (2010) unterscheiden sich Fans von anderen Konsumenten in erster Linie durch den Grad ihrer Produktivität. Außerdem seien sie mit Bezug auf mediale Inhalte stark vergemeinschaftet und ihre Rezeption durch kulturelle Selbstreflexivität geprägt: »Fans von Medienprodukten richten ein hohes Maß ihrer Aufmerksamkeit auf die Prozesse ihrer kulturellen Aneignung selbst, die sie aus

ihrer Perspektive reflektieren und in denen sie sich ganz gezielt positionieren« (ebd.: 224). Dieses aktive Verhalten von Rezipienten, das unter dem Begriff Medienaneignung gefasst wird, ist seit den 1980er Jahren ein wichtiger Gegenstand der Medienforschung im Rahmen der Cultural Studies (vgl. Winter 2006: 473). In der Folge ist eine Vielzahl an Studien zu unterschiedlichen Fan-Szenen entstanden.

## 2. Medienaneignung und kulturelle Praktiken

Im Sinne der Cultural Studies lassen sich Alltagspraktiken als Aneignungspraktiken begreifen, die es Konsumenten ermöglichen, Produkte in Besitz zu nehmen und in den eigenen kulturellen Handlungsrahmen einzuordnen. Konsum ist diesem Verständnis nach als das Erzeugen von Bedeutungen zu charakterisieren und somit als aktive Handlung zu verstehen (vgl. Hepp 2010: 69). Nach Paul Willis (1991: 33) stellen Kulturwaren Ressourcen bzw. Materialien zur Sinnkonstruktion und damit einen Katalysator dar, der »symbolische Kreativität« im Sinne Paul Willis' ermöglicht. Für die im kreativen Prozess der produktiven Medienaneignung entstehenden Fan-Produkte (wie z.B. Bilder oder Videos) schlägt er den Ausdruck »elementare Ästhetiken« (»grounded aesthetics«) vor:

»Er [der Ausdruck] bezieht sich auf das kreative Element in einem Prozeß, der Symbole und Praxen mit Bedeutungen verbindet und in dem Symbole und Praxen mehrfach ausgesucht, in Szene gesetzt und neu angeordnet werden, um neu angeeignete und spezialisierte Bedeutungen wiederzugeben« (ebd.: 38).<sup>1</sup>

Der Praxisbegriff spielt sowohl in den Cultural Studies als auch – von diesen ausgehend – in der späteren soziologischen Betrachtung von Medienaneignung und Fanum eine zentrale Rolle:

»Unter ›Praxis‹ lässt sich der je gegenwärtige und dann historisch spezifische, körpergebundene und raum-zeit-bindende Vollzug von Handlungsweisen verstehen, in denen Akteure sich die Bedingungen vorgefundener Wirklichkeit aneignen und sie verändern« (Raabe 2008: 366).

In diesem Sinne können mediale Inhalte als Wirklichkeiten betrachtet werden, deren Bedeutung durch aktiven Konsum, also Inbesitznahme und produktiven Umgang mit ihnen, neu kontextualisiert und dadurch verändert wird. Durch wiederholten und gemeinsamen Vollzug können sich soziale

---

1 Jenkins (1992a) charakterisiert diesen Prozess der Dekonstruktion und Neuordnung als »textuelles Wildern« (»textual poaching«).

Praktiken als gemeinsame Handlungsgepflogenheiten herausbilden (vgl. Hörning/Reuter 2004: 12), die wiederum die Grundlage für Gemeinschaften, z.B. Fan-Szenen, darstellen, denen sie als handlungsleitende Bezugspunkte und zur reflexiven Selbstvergewisserung dienen (vgl. Raabe 2008: 367). Schließlich gilt zu berücksichtigen, dass das Engagement von Fans nicht nur Aspekte der Medienaneignung umfasst, sondern sich ihre Praktiken gegenüber dem Vorgang der Medienrezeption verselbständigen (vgl. Fritzsche 2003: 13). Rainer Winter (2010: 162) bezeichnet schließlich Fantum selbst als kulturelle Praktik.

John Fiske (1992) nimmt die kulturelle Produktivität von Fans und ihren Widerstand gegen die »von oben« arbeitende[n] Ideologie im Prozess der Medienkommunikation« (Hepp 2010: 139) als Ausgangspunkt für seine Betrachtung. Er knüpft dabei an Pierre Bourdieu (1983) und dessen Konzept der Kapitalakkumulation an. Für ihn stellen die kulturellen Praktiken von Fans, das Sammeln von Informationen über das Fan-Objekt oder von mit dem Fan-Objekt verbundenen Gegenständen sowie die durch Fans hervorgebrachten Produkte und sozialen Konstellationen, wichtige Quellen für (populär-)kulturelles Kapital dar. In diesem Zusammenhang spielt Fantum eine entscheidende Rolle bei der Identitätskonstruktion<sup>2</sup>: Fan-Verhalten und kulturelle Praktiken mit Bezug zum Fan-Objekt dienen der Sicherung der persönlichen sowie der kollektiven Fan-Identität(en) (vgl. Roose et al. 2010b: 33ff.; Abercrombie/Longhurst 1998: 121). Die von den Fans genutzten Medien können nach Friedrich Krotz (2003: 41) die Strukturen von und das Verhalten in Rollenmustern sowie das Verhältnis von Denken und Handeln beeinflussen. Zudem liefern sie Inhalte als Attribute für die Konstitution von Identitäten und bieten über die Verhaltensweisen von Medienfiguren Vorbilder und Handlungsmuster an, die von den Rezipienten übernommen werden können, wobei es sich hierbei keinesfalls um eine unreflektierte Kopie von Verhaltensweisen handeln muss, sondern oppositionelle Lesarten im Sinne Stuart Halls (1999) durchaus gängig sind. Darüber hinaus können elementare Ästhetiken nach Willis (1991: 120) zur Selbstvergewisserung beitragen und dabei helfen, auch in schwierigen Situationen die eigene(n) Identität(en) zu behaupten.

---

2 Identität wird hier im postmodernen Verständnis als »komplexe Struktur aufgefasst, die aus einer Vielzahl einzelner Elemente besteht (*Multiplizität*), von denen in konkreten Situationen jeweils Teilmengen aktiviert sind oder aktiviert werden (*Flexibilität*)« (Döring 2003: 325; Herv. i. Orig.). Es handelt sich bei Identität somit mehr um einen Prozess als eine festgeschriebene Gegebenheit: »Identität wird laufend auf-, ab-, und umgebaut, sodass bei längs- und querschnittartiger Betrachtungsweise besser von *Identitäten* zu sprechen ist« (Hettlage: 2000: 16; Herv. i. Orig.).

Fans konstruieren sich personale Mythen um ihr Fan-Objekt (vgl. Diederichsen 1993: 277) und wollen sich mit dem damit verbundenen Kult identifizieren. Insbesondere die interpretierten und wahrgenommenen Eigenschaften von Stars wirken dabei auf den Fan zurück und untermauern die Konstruktion seines Medien-Bildes und damit auch seiner Identität(en). Die Ausrichtung der persönlichen medialen Darstellung erfolgt in vielen Fällen ausgerichtet an der Identifikation mit dem Künstler. »Das Publikum will sich selbst im Star wiedererkennen, zum Star aber zugleich als Ideal, Vorbild oder Idol aufsehen können« (Lowry/Korte 2000: 15). Diese Identifikation ist laut Thomas Schmidt-Lux (2010b: 294) lebensphasenspezifisch. Es sei zu beobachten, dass insbesondere die Beziehung zu Popstars in der frühen Adoleszenz am intensivsten sei und mit zunehmendem Alter nachlasse.

### **3. Fan-Art und Vergemeinschaftung**

Der produktive Umgang von Fans mit ihrem Fan-Objekt gipfelt schließlich in der Erstellung sogenannter Fan-Art bzw. elementarer Ästhetiken. Hierbei handelt es sich um von Fans geschaffene Artefakte, die sich entweder thematisch mit dem verehrten Fan-Objekt beschäftigen oder sich medialer Repräsentationen bzw. einzelner Elemente des Fan-Objekts, beispielsweise der Charaktere einer TV-Serie, bedienen, um diese in einer Art »Bricolage« in ein neues Kunstwerk umzuwandeln. Die in der Regel kommerziell produzierten bzw. vermarkteten Fan-Objekte werden dabei in etwas Eigenes umgewandelt, wodurch sie eine neue Authentizität erhalten (vgl. Skrobanek/Jobst 2010: 215).

Typische mediale Erscheinungsformen von Fan-Art sind Kurzgeschichten, Gedichte, Zeichnungen bzw. Grafiken, Fan-Zeitschriften (Fanzines) oder Videos (vgl. Jenkins 1992b). Auch kollektiv wird in Fan-Gemeinschaften an Fan-Art gearbeitet, beispielsweise in Form von Rollenspielen, bei denen die Fans die Rolle verschiedener Charaktere einnehmen und diese in einer gemeinsamen Geschichte interagieren lassen (vgl. Mutzl 2006: 72). In vielen Fällen ist Fan-Art direkt an Star-Images ausgerichtet und geht mit einer Bewunderung des Stars bzw. der Identifikation mit ihm einher. Fan-Art erlaubt den Fans also einen kreativen, lustvollen und identitätsstiftenden Umgang mit ihrem Fan-Objekt, der ihnen Freiräume zur Persönlichkeitsentwicklung bietet (vgl. Grossberg 1992: 65).

Die Präferenz eines Fan-Objekts und der intensive Umgang damit führen zur Konstitution einer Gemeinschaft Gleichgesinnter, die sich individuell wie kollektiv identifiziert und von anderen Gemeinschaften sowie Außenstehen-

den deutlich abgrenzt. Die Einbettung in eine Fan-Gemeinschaft muss nicht notwendigerweise durch persönliche soziale Kontakte erfolgen, sie kann auch aus einem Gefühl der Verbundenheit resultieren (vgl. Rhein 2002: 44). In vielen Fällen ist Fantum jedoch mit Mitgliedschaften in Fanclubs, Mailinglisten oder Online-Foren verbunden. In Anlehnung an Emile Durkheim führt Mike S. Schäfer (2010: 126) aus, dass die aktive Mitgliedschaft in Fan-Gruppen durch kollektive Rituale (bzw. kulturelle Praktiken) mit Bezug auf einen gemeinsamen Gegenstand zur Intensivierung der emotionalen Beziehung zum Fan-Objekt beitragen kann. Die Gemeinschaften können beispielsweise über Fan-Zeitschriften (Fanzines) oder Online-Foren medial vermittelt sein und nehmen teilweise globale Ausmaße an (vgl. Winter 1995: 145).

Für viele Fans stellt die Fan-Gemeinschaft einen zentralen Beweggrund des Fan-Engagements dar (vgl. Roose/Schäfer 2010: 376). Dabei gilt es vor dem Hintergrund des (populär-)kulturellen Kapitals nach Fiske zu berücksichtigen, dass in diesen Gemeinschaften eine ausgeprägte soziale Hierarchie herrscht (vgl. Hills 2002: 46): Die Fans teilen zwar ein gemeinsames Interesse, stehen jedoch in einem permanenten Wettstreit um Anerkennung, die sie durch die Akkumulation kulturellen Kapitals zu erlangen suchen. Aktivitäten, die zu einer solchen Akkumulation von Kapital beitragen, erfordern ein umfangreiches Wissen über das Fan-Objekt und seine kulturelle Verortung. Durch die Erstellung von Fan-Art können Fans (populär-)kulturelles Kapital generieren, das ihnen hilft, ihren Stellenwert in der Fan-Gemeinschaft zu verbessern. Häufig werden Online-Medien zur Distribution genutzt, da sie die Möglichkeit bieten, die eigenen Produktionen zum Zwecke der Selbstexploration und Identitätsdarstellung an ein großes, disperses Publikum zu vermitteln (vgl. Döring 2003: 340). Fan-Foren stellen eine wichtige Plattform für diesen Austausch dar. Fan-Art als kulturelle Praktik erfüllt somit auch eine gemeinschaftsstiftende Funktion. In diese Gemeinschaft investieren die Fans: Sie sind vielfach bereit, immense Ausgaben für ihre Fan-Aktivitäten und Gegenstände mit Bezug zum Fan-Objekt bzw. Merchandise in Kauf zu nehmen (vgl. Otte 2010: 59).

#### 4. Musicals als Gegenstand von Fantum

Aufgrund ihrer Verwurzelung im privatwirtschaftlich organisierten US-amerikanischen Theatersystem wird der Gattung Musical im Allgemeinen unabhängig von inhaltlicher Tiefe und musikalischer Qualität konkreter Werke kein hochkultureller Wert beigemessen (vgl. Siedhoff 2007: 9).<sup>3</sup> Stattdessen wird die Gattung in der Populärkultur verortet, wodurch die Anschlussfähigkeit für die oben skizzierten Fan-Konzepte anderer Mediengattungen gegeben ist (vgl. Kotte 2005: 252). Eine Untersuchung der auf das Musical als Fan-Objekt bezogenen kulturellen Praktiken muss jedoch die besonderen Rahmenbedingungen des Primärmediums Musical (vgl. Faulstich 2002: 25) und dabei auch die ökonomischen Voraussetzungen zur Partizipation an der Fan-Kultur berücksichtigen.

Im Gegensatz zu typischen Mediengattungen können Musicalproduktionen *live* erlebt werden, was Auswirkungen auf die potenzielle Bandbreite der mit dem Fantum verbundenen kulturellen Praktiken hat, jedoch häufig auch mit hohen Kosten für Anreise und Eintrittskarten einhergeht. Live-Veranstaltungen bieten gegenüber medial vermittelten Inhalten ein besonderes Maß an Unmittelbarkeit, Authentizität, Distinktion, reichhaltigere Erlebnismöglichkeiten sowie eine besondere Form des Gemeinschaftsempfindens (vgl. Pfleiderer 2008: 103f.). Für Fans birgt der Besuch eines Musicals ein wichtiges Interaktionspotenzial, sowohl untereinander als auch im Austausch mit den Darstellern der Produktionen. In der deutschen Musical-Landschaft hat sich mit dem Musical-Boom der 1990er Jahre eine Art Starszene etabliert: Darsteller wie Uwe Kröger, Thomas Borchert oder Pia Douwes sind dem Musical-Publikum bekannt und stehen im Fokus von teilweise sogar mehreren persönlichen Fanclubs. Daneben werden Musical-Rollen aus Gründen der Publikumswirksamkeit gelegentlich mit Stars aus der Popmusikszene oder bekannten Filmschauspielern besetzt (z.B. Maite Kelly und Uwe Ochsenknecht in *Hairspray*). Die Gattung Musical verfügt somit auch in Deutschland über bekannte Protagonisten und Identifikationsfiguren. Ensuite-Produktionen, bei denen ein einziges Musical über einen längeren Zeitraum im selben Theater gespielt wird, erlauben den Fans eine regelmäßige persönliche Kontaktaufnahme zu den Darstellern am Bühnengang. Hier lassen sie sich Autogramme geben und mit den Darstellern fo-

---

3 Aus Platzgründen wird auf eine Darstellung der Geschichte des Musicals an dieser Stelle verzichtet. Zur Geschichte im deutschsprachigen Theater siehe Jansen (2008), Siedhoff (2007) und Menze (2012).

tografieren oder überreichen den Darstellern sogar Geschenke (vgl. Schmittner 2006: 113).

Bettina Rothärmel (1999: 65ff.) arbeitet anhand der Besucherstudien des einstigen Musical-Produzenten *Stella* den Eskapismus (bedingt durch Emotionalisierung und das physische wie psychische Hineinversetzen in eine inszenierte Welt) als ein zentrales Motiv für Musical-Besuche heraus. Dies korrespondiert mit der durch die Kulturkritik im Sinne Max Horkheimers und Theodor W. Adornos geprägten und in der deutschsprachigen Musikwissenschaft weit verbreiteten Betrachtung von Musicals als Massenware mit dem Ziel der »Entlastung, Kompensation und Erholung« (Geraths 2002: 25; vgl. auch Grosch 2012: 16ff.). Vor dem Hintergrund der skizzierten Medienaneignungsprozesse und der damit verbundenen produktiven Auseinandersetzung mit den Stoffen und Protagonisten gilt es jedoch, diese Konzeption zumindest für die Besuchergruppe der Musical-Fans zu hinterfragen.

Es liegen kaum wissenschaftliche Untersuchungen vor, die sich explizit mit Musical-Fans beschäftigen. Im *Oxford Handbook of The American Musical* finden Musical-Fans nur in einem kurzen Abschnitt und ausschließlich in Bezug auf die Star-Persönlichkeiten des Genres Erwähnung (vgl. Replogle-Wong 2011: 387ff.). Immerhin beschreibt Holley Replogle-Wong, wie die Fans mithilfe unterschiedlicher Fan-Praktiken versuchen, sich die Performances ihrer Stars durch Imitation anzueignen.

Anna Schmittner (2006) konzipierte eine Onlinebefragung mit dem Ziel, den wirtschaftlichen Stellenwert von Musical-Fans als Musical-Touristen zu erfassen. Sie beschreibt einen an der Bewunderung der Darsteller ausgerichteten und in einer Vielzahl an Fanclubs organisierten »Musical-Fankult« (ebd.: 113), der dazu führe, dass die Fans mehrere hundert Kilometer lange Anreisewege zurücklegen, enorme Kosten für Musical-Besuche auf sich nehmen, teilweise über 300 Musical-Besuche vorweisen können und ihrem Fan-Objekt meist über viele Jahre treu bleiben (vgl. ebd.: 116ff.). Den wichtigsten Attraktivitätsfaktor eines Musical-Besuchs stellt für die befragten Fans die wahrgenommene Qualität von Stück und Darstellern dar, gefolgt von der Entspannung bzw. dem Vergessen des Alltags, dem Erleben eines besonderen Events und dem Erleben von Musical-Stars (vgl. ebd.: 122). Schmittner folgt bei der Konzeption ihres kurzen, auf Musical-Touristen zugeschnittenen Fragebogens sehr stark den Marketing-Strategien der Unternehmen hinter den Produktionen und blendet kulturelle Aspekte weitgehend aus, weshalb die Relevanz ihrer Ergebnisse für eine eher soziologisch geprägte Betrachtung von Musical-Fantum hinterfragt werden muss.

Die zweite ausführlichere Untersuchung zum Musical-Fantum ist eine explorative Betrachtung der Kommunikation weiblicher Fans des Musicals

*Wicked* innerhalb von US-amerikanischen Online-Foren, vorgenommen von Stacy Wolf (2011). Wolf beobachtet eine äußerst homogene Fan-Gemeinschaft überwiegend junger Mädchen, deren produktiver Umgang mit dem Phänomen der Diva und seinen moralischen Implikationen – ein zentrales Bild des Musicals *Wicked* – den Angelpunkt ihres Fantums darstellt. Ihr Fan-Verhalten zeichnet sich durch eine ausgesprochen kompetente Betrachtung des Stücks und eine fundierte Beurteilung einzelner Aufführungen bzw. Darsteller aus (vgl. ebd.: 222ff.). Ihre Diskussion erlaubte ihnen den Aufbau einer Fan-Gemeinschaft, die durch gemeinschaftlich geteiltes Wissen und Wertvorstellungen sowie eine Vielfalt an kulturellen Praktiken bzw. elementaren Ästhetiken zusammengehalten wird (ebd.: 222). Dabei steht einerseits die Verehrung bestimmter Hauptdarstellerinnen im Mittelpunkt, die sich vielfach in regelmäßigen Musical-Besuchen und Versuchen der Kontaktaufnahme am Bühneneingang manifestiert, gleichzeitig dokumentiert Wolf jedoch bemerkenswerte Versuche der eigenen Professionalisierung in diesem Bereich, die bis zur Teilnahme an Auditions, also dem Vorsingen für eine Rolle in einer professionellen Broadway-Produktion, reichen (vgl. ebd.: 233). Von der Popmusik und ihren Stars bzw. Diven grenzen sich die *Wicked*-Fans explizit ab. Für ihre Begeisterung spielt das spezifische Verhältnis der beiden Hauptcharaktere des Musicals, der Hexen Glinda und Elphaba, die wichtigste Rolle. Mit diesen Figuren identifizieren sie sich. Aus der kritischen Auseinandersetzung mit ihrem Verhalten erarbeiten sich die Fans Handlungsmuster für ihr eigenes Leben und gewinnen daraus wiederum Selbstbewusstsein (vgl. ebd.: 227). Wolfs Erhebung zeigt, dass elementare Ästhetiken und die Vergemeinschaftung von Fans in medial vermittelten Gemeinschaften eine auch im Bereich des Musical-Fantums entscheidende Rolle spielen.

## 5. Methode

Die eben kurz beschriebenen Studien zum Verhalten von Musical-Fans bilden nur Ausschnitte des tatsächlichen Phänomens ab: Schmittner konzentriert sich auf die ökonomische Bedeutung von Musical-Fans als Musical-Touristen und betrachtet in ihrer knappen Befragung kulturelle bzw. mediale Aspekte nur peripher. Wolf konzentriert sich auf weibliche Fans des Musicals *Wicked* und ihren identitätsstiftenden Umgang mit dem Verhältnis der beiden Hauptcharaktere.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es jedoch, vor dem Hintergrund der bereits existierenden Fan-Soziologie herauszuarbeiten, wie sich die

Gruppe der Musical-Fans charakterisieren lässt, mit welcher Intensität Medien im Rahmen des Fantums genutzt werden, welche in anderen Fanszenen beobachteten kulturellen Praktiken ebenfalls im Musical-Fantum Anwendung finden und welche Bedeutung diese Praktiken für die Selbsteinschätzung als Musical-Fan haben. Während sich die Autoren der Cultural Studies in der Regel ethnografischer Forschungsmethoden bedienen, um den produktiven Umgang des Publikums mit Populärkultur zu untersuchen und die jeweiligen Praktiken in die Handlungskontexte der Rezipienten einzuordnen (vgl. Winter 1995, 2010; Krotz 1992: 426ff.), wurde hier eine quantitative Vorgehensweise gewählt, die in Ergänzung zu den vorliegenden Ergebnissen ethnografischer bzw. qualitativer Studien wertvolle Erkenntnisse liefern kann. Als Erhebungsinstrument wurde ein anonymer Online-Fragebogen konzipiert und die Rekrutierung der Teilnehmer erfolgte im Schneeballverfahren über Aufrufe in sieben Online-Fan-Foren.<sup>4</sup> Aufgrund des explorativen Charakters der Erhebung konnte nur bedingt auf Operationalisierungen anderer Autoren der Fan-Forschung zurückgegriffen werden, sodass die Mehrheit der Items eigenständig entwickelt wurde.

Nach einem Pretest des Erhebungsinstruments erfolgte die Datenerhebung über einen Zeitraum von zwei Wochen im Juli 2011. Nach Bereinigung umfasst die Stichprobe 323 Teilnehmer, davon 89% weiblich und 11% männlich ( $n = 308$ ). Das Altersspektrum reicht von 13 bis 70 Jahren ( $M = 26,88$ ;  $s = 10,54$ ;  $n = 309$ ). Das Bildungsniveau der Stichprobe ist relativ hoch: 16% der Befragten haben einen Fachhochschul- oder Universitätsabschluss, 42% die Fachhochschulreife oder das Abitur. 15% haben einen Realschulabschluss bzw. die Mittlere Reife und nur 5% einen Hauptschulabschluss. Schülerinnen und Schüler sind mit 18% in der Stichprobe vertreten. 5% der Befragten gaben einen anderen Abschluss an ( $n = 310$ ).

---

4 Hierbei lag die Konzentration auf öffentlich zugänglichen Diskussionsforen auf Webseiten, die sich explizit dem Thema Musical widmen. Gruppen in sozialen Netzwerken wie beispielsweise Facebook.com wurden nicht berücksichtigt. Der Rekrutierung lag keine Nominaldefinition für die Auswahl der Teilnehmer zugrunde, sondern es wurden explizit Musical-Fans adressiert und zur Teilnahme aufgefordert. Systematische Verzerrungen durch die Rekrutierung in Online-Foren sind nicht auszuschließen, sollten durch das Schneeballverfahren jedoch zumindest relativiert werden. Repräsentativität kann vor diesem Hintergrund nicht beansprucht werden.

## 6. Ergebnisse

### 6.1. Besuchsmotive und Mediennutzung

Bei einem Musical-Besuch stehen für die Befragten die Musik bzw. das Orchester im Mittelpunkt (94%), gefolgt vom konkreten Stück bzw. der Handlung (84%) und den Darstellern (75%) an dritter Stelle. Die Wichtigkeit der konkreten Stücke deutet zunächst darauf hin, dass sich das Fantum auf bestimmte Musicals bezieht. Doch immerhin 71% bezeichnen das Gesamterlebnis als wichtigsten Aspekt beim Besuch eines Musicals. Diese Ergebnisse weisen darauf hin, dass Musical-Fans sich in der Regel als Fans der Gattung Musical verstehen, wobei der Musik, konkreten Stücken und den Darstellern eine besondere Bedeutung zukommt. Die Besuchsmotive »Entspannung / Vergessen des Alltags« (46%) und »Unterhaltung« (31%) erzielten nur eine vergleichsweise geringe Zustimmung. Dies ist ein deutliches Anzeichen dafür, dass sich Musical-Fans bewusst mit der Gattung und den Stücken auseinandersetzen und der von Rothärmel (1999) ausgeführte Eskapismus-Gedanke für diese Zielgruppe keine zentrale Rolle spielt.

Musical-Fans beschäftigen sich zudem intensiv mit ihrem Fan-Objekt: 60% Prozent der Befragten täglich, 38% immerhin noch häufig, nur 3% selten und 0% nie.<sup>5</sup> Das wichtigste Offline-Medium für die Beschäftigung stellen dabei Zeitschriften (wie beispielsweise *Musicals – Das Musicalmagazin* oder *Blickpunkt Musical*) dar: 51% nutzen diese täglich oder zumindest häufig. Tageszeitung, Fernsehen und Radio werden nur selten genutzt. Interessanter erscheint die Online-Nutzung, da hier ein großes Spektrum an spezialisierten Seiten zum Thema Musical existiert und sich im Rahmen von Online-Foren oder sozialen Netzwerken Fan-Gemeinschaften herausbilden können. Internetangebote, die einen kommunikativen Austausch ermöglichen, werden von den Fans tendenziell häufiger genutzt als Angebote, die lediglich über Musicalproduktionen und Darsteller berichten. Jeweils 88% der befragten Fans gaben an, täglich oder häufig Videoportale (auf denen die Videobeiträge in der Regel diskutiert werden können) oder soziale Netzwerke zur Beschäftigung mit dem Thema Musical zu nutzen, gefolgt von Fan-Foren mit 77%. Erst auf dem vierten Rang folgen die Internetseiten von Theatern und Produktionsfirmen mit 73%, die den Fans in der Regel keine Interaktionsmöglichkeiten bieten und somit eher als Informations- bzw. Unterhaltungsangebot betrachtet werden können. Dennoch stellt die Suche nach Informa-

---

5 Abweichungen von 100% in der Summe ergeben sich durch Rundung der Nachkommastellen.

tionen über Musicalproduktionen und Darsteller die deutlich wichtigste Motivation zur Online-Nutzung mit Bezug zum Fan-Objekt dar, wie ein Mittelwertvergleich zeigt:

Internet-Quellen nutze ich bei der Beschäftigung mit dem Thema Musical vor allem...	
... um mich zu informieren.	M = 4,70; s = 0,66; n = 322
... um mich mit anderen Fans auszutauschen.	M = 3,81; s = 1,32; n = 321
... um unterhalten zu werden.	M = 3,79; s = 1,01; n = 319

Abfrage auf Likert-Skala, fünfstufig, kodiert von 1 (»trifft gar nicht zu«) bis 5 (»trifft voll und ganz zu«), keine Beschriftung der Zwischenschritte

Tabelle 1: Nutzungsmotive Online-Quellen.

Für weitere Berechnungen wird ein Summen-Index aus der Häufigkeit der Nutzung verschiedener Medien berechnet, in den jedes nicht genutzte Medium mit dem Wert Null eingeht. Dieser Index bildet somit die Intensität der auf das Fantum bezogenen Mediennutzung ab.

## 6.2. Kulturelle Praktiken

Merchandise-Artikel sind unter den Befragten weit verbreitet. Nur eine Befragte gab an, keine Musical-CDs oder DVDs zu besitzen und 95% ist dieser Besitz sehr wichtig oder wichtig. Sonstige Fan-Artikel besitzen 83% der Befragten, von denen jedoch nur 57% angaben, dass ihnen der Besitz wichtig oder sehr wichtig ist. Dies lässt die These zu, dass es sich bei CDs und DVDs um eine authentische Repräsentation handelt, während typische Fan-Artikel (wie z.B. T-Shirts oder Kugelschreiber) in erster Linie Marketing-Objekte darstellen, deren empfundener kultureller Wert geringer ausfällt.

Die besondere Bedeutung der Darsteller als Besuchsmotiv wird dadurch unterstrichen, dass 82% der Befragten bereits versucht haben, einen Darsteller am Bühneneingang zu treffen. 81% versuchten, ein Autogramm eines Darstellers zu bekommen, 76% haben versucht, sich mit einem Darsteller fotografieren zu lassen und 44% haben einem Darsteller schon einmal ein Geschenk gemacht. Die Darsteller stellen für Musical-Fans somit einen zentralen Bezugspunkt dar. 68% der Fans, die versuchen, Darsteller am Bühneneingang zu treffen, tun dies häufig oder sehr häufig. Der Anteil derjenigen, die häufig oder sehr häufig versuchen, sich mit den Darstellern fotografieren zu lassen, liegt bei 64%; 63% versuchten häufig oder sehr häufig, Autogramme zu bekommen. Daran wird deutlich, dass Praktiken mit Bezug zu Darstellern regelmäßig ausgeübt werden, für viele Fans also zu einem Musical-Besuch gewissermaßen dazu gehören.

EINE CHARAKTERISIERUNG VON MUSICAL-FANS ANHAND IHRER KULTURELLEN PRAKTIKEN

	Anteil der ausübenden Fans
Besitz von Musical-CDs und -DVDs	100%
Besitz von Musical-Fan-Artikeln	83%
Versuch, Darsteller am Bühneneingang zu treffen	82%
Versuch, Autogramme zu bekommen	81%
Versuch, sich mit Darstellern fotografieren zu lassen	76%
Versuch, andere Musical-Fans kennenzulernen	74%
Mitgliedschaft in einem Musical-Fan-Forum	73%
Besuch eines Treffens von Musical-Fans	49%
Einem Darsteller ein Geschenk gemacht	44%
Mitgliedschaft in Fanclub zu einem bestimmten Darsteller	42%
Erstellung von Zeichnungen, Grafiken, Wallpapers über ein Musical oder einen Darsteller	39%
Musical-Besuche in einem zum Stück passendem Outfit bzw. Kostüm	30%
Mitspielen in bzw. Mitarbeit an einem Musical	28%
Mitgliedschaft in Fanclub zum Musical allgemein	28%
Mitgliedschaft in Fanclub zu einem bestimmten Musical	26%
Teilnahme an Rollenspielen zum Thema Musical	25%
Verfassen von Fan-Stories über ein Musical oder einen Darsteller	25%
Verfassen einer Übersetzung eines Musical-Texts	17%
Erstellen von Videos über ein Musical oder einen Darsteller	16%
Aktives Engagement für einen Fanclub (z.B. Organisation von gemeinsamen Aktionen)	12%
Eigene Internetseite zum Thema Musical	8%
Verfassen von Gedichten über Musicals oder Darsteller	7%
Administration eines Musical-Fan-Forums	6%
Verfassen von Wikipedia-Einträgen zu Musical-Themen	6%
Schreiben oder Komposition eigener Musicals	5%
Verfassen eines Songs über ein Musical oder einen Darsteller	5%
Schreiben für Musical-Fanzeitung (Fanzine)	2%

n=323; die Antwortmöglichkeiten wurden in der Befragung vorgegeben

Tabelle 2: Von Musical-Fans ausgeübte kulturelle Praktiken.

Ein Großteil der Fans möchte andere Fans kennenzulernen (74%) oder ist Mitglied in einem Fan-Forum (73%). Hierbei gilt es jedoch zu bedenken, dass die Rekrutierung über Fan-Foren erfolgte und mit einem entsprechenden Bias gerechnet werden muss. Die formelle Mitgliedschaft in Fanclubs ist nicht ganz so verbreitet und erfolgt schwerpunktmäßig in Fanclubs zu einem bestimmten Darsteller (42%), seltener in Fanclubs zu Musicals allgemein (28%) oder zu bestimmten Musicals (26%). Die Mitgliedschaft in einem Fan-Forum wird von 55% der Mitglieder als wichtig bzw. sehr wichtig eingeschätzt; die Mitgliedschaft in Fanclubs schätzen hingegen nur 42% der Fanclub-Mitglieder als wichtig bzw. sehr wichtig ein. Dies lässt die Vermutung zu, dass die traditionelle Vergemeinschaftungs- und Informationsfunktion von Fanclubs heute günstiger und effektiver von Online-Communities erfüllt

werden kann. Das Interesse an Fan-Gemeinschaften ist hoch: Andere Fans kennenzulernen wird von 85% derjenigen, die dies versuchen, als sehr wichtig bzw. wichtig empfunden. 49% der Befragten haben bereits ein Treffen von Musical-Fans besucht, was die Bedeutung der Vergemeinschaftung auch für diese Fan-Szene noch einmal unterstreicht.

Die Erstellung von Fan-Art wird – je nach medialer Form – von zwischen 5% (»Schreiben eigener Musicals« und »Verfassen von Songs über Musicals«) und 39% der befragten Fans (»Erstellung von Zeichnungen, Grafiken, Wallpapers«) ausgeübt. Für den produktiven Umgang mit den unterschiedlichen Medien ist ein unterschiedliches Maß an technischem Verständnis und Medienkompetenz erforderlich. Die Mitarbeit an einem Musical erzielt mit 28% einen relativ hohen Wert. Dieser wird sich möglicherweise mit Musical-Projekten im Musikunterricht oder in anderen pädagogischen Zusammenhängen erklären lassen. Die Häufigkeit der Beschäftigung mit elementaren Ästhetiken variiert zudem in Abhängigkeit von ihrer Komplexität und von ihrer Einbettung in kollektive Kreativitätsprozesse. So werden gemeinsame Praktiken, wie z.B. Rollenspiele, in der Regel häufiger durchgeführt (44% der Personen, die an Rollenspielen mitwirken, tun dies häufig oder sehr häufig), als das Erstellen von Videos (20%), da gemeinschaftliche Tätigkeiten eine gewisse Regelmäßigkeit voraussetzen. Grafiken mit Bildern von Musicals oder Darstellern erstellen 43% derjenigen, die dies grundsätzlich tun, häufig oder sehr häufig. Ein eigenes Musical zu schreiben ist dagegen mit einem ganz anderen Aufwand verbunden, sodass es nicht verwundert, dass nur 24% derjenigen, die diese Tätigkeit ausüben, dies häufig oder sehr häufig tun.

Die abgefragten kulturellen Praktiken wurden mit Hilfe einer Faktorenanalyse und unter Ausschluss von acht Items (wodurch ein Cronbach's Alpha von  $\alpha = ,810$  erreicht werden konnte) zu fünf Faktoren verdichtet:

	Faktoren				
	1	2	3	4	5
Versuch, Autogramme zu bekommen	,848				
Versuch, sich mit Darstellern fotografieren zu lassen	,839				
Versuch, Darsteller zu treffen	,835				
Besitz von Fan-Artikeln	,542				
Einem Darsteller ein Geschenk gemacht	,488				
Mitgliedschaft in Fanclub zu einem Musical		,842			
Mitgliedschaft in Fanclub zum Musical allgemein		,783			
Mitgliedschaft in Fanclub zu einem Darsteller		,597			
Aktives Engagement für einen Fanclub		,410			
Teilnahme an Rollenspielen			,695		
Erstellen von Zeichnungen, Grafiken, Wallpapers			,683		
Verfassen von Fan-Stories			,675	,406	
Mitgliedschaft in einem Fan-Forum				,697	
Besuch eines Treffens von Musical-Fans				,549	
Versuch, andere Musical-Fans kennenzulernen				,459	
Verfassen von Songs über Musicals					,725
Verfassen von Gedichten					,659
Erstellen von Videos					,488
Musical-Besuche in passendem Outfit					,438

n = 323; Hauptkomponentenanalyse mit Varimax-Rotation (rotierte Komponentenmatrix); Faktorenzahl nach Kaiserkriterium; die Rotation ist in 6 Iterationen konvergiert; KMO = ,803; Erklärte Varianz = 53%; Faktoren < ,400 werden unterdrückt

Tabelle 3: Rotierte Faktorenlösung zu kulturellen Praktiken.

Die ermittelten Faktoren lassen sich wie folgt benennen:

- (1) Soziale Praktiken mit Bezug zu Darstellern und Fan-Artikeln
- (2) Engagement in Fanclubs
- (3) Mediale Praktiken zum gemeinschaftlichen Austausch
- (4) Soziale Praktiken zur Vergemeinschaftung<sup>6</sup>
- (5) Individuelle mediale und kreative Praktiken

6 Faktor (2) ließe sich logisch unter Faktor (4) subsummieren. In Bezug auf diese Faktoren zeigen sich jedoch deutliche Unterschiede im Antwortverhalten der Fans, sodass es sich statistisch und damit in der Wahrnehmung der Fans um unterschiedliche Phänomene handelt. Dies korrespondiert mit der Erkenntnis, dass soziale Vergemeinschaftung gewünscht wird, Fanclubs dafür jedoch nicht (mehr) zwingend erforderlich sind und ihnen von den Fans auch keine so große Relevanz zugeschrieben wird, wie den Online-Foren.

Fan-Artikel weisen offensichtlich einen hohen Darsteller-Bezug auf und korrelieren dadurch mit den Praktiken, die sich auf die Darsteller beziehen: Insbesondere Programmhefte könnten diesen Zusammenhang erklären. Der Unterschied zwischen (5) individuellen medialen und kreativen Praktiken und (3) medialen Praktiken zum gemeinschaftlichen Austausch besteht in der Art und Weise, wie der Austausch letzterer zur Konstitution von Fan-Gemeinschaften und zur Generierung kulturellen Kapitals genutzt wird. Grafiken und Fan-Stories werden anderen Fans über Online-Foren zugänglich gemacht und diskutiert. Rollenspiele werden in diesen Foren gemeinschaftlich durchgeführt. Das Verfassen von Gedichten und Songs stellt dagegen eher eine individuelle Tätigkeit dar, die aus intrinsischer Motivation erfolgt.

Für die weiteren Berechnungen wird für jeden Faktor ein Summen-Index über die Häufigkeit bzw. Wichtigkeit der jeweils ausgeübten Praktiken gebildet. Da die resultierenden Indizes sowohl die Anzahl als auch die Relevanz der ausgeübten kulturellen Praktiken berücksichtigen, werden sie als Maß für die Intensität des Engagements im Bereich der jeweiligen Praktiken verstanden.

### 6.3. Ökonomische Eintrittsbarriere

Wie bereits angedeutet müssen für den Besuch insbesondere von Ensuite-Musicalproduktionen zum Teil hohe Eintrittspreise gezahlt werden.<sup>7</sup> Somit ist der Zugang zur Musical-Fan-Szene durch eine ökonomische Eintrittsbarriere erschwert.

Die befragten Fans haben dennoch durchschnittlich bereits 79,37 Musicalaufführungen besucht (Angaben von 0 bis 1500 Besuchen;  $s = 154,85$ ;  $n = 323$ ). Die Extremwerte von über 500 Besuchen wurden von 2% der befragten Fans genannt, es handelt sich hierbei also um Ausnahmefälle. Bei den Befragten, die angaben, noch nie ein Musical besucht zu haben, lässt das weitere Antwortverhalten darauf schließen, dass es sich an dieser Stelle um eine bewusste Antwortverweigerung handelt. Die Angabe einer konkreten Zahl scheint die Teilnehmer überfordert zu haben. Aussagekräftiger ist vor diesem Hintergrund die Frage nach der Anzahl der Musical-Besuche in den letzten zwölf Monaten. Hier liegt der Durchschnittswert bei 15,14 Besuchen (Angaben von 0 bis 183 Besuchen;  $s = 21,31$ ;  $n = 323$ ). 94% der Befrag-

---

7 Die Kosten für ein reguläres Ticket für *Disneys Der König der Löwen* in Hamburg liegen derzeit beispielsweise zwischen 51 und 162 Euro (vgl. Stage Entertainment 2014). Die Ticketpreise an öffentlich finanzierten Theatern sind grundsätzlich niedriger. Die Vereinigten Bühnen Wien bieten auch Stehplatzkarten für unter 10 Euro an, wodurch Fans vielfache Besuche eines Musicals ermöglicht werden.

ten gaben an, ein bestimmtes Stück bereits mehrfach besucht zu haben und nannten auf Nachfrage durchschnittlich 20,33 Besuche desselben Stücks (Angaben von 2 bis 200 Besuchen,  $s = 30,76$ ;  $n = 301$ ). 53% der befragten Fans gaben an, für ein Musical schon ins Ausland gereist zu sein; 14% der Stichprobe in den letzten zwölf Monaten sogar mehrfach. Diese Angaben zeigen, dass Musical-Besuche für die Fans erwartungsgemäß eine wichtige Rolle spielen und viele Fans auf eine immense Zahl an Musical-Besuchen zurückblicken können.

Die befragten Fans gaben an, monatlich durchschnittlich 96,04 Euro in ihre Fan-Aktivitäten, darunter Musical-Besuche inklusive aller anfallenden Kosten, Musical-CDs, Fachzeitschriften etc., zu investieren (Angaben von 1 bis 500 Euro,  $s = 103,39$ ,  $n = 281$ ). Beachtet man, dass 50% der Befragten einen Wert zwischen 1 Euro und 50 Euro angaben, wird deutlich, dass eine Teilhabe an der Fan-Kultur nicht zwingend große ökonomische Investitionen voraussetzt. Um die absoluten Ausgaben in ein Verhältnis zum Einkommen setzen zu können, wurden die Fans zusätzlich auf einer vierstufigen Skala danach befragt, ob dies für ihr subjektives Empfinden sehr viel, viel, nicht so viel oder wenig Geld sei. Nach eigenem Empfinden investieren 61% der Fans einen hohen bis sehr hohen finanziellen Betrag ins eigene Fantum. Der Musical-Besuch stellt für sie ein besonderes Ereignis dar, an dem nicht gespart wird: 65% der befragten Fans stimmten der Aussage »Ich kaufe hauptsächlich Tickets in der besten Platzkategorie« tendenziell zu, was zeigt, dass die Mehrheit der Fans beim Musical-Besuch zumeist sehr bewusst in ein optimales Erlebnis investiert und großen Wert auf die Qualität des Erlebens legt. Insbesondere junge Fans, die in der Regel noch nicht über ein eigenes oder nur ein geringes Einkommen verfügen, stimmten der Aussage »Meistens laden mich meine Eltern / Freunde zu Musical-Besuchen ein« zu ( $r_p = ,330^{**}$ )<sup>8</sup>. Dies hilft zu erklären, wie insbesondere Schüler in der Lage sein können, sich eine enorme Anzahl an Musical-Besuchen zu leisten.

#### 6.4. Soziodemografische Faktoren und Korrelationen

Ältere Fans weisen ein passiveres Fan-Verhalten auf als die jüngeren Fans. Diese beschäftigen sich etwas häufiger mit dem Thema Musical ( $r_s = ,264^{**}$ ) und nutzen dazu intensiver interaktive digitale Medien, insbesondere Videoportale ( $r_s = ,395^{**}$ ). Sie zeigen zudem größeres Engagement in der Aus-

---

8 Hier und im Folgenden gilt:  $r_p$  = Korrelationskoeffizient nach Pearson;  $r_s$  = Rangkorrelationskoeffizient nach Spearman;  $r_c$  = Kontingenzkoeffizient Cramers V; \*\*  $p < 0,01$  (zweiseitig); \*  $p < 0,05$  (zweiseitig). Auf Vorzeichen wird zugunsten der Übersichtlichkeit verzichtet.

übung kultureller Praktiken, insbesondere bei den medialen Praktiken zum gemeinschaftlichen Austausch ( $r_s = ,464^{**}$ ). Doch auch bei den sozialen Praktiken mit Bezug zu Darstellern und Fanartikeln ( $r_s = ,262^{**}$ ) sowie individuellen medialen und kreativen Praktiken ( $r_s = ,213^{**}$ ) liegen hochsignifikante Korrelationen vor, die den jüngeren Fans eine etwas stärkere Aktivität bescheinigen.

Die weiblichen Fans der Stichprobe legen gegenüber den männlichen Fans tendenziell höheren Wert auf die soziale Komponente ihrer Mediennutzung mit Bezug zum Fantum. So nutzen sie häufiger soziale Netzwerke als Informationsquellen ( $r_c = ,246^{**}$ ) und der Austausch mit anderen Fans stellt für sie ein stärker ausgeprägtes Mediennutzungsmotiv dar ( $r_c = ,229^{**}$ ) als dies für die männlichen Fans der Fall ist. Auffällig ist zudem, dass weibliche Fans soziale Praktiken mit Bezug zu Darstellern und Fan-Artikeln intensiver verfolgen ( $r_c = ,332^*$ ) und die Internetseiten von Darstellern häufiger als Informationsquellen nutzen ( $r_c = ,310^{**}$ ). Die Darsteller sind ihnen bei ihren Lieblingsmusicals etwas wichtiger als männlichen Fans ( $r_c = 174^*$ ). Dies gilt verstärkt noch für alleinstehende Fans:

Kein Partner	M = 2,98; s = 1,32; n = 205
Partner	M = 2,57; s = 1,40; n = 107
Insgesamt	M = 2,84; s = 1,36; n = 312

Eta = ,152; Eta<sup>2</sup> = ,023; 6 Fälle der Kategorie »verwitwet / geschieden« wurden ausgeschlossen; die Mittelwerte beschreiben die ausgeübte Anzahl der vier abgefragten Praktiken mit Darsteller-Bezug

Tabelle 4: Mittelwerte der Praktiken mit Darsteller-Bezug.

Ein T-Test für eine unabhängige Stichprobe unterstreicht diese Tendenz (mittlere Differenz = ,410<sup>\*</sup>). Somit kann festgehalten werden, dass eine Kontaktaufnahme zu den Darstellern tendenziell häufiger von weiblichen Fans ohne Partner erfolgt.

Da ein höheres Bildungsniveau in der Regel mit einem höheren Einkommen einhergeht, verwundert es nicht, dass ein leichter Zusammenhang zwischen dem Bildungsniveau und den gesamten Musical-Besuchen ( $r_s = ,223^{**}$ ) sowie den Musical-Besuchen im Ausland besteht ( $r_s = ,237^{**}$ ). Die Befragten mit einem geringeren Bildungsniveau beschäftigen sich hingegen tendenziell häufiger mit dem Thema Musical ( $r_s = ,237^{**}$ ) und weisen auch eine etwas intensivere Mediennutzung auf ( $r_s = ,264^{**}$ ), insbesondere von Fan-Seiten, Internetseiten von Theatern bzw. Produktionsfirmen und des Radios. Zudem üben sie soziale Praktiken mit Bezug zu Darstellern und Fan-Artikeln mit einer etwas größeren Intensität aus ( $r_s = ,204^{**}$ ).

## 6.5. Korrelationen mit der Intensität des Fantums

Um Musical-Fantum zusammenfassend charakterisieren zu können, bietet es sich an, einen Blick auf die jeweils empfundene Intensität des eigenen Fantums und mögliche Einflussvariablen zu werfen. Die befragten Fans schätzten ihr Fantum als ausgesprochen intensiv ein und erreichten auf einer 21-stufigen Skala (operationalisiert durch einen Schieberegler) einen Durchschnittswert von  $M = 17,23$  ( $s = 4,40$ ;  $n = 323$ ).

Häufigkeit der Beschäftigung	,446**s
Intensität der Mediennutzung	,389**p
Intensität: Soziale Praktiken mit Bezug zu Darstellern und Fan-Artikeln	,400**s
Intensität: Soziale Praktiken zur Vergemeinschaftung	,370**s
Intensität: Engagement in Fanclubs	,233**s
Intensität: Mediale Praktiken zum gemeinschaftlichen Austausch	,228**s
Intensität: Individuelle mediale und kreative Praktiken	,214**s
Informationsquellen: Fan-Seiten	,329**s
Informationsquellen: Internetseiten von Darstellern	,322**s
Informationsquellen: Musical-Magazine online	,315**s
Informationsquellen: Soziale Netzwerke	,305**s
Informationsquellen: E-Mail Newsletter / Newsgroups	,259**s
Informationsquellen: Fan-Foren	,241**s
Informationsquellen: Internetseiten von Theatern / Produktionsfirmen	,218**s
Informationsquellen: Zeitschriften	,217**s
Informationsquellen: Videoportale	,207**s
Mediennutzung: ... um mich mit anderen Fans auszutauschen.	,302**p
Mediennutzung: ... um mich zu informieren.	,234**p
Um mir Musical-Besuche leisten zu können, verzichte ich auf viele Dinge.	,216**p

( $n = 312-323$ ); \*\*  $p < 0,01$  (zweiseitig); \*  $p < 0,05$  (zweiseitig); <sup>p</sup> Korrelationskoeffizient nach Pearson; <sup>s</sup> Rangkorrelationskoeffizient nach Spearman; berücksichtigt werden nur Werte  $< -,200$  und  $> ,200$ ; auf Vorzeichen wird zugunsten der Übersichtlichkeit verzichtet.

Tabelle 5: Ausgewählte signifikante Korrelationen mit der wahrgenommenen Intensität des eigenen Fantums.

Es zeigen sich hochsignifikante Korrelationen zwischen der Häufigkeit der Beschäftigung mit dem Thema Musical sowie der Anzahl und Häufigkeit der genutzten Medien (insbesondere von Online-Medien) und der wahrgenommenen Stärke des Fantums: Bei den Motiven zur Mediennutzung gehen der Austausch mit anderen Fans sowie die Informationsfunktion der Medien mit einer starken Einschätzung des Fantums einher; mit der Unterhaltungsfunktion existiert kein signifikanter Zusammenhang. Erwartungsgemäß korreliert die Intensität des Ausübens kultureller Praktiken mit Bezug zum Fan-Objekt

ebenfalls mit der Einschätzung des eigenen Fantums. Bei der Intensität sozialer Praktiken mit Bezug zu Darstellern und Fan-Artikeln fällt die Korrelation am stärksten aus, gefolgt von der Intensität sozialer Praktiken zur Vergemeinschaftung. Die schwächste Korrelation besteht zur Intensität individueller medialer und kreativer Praktiken. Dies deutet darauf hin, dass die soziale Komponente einen wichtigen Aspekt bei der Bewertung der Stärke des Fantums darstellt.

Darüber hinaus korreliert auch der Verzicht auf Dinge, um sich den Musical-Besuch leisten zu können, mit der wahrgenommenen Stärke des Fantums. Die Einschätzung, ein »absoluter Fan« zu sein, geht offensichtlich mit dem Gefühl einher, für das Fantum reelle (finanzielle) Opfer zu bringen. Allerdings weisen die gefühlten Ausgaben ( $r_s = ,189^{**}$ ) wie die tatsächlichen Ausgaben ( $r_p = ,149^*$ ), die Anzahl der Besuche im letzten Jahr ( $r_p = ,182^{**}$ ) und die Anzahl der Musical-Besuche im Ausland ( $r_s = ,195^{**}$ ) schwächere Korrelationen zur Stärke des Fantums auf. Häufige Musical-Besuche und hohe ökonomische Ausgaben reichen also nicht aus, um im Selbstverständnis der Fans als »absoluter Fan« gelten zu können. Es bedarf offensichtlich auch der Akkumulation kulturellen Kapitals, wie die kritische Selbsteinschätzung der Fans hier zeigt.

## 7. Fazit

Die untersuchte Gruppe der Musical-Fans kann als überwiegend jung, weiblich, ledig und tendenziell gut gebildet beschrieben werden. Die befragten Musical-Fans gehen aktiv mit ihrem Fan-Objekt um. Sie beschäftigen sich mehrheitlich häufig bis sehr häufig mit dem Thema Musical und nutzen Musicals als Ressource für eigenes kreatives Handeln im Rahmen von Fan-Art bzw. elementaren Ästhetiken. Somit unterstützen Musicals als Ressource die Identitätsbildungsprozesse der Fans. Der immer wieder angeführte Eskapismus stellt vor diesem Hintergrund offenbar kein zentrales Motiv für ihre Rezeption und die Wahl ihres Fan-Objekts dar.

Unter den kulturellen Praktiken haben soziale Praktiken den größten Stellenwert: Auf der einen Seite spielt der Kontakt zu Darstellern für Musical-Fans eine entscheidende Rolle, auf der anderen Seite kommt auch der Vergemeinschaftung in der Fan-Szene eine zentrale Bedeutung zu. Das gemeinsame Fan-Objekt dient dem Kennenlernen anderer Menschen und der Aufrechterhaltung einer Gemeinschaft, die sich im Rahmen von Fan-Foren, Fan-Treffen oder – in selteneren Fällen – Fanclubs organisiert. Wie für eine Form des Live-Entertainments zu erwarten, kann den Musical-Besuchen eine

zentrale Bedeutung zugesprochen werden: Mehrere hundert Besuche stellen für Musical-Fans keine Seltenheit dar. Favorisierte Produktionen werden trotz teilweise hoher Eintrittspreise ebenfalls bis zu mehrere hundert Male besucht. Für den Zugang zur Fan-Szene sind große ökonomische Investitionen jedoch nicht zwingend notwendig. Große Investitionen führen auch nicht direkt dazu, dass sich die Befragten als »absolute Fans« betrachten – das Fantum scheint sich nicht in ökonomischem Kapital messen zu lassen und die ökonomische Barriere von Musical-Besuchen stellt keine nachhaltige Hürde für die Mitgliedschaft in der Fan-Szene dar. Seltener Musical-Besuche können durch einen verstärkten medialen Umgang mit dem Thema Musical und somit durch die Akkumulation (populär-)kulturellen Kapitals kompensiert werden.

Vor diesem Hintergrund gilt es, die bislang zu einseitig auf Eskapismus reduzierte Betrachtung der Musical-Rezeption stärker zu differenzieren. Dazu ist es erforderlich, über die Fans hinaus weitere Besuchergruppen zu ihren Besuchsmotiven und ihrer Rezeption zu befragen. Die gewonnenen Erkenntnisse könnten zudem mit Forschungsergebnissen zu Musik-Fans verglichen werden. Eine interdisziplinäre Annäherung kann dabei helfen, ein tieferes Verständnis der Rezeptionsprozesse zu erlangen.

## Literaturverzeichnis

- Abercrombie, Nick / Longhurst, Brian (1998). *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London et al.: Sage.
- Bourdieu, Pierre (1983). »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital.« In: *Soziale Ungleichheiten*. Hg. v. Reinhard Kreckel (= Soziale Welt Sonderband 2). Göttingen: Schwartz, S. 183-198.
- Diederichsen, Diedrich (1993). *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock 'n' Roll 1990-1993*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Döring, Nicola (2003). *Sozialpsychologie des Internet. Die Bedeutung des Internet für Kommunikationsprozesse, Identitäten, soziale Beziehungen und Gruppen*. Göttingen: Hogrefe (2., vollst. überarb. u. erw. Auflage).
- Faulstich, Werner (2002). *Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme, Methoden, Domänen*. München: Wilhelm Fink.
- Fiske, John (1992). »The Cultural Economy of Fandom.« In: *The Adoring Audience. Fan culture and popular media*. Hg. v. Lisa A. Lewis. London u. New York: Routledge, S. 30-49.
- Fritzsche, Bettina (2003). *Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur*. Opladen: Leske + Budrich.
- Geraths, Armin (2002). »Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus.« In: *Musical. Das unterhaltende Genre*. Hg. v. Armin Geraths und Christian Martin Schmidt (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 6). Laaber: Laaber, S. 9-29.

- Grosch, Nils (2012). »Zwischen Ignoranz und Kulturkritik.« In: *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland*. Hg. v. Nils Grosch und Elmar Juchem. Münster: Waxmann, S. 9-19.
- Grossberg, Lawrence (1992). »Is there a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom.« In: *The Adoring Audience. Fan culture and popular media*. Hg. v. Lisa A. Lewis. London u. New York: Routledge, S. 50-65.
- Hall, Stuart (1999). »Kodieren/Dekodieren.« In: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Hg. v. Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter. Lüneburg: Dietrich zu Klampen, S. 92-110.
- Hepp, Andreas (2010). *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (3., überarb. u. erw. Aufl.).
- Hettlage, Robert (2000). »Einleitung: Identitäten im Umbruch. Selbstvergewisserungen auf alten und neuen Bühnen.« In: *Identitäten in der modernen Welt*. Hg. v. Robert Hettlage und Ludgera Vogt. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 9-51.
- Hills, Matt (2002). *Fan Cultures*. New York: Routledge.
- Hörning, Karl H. / Reuter, Julia (2004). *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: Transcript.
- Jansen, Wolfgang (2008). *Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater*. Leipzig: Henschel.
- Jenkins, Henry (1992a). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London u. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (1992b). »Strangers No More, We Sing: Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community.« In: *The Adoring Audience. Fan culture and popular media*. Hg. v. Lisa A. Lewis. London u. New York: Routledge, S. 208-236.
- Krotz, Friedrich (1992). »Kommunikation als Teilhabe. Der ›Cultural Studies Approach‹.« In: *Rundfunk und Fernsehen* 40, H. 3, S. 412-431.
- Krotz, Friedrich (2003). »Medien als Ressource der Konstitution von Identität. Eine konzeptionelle Klärung auf der Basis des Symbolischen Interaktionismus.« In: *Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur*. Hg. v. Carsten Winter, Tanja Thomas und Andreas Hepp. Köln: Herbert von Halem, S. 27-48.
- Kotte, Andreas (2005). *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau.
- Lewis, Lisa A. (1992). »Introduction.« In: *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Hg. v. Lisa A. Lewis. London u. New York: Routledge, S. 1-6.
- Lowry, Stephen / Korte, Helmut (2000). *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler.
- Menze, Jonas (2012). »Der Schuh des Manitu. Zum Einfluss des Broadway-Megamusicals auf die deutsche Musical-Landschaft.« In: *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland*. Hg. v. Nils Grosch und Elmar Juchem. Münster: Waxmann, S. 203-216.
- Mutzl, Johanna (2006). »Fangemeinschaften im Internet: Fanspace – Fanplace – Fanstage.« In: *Abenteuer Cyberspace. Jugendliche in virtuellen Welten*. Hg. v. Angela Tillmann und Ralf Vollbrecht. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 65-76.
- Otte, Gunnar (2010). »Fans und Sozialstruktur.« In: *Fans. Soziologische Perspektiven*. Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 69-107.
- Pfleiderer, Martin (2008). »Live-Veranstaltungen von populärer Musik und ihre Rezeption.« In: *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wan-*

- del des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft.* Hg. v. Gerhard Gensch, Eva Maria Stöckler und Peter Tschmuck. Wiesbaden: Gabler, S. 83-107.
- Raabe, Johannes (2008). »Kommunikation und soziale Praxis: Chancen einer praxistheoretischen Perspektive für Kommunikationstheorie und -forschung.« In: *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen.* Hg. v. Carsten Winter, Andreas Hepp und Friedrich Krotz. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 363-381.
- Replogle-Wong, Holley (2011). »Stars and Fans.« In: *The Oxford Handbook of the American Musical.* Hg. v. Raymond Knapp, Mitchell Morris und Stacy Wolf. Oxford: Oxford University Press, S. 378-391.
- Rhein, Stefanie (2002). »Bedeutungszuschreibungen an das eigene Musik-Fantum im Kontext aktueller Problembelastungen. Ergebnisse einer Befragung Jugendlicher mit dem MultiMedia-Computer.« In: *Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung.* Hg. v. Renate Müller, Patrick Glogner, Stefanie Rhein und Jens Heim. Weinheim u. München: Juventa, S. 43-56.
- Roose, Jochen / Schäfer, Mike S. (2010). »Fans und Partizipation.« In: *Fans. Soziologische Perspektiven.* Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 363-386.
- Roose, Jochen / Schäfer, Mike S. / Schmidt-Lux, Thomas (2010a). »Einleitung. Fans als Gegenstand soziologischer Forschung.« In: *Fans. Soziologische Perspektiven.* Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 9-25.
- Roose, Jochen / Schäfer, Mike S. / Schmidt-Lux, Thomas (2010b). »Fans in theoretischer Perspektive. In: *Fans. Soziologische Perspektiven.*« Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 27-45.
- Rothärmel, Bettina (1999). »Der Musicalmarkt in Deutschland. Besucher, Segmente, Wettbewerbsdynamik.« In: *Musicals und urbane Entertainmentkonzepte. Markt, Erfolg und Zukunft. Zur Bedeutung multifunktionaler Freizeit- und Erlebnis-komplexe.* Hg. v. Wolfgang Isenberg. Bergisch Gladbach: Thomas-Morus-Akademie Bensberg, S. 55-73.
- Schäfer, Mike S. (2010). »Fans und Emotionen.« In: *Fans. Soziologische Perspektiven.* Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 109-132.
- Schmidt-Lux, Thomas (2010a). »Geschichte der Fans.« In: *Fans. Soziologische Perspektiven.* Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 46-68.
- Schmidt-Lux, Thomas (2010b). »Fans und Religion.« In: *Fans. Soziologische Perspektiven.* Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 280-308.
- Schmittner, Anna (2006). *Musical-Tourismus im deutschsprachigen Raum. Hintergründe und Perspektiven für den Tourismus- und Freizeitmarkt.* Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Schmude, Jürgen (2003). »Musicals in Deutschland: Eine Marktanalyse anhand des Modells des Produktlebenszyklus.« In: *Tourismus Journal 7*, H. 1, S. 29-42.
- Siedhoff, Thomas (2007). *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z.* Mainz: Schott.

- Skrobanek, Jan / Jobst, Solvejg (2010). »Fans und Sozialisation.« In: *Fans. Soziologische Perspektiven*. Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 205-228.
- Stage Entertainment (2014). Disneys Der König der Löwen – Tickets, <http://www.stage-entertainment.de/musicals-shows/disneys-der-koenig-der-loewen-hamburg/ticketshop.html>, Zugriff: 24.06.2014.
- Willis, Paul (1991). *Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*. Hamburg u. Berlin: Argument Verlag.
- Winter, Rainer (2010). »Fans und kulturelle Praxis.« In: *Fans. Soziologische Perspektiven*. Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 161-182.
- Winter, Rainer (2006). »Stuart Hall: Die Erfindung der Cultural Studies.« In: *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Hg. v. Stephan Moebius und Dirk Quadflieg. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 469-481.
- Winter, Rainer (1995). *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*. München: Quintessenz.
- Wolf, Stacy (2011). *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*. New York: Oxford University Press.

## Abstract

The study evaluates cultural practices of German-speaking musical fans. Its aim is to characterize the fans' behavior and to draw conclusions on their musical theatre reception. Therefore, quantitative methodology was applied: 323 German-speaking musical fans participated in an online survey realized in 2011. They were recruited employing a snowball sampling, starting from seven German-language online forums which focus on musical fandom. The fans can be described as predominantly young, female, unmarried and well educated. The survey shows a broad variety in their musical related cultural practices, for which the actors are a central point of reference. The fans use online media more frequently than offline media (where specialized magazines dominate) and the main motives for the usage of media are the need for information and social interaction. Younger fans deal with their fan object more frequently (especially in online media), which can be understood as a strategy to compensate infrequent visits at live performances. It is shown that the fans use musicals as a resource for own creative work and produce fan art to express themselves in grounded aesthetics. Their media consumption proves to be active and supportive for processes of collectivization and identity formation. The prevailing emphasis on escapism as a central motive for musical theatre reception must thus be reconsidered.

## ANDERE ORTE. ANDERE KÖRPER. ZUM VERHÄLTNIS VON AFFEKT, HETEROTOPIE UND TECHNO IM BERGHAIN

**Robert Henschel**

»In Spanien gehen sie den Jakobsweg, er führt ins Licht, hier gehen sie den Berghain-Weg, er führt ins Dunkle. Und über Sven Marquardt, den Türsteher« (Fischer 2011: 43).

»Man musste keine Drogen nehmen, um einen Realitätsverlust zu erleben. Die Leute sahen völlig weggetreten aus, jenseits von Gut und Böse. Keiner war ansprechbar. Aber kaum einer auf Drogen. Die waren auf der Musik und in der Musik. Manche Leute wurden von den Podesten rausgetragen, wenn wir so gegen sechs Uhr aufgehört haben. Die waren völlig fertig, Raum und Zeit voll vergessen. Die haben sich komplett weggetanzt« (Denk/Thülen 2012: 101).

Seit einem guten Jahrzehnt gibt es das Berghain, diesen Berliner Techno-Club, der sich – seit sein Vorgänger, das Ostgut, vom Gelände der jetzigen O2 World verdrängt wurde – hinter die sozialistisch-klassizistischen Mauern des ehemaligen Heizkraftwerks am alten Ostbahnhof zurückgezogen hat. Und seit einem geraumen Jahrzehnt gibt es die Mythen, die selbige Mauern sättigen. Sie drehen sich um Sex, Kontrollverlust und Transzendenzerfahrungen. Und um die Musik, die all das untermalt, sich in die architektonische Kühle einschreibt und sie gleichermaßen zu dehnen und verformen scheint: Techno. Eine besondere Couleur von Techno allerdings, die sich – abseits der Verwässerung des Begriffs als Genresammelbecken elektronischer Musiken – in der (syn-)ästhetischen Beschreibung eher konstruktivistischen Kriterien annähert: geradlinig, hart, rau, kalt, geometrisch und schwer – die also ein wenig so klingt, wie die Fassade des Baus anmutet.

Die zeitgenössischen Prototypen dieser Musik sind hausgemacht: sie entstammen dem Katalog des Plattenlabels hinter den Kulissen des Berghain, Ostgut Ton. Es sind Tracks von Musikern wie Marcel Dettmann (2013), Tobias. (2014) oder Function (2013), die dem Club auf den Leib geschneidert sind.

Und natürlich kreisen all diese Mythen vor allem um die Leiber selbst, um von der Ubiquität kapitalistischer Produktionsstrukturen formierte Körper, die als Techno-tabula rasa den Club betreten, um ihn schließlich reformiert zu verlassen. Etwas passiert mit ihnen in diesem Zeitfenster zwischen bangendem Schlangestehen, was Tobias Rapp in einem Artikel für *Die Welt* einmal als die »Angst vor dem Türmann« beschrieben hat, die »einem den nötigen Respekt, mit dem man sich dem Berghain zu nähern hat« (Rapp 2009), lehrt, und dem Augenblick, in dem sie den Club anderthalb Tage später (die übliche Dauer einer Klubnacht) über die gleiche Schwelle verlassen. Inzwischen existiert eine Vielzahl vor allem journalistischer Texte, die sich dem Phänomen Berghain widmet (bspw. Haaksmann 2007; Nedo 2009; Spinoza 2009). Auffällig ist, dass sie allesamt an – dem Anschein nach unüberwindbare – Barrieren stoßen, um von ihnen entweder in Richtung Religion oder Hedonismus reflektiert zu werden – Interpretationsansätze, die dem Ausmaß des Geschehens allzu vorschnell eine Tiefendimension absprechen, die fernab von Glaubensbekenntnissen (sei es an die Ware oder so etwas wie den ›Geist des Techno‹) liegen kann. Dabei sind es vor allem drei Plateaus oder Ebenen, die sich jeder Permeabilität zu entziehen scheinen: Räume, Körper und eine sonderbare Qualität der Musik, die sich nur bedingt an musikalischen Strukturen festzurren lässt: eine Art ›Taktilität‹ im Roland Barthes'schen Sinne, deren sinnliche Intensität sich aus dem Zusammenspiel dieser Trias ergibt.

Genau in jenem Augenblick des Aufpralls will dieser Text ansetzen, um einigen Gedankengängen zu folgen, die das Berghain als einen Raum konzipieren, der von den Funktionslogiken des ästhetischen Alltagserlebens entkoppelt existiert und lediglich über den sprichwörtlichen Ariadnefaden an die Realität geknüpft ist; innerhalb dessen über die Vermittlung der Musik alternative Körper- und Subjektentwürfe möglich werden, wenngleich sie mit der Halbwertszeit des Clubbesuchs korrelieren. In diesem Sinne versteht er sich als ein essayistisch-kunsttheoretischer Annäherungsversuch, als skizzenhaft-lokalkolorierter Entwurf einer weiterzudenkenden Verschränkung von Techno-, Affekt- und Raumtheorie. Und mehr noch: da die hier entfaltenen Reflexionen zu großen Teilen auf persönlichem Erleben aufsetzen und dieses Erleben sich entlang bestimmter Habitualisierungen des Clubbesuchs organisiert (Schlangestehen – Taschenkontrolle – Garderobe – Bar – Tan-

zen – ... ), will er keine ausgelagerte Beobachterposition einnehmen, sondern sich vielmehr entlang dieser Kanäle bewegen, gelegentlich innehalten, um sich schauen und versuchen, diejenigen Momente zu identifizieren, in denen er sich von einem ›Gefüge‹ in ein anderes bewegt, beziehungsweise in denen sich bestimmte Elemente eines Gefüges deterritorialisieren, um sich in einem anderen zu reterritoralisieren. Mit ein wenig Fantasie ließe sich also sagen, dieser Text *ist* Clubbesuch. Und insofern auch in formaler Hinsicht bewusst mit dem Phänomen verknüpft, das er zu greifen versucht. So betrachtet, hilft die Vorstellung, dass ihn synchron zur Lektüre Rhythmen durchziehen, die Worte auf 130 bpm Bassdrum schwingen und die Affizierung durch die Musik, um die es im Folgenden unter Anderem gehen wird, auch in den Textkorpus hinein und bis hinunter in die Leerräume des Syntagmas sickert.

### Entkoppelte Räume. Auswandern.

»Es gibt also Länder ohne Ort und Geschichten ohne Chronologie« (Foucault 2013: 119). Mit diesen Worten beginnt Michel Foucault 1966 einen Radiovortrag auf *France Culture*, in dessen Verlauf er einer bestimmten Art von Orten nachzuspüren versucht. Diese Länder ohne Ort, ohne Referenten, die »im Kopf der Menschen entstanden [sind] oder eigentlich im Zwischenraum zwischen ihren Worten, in den Tiefenschichten ihrer Erzählungen oder auch am ortlosen Ort ihrer Träume, in der Leere ihrer Herzen« (ebd.), sind selbstverständlich die Utopien. Doch sie sind es nicht, die Foucault im weiteren Verlauf seiner Ausführungen beschäftigen. Vielmehr begibt er sich auf die Spurensuche nach einer besonderen Unterart derselben, die »einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitz[t] und auch eine genau bestimmbare Zeit« (ebd.). Er nennt sie Heterotopien und beschreibt damit Orte, »die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen« (ebd.). *Einen derartigen Ort werden wir in Kürze betreten – so wir eingelassen werden. Bis dahin vertreiben wir uns die Zeit des nächtlichen Schlangestehens mit einigen interessanten Spezifizierungen.* Eine gesonderte Gattung der Heterotopien steht in einem eigentümlichen Verhältnis zu zeitlichen Brüchen. Foucault (vgl. ebd.: 123) nennt sie Heterotopien der Zeit und unterteilt sie in zwei unterschiedliche Modi: den der Ewigkeit und den des Festes. Als Heterotopien der Ewigkeit beschreibt er beispielsweise Museen oder Archive, deren Idee, »alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr bis ins Unendliche in

einem besonderen Raum zu deponieren«, gewissermaßen einen eigenständigen »Raum aller Zeiten« schafft, der selbst »endgültig außerhalb der Zeit steh[t]« (ebd.). Ihnen gegenüber – *und jetzt bewegen wir uns in der Schlange der Anstehenden einige Meter nach vorn in Richtung Tür* – stehen die Heterotopien des Festes, sie sind nicht »ewigkeitsorientierte, sondern zeitweilige Heterotopien« (ebd.). So wie der Kinobesuch, der *Jahrmarkt oder eben die (hoffentlich) anstehenden 36 Stunden hinter den immer näher rückenden Mauern des Berghain*. Noch viel wichtiger wird im Folgenden jedoch ein Grundsatz der Heterotopologie (Foucaults Begriff für eine Wissenschaft der Heterotopien), nämlich der Umstand, dass »Heterotopien stets ein System der Öffnung und Abschließung besitzen, welches sie von der Umgebung isoliert« (ebd.: 124). Um eingelassen zu werden, bedarf es bestimmter Rituale, die es zu durchlaufen gilt. *Und just in diesem Moment heben wir das Haupt, um in das tätowierte Gesicht Sven Marquardts zu blicken, der Sekunden zuvor eine Gruppe Feierwilliger wortlos mit einer Handbewegung abgewiesen hat*. Ihnen bleibt die Heterotopie verwehrt.

»Auch Marquardt hat ein System, aber mit ihm ist es ein bisschen wie mit dem Türhüter in Kafkas Geschichte 'Vor dem Gesetz': Irgendeinen Schlüssel gibt es, aber welchen und wer hat ihn gerade? Ist mein rasierter Schädel okay, oder hast du, Gott der Nacht, vielleicht gerade überhaupt keinen Bock darauf? Gucke ich zu betont lässig oder nicht lässig genug? Wie gucke ich überhaupt, und was hat das zu bedeuten, dass ich jetzt darüber nachdenke, wie ich gucke? Und was für ein Mensch bin ich eigentlich, ein sicherer, ein unsicherer, irgendwas dazwischen?« (Fischer 2011: 42).

Mit der Tür scheinen wir an eine erste Membran zu stoßen, eine Schwelle, die uns – um sie überschreiten zu können – eine bestimmte, in Armlänge vor der kognitiven Greifbarkeit hängende, Qualität abverlangt, die sich jedoch an keinerlei Kodizes alltäglicher Zugangsmechanismen (bspw. Aussehen, modische Codes oder Habitus) orientiert, sondern vielmehr auf eine Art abstraktes Regularium zu verweisen scheint, das, wie aus einem Hinterzimmer des Komplexes heraus, selbigen durchwirkt, um sich in den Muskelbewegungen Marquardts zu äußern. »Man meint, Zugang zum Einfachsten und Offensten zu finden, doch in Wirklichkeit ist man mitten im Geheimnis« (Foucault 2013: 125). *Marquardt nickt beinahe unmerklich, wir sind drin. Taschenkontrolle, Obolus, Eingangshalle: die Wand ziert ein Kunstwerk von Piotr Nathan. Es trägt den Titel ›Rituale des Verschwindens‹ und zeigt auf 175 pulverbeschichteten Aluminiumplatten, 25 Metern Länge und fünf Metern Höhe allegorische Darstellungen der vier Elemente, die sich wie ein Mosaik ineinander schieben*.

*Inmitten des Werks – wie eine zweite Schwelle –: der Durchgang zum Untergeschoss des Berghain.*

»Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen der Heterotopien. Sie stellen andere Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: entweder [...] indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist« (ebd.).

Die Berghain-Heterotopie scheint sich auf die Seite des illusionistischen Typus zu schlagen. Eines Illusionismus jedoch, der nicht primär über die Parameter des Sehens gesteuert wird, sondern den Großteil seiner Macht aus dem Hören bezieht. Anders ausgedrückt: der bestimmte Gefüge des Auges deterritorialisiert, um sie im Ohr zu reterritorialisieren. Um die Rolle der Körper innerhalb dieser Bewegung wird es uns, nach einem Exkurs in die Wahrnehmungsspezifika der Heterotopie, in Kürze gehen.

## **Entkoppelte Räume. Durch die Ohren sehen.**

*Wir bewegen uns durch das Untergeschoss des Berghain, während unsere Blicke das in 18 Metern Höhe über uns schwebende Stahlgerüst entlangschweiften, auf dem eine fahrbare Brücke ruht. An ihr sind in kleinen Drahtkäfigen Glühbirnen befestigt – Residuen der Kraftwerksvergangenheit, die schwach, kaum sichtbar glimmen. Stufe um Stufe nähern wir uns dem dumpfen Wummern, was aus halber Höhe heruntertropft. Das Berghain: geschätzte 10 x 10 Meter Tanzfläche, deren Begrenzung vier stehende und zwei geflogene Funktion-One-Soundsysteme bilden, die mit der gemeinen Vorstellung eines Lautsprechers nur noch wenig zu tun haben. Sie erinnern eher an abstrakte geometrische Gebilde: gewundene Schächte, durch die der Schall läuft, um am Ende aus riesigen Trichtern geschmettert zu werden. Es liegt etwas Martialisches in dieser Form und ihrer matten, alles Licht absorbierenden Beschichtung – Reminiszenzen an Luigi Russolos Manifest *Die Kunst der Geräusche*, das den Klang von Explosionen, Gewehrfeuer und die Dissonanz industrieller Maschinerie als Angriff auf eine als bourgeois wahrgenommene Ästhetik klassischer Musik glorifizierte, liegen nahe. Mit der Verlagerung weg von komponierter Melodie und traditioneller Harmonik hin zum komplexen, dissonanten Geräusch ging es den italienischen Futuristen jedoch um eine weitere – für die gegenwärtige Über-*

legung bedeutsamere – Verschiebung: eine sensorische Re-Hierarchisierung, die die existentielle Bedeutung des Hörens über die des Sehens stellte: »Im modernen, mechanischen und metallenen Krieg sind die visuellen Elemente so gut wie irrelevant, Sinn, Bedeutung und Ausdruck der Geräusche hingegen unbegrenzt« (Russolo 2000: 37). *Tatsächlich kommt die Wahrnehmung der Musik hier eher einem Gefühl von Beschuss gleich. Die ohrenbetäubende Lautstärke der Anlage im Zusammenspiel mit dem mechanisch hämmerndem Four-to-the-floor-Beat der Bassdrum, die weniger hörbar denn im Magen spürbar resoniert, erzeugt ein unbehaglich überwältigendes Gefühl der Orientierungslosigkeit und das Verlangen, die Quelle dieses Unbehagens zu lokalisieren.* Gut fünfzig Jahre nach den Futuristen ist es Marshall McLuhan, der in den 1960er Jahren das Gutenberg-Paradigma zu revidieren sucht und in diesem Zuge ebenfalls auf die Tragweite des Auditiven verweist:

»We suppress or ignore much of the world as visually given in order to locate and identify *objects* in three dimensions. It is the objects which compel our attention and orient our behaviour [...] The essential feature of sound, however, is not its location, but that it *be*, that it fill space« (McLuhan 1960: 67; Herv. i. Orig.).

In dem Maße, in dem die Wucht und Omnipräsenz des Klangs (die bis in unser Körperinneres hineinreicht) die Dimensionalität unserer Raumwahrnehmung zersetzt, verliert die Kategorie visueller Verortung an Gewicht – der »visual space« unseres Alltags weicht dem »auditory space« der Heterotopie.

»Auditory space has no point of favored focus. It's a sphere without fixed boundaries, space made by the thing itself, not space containing the thing. It is not pictorial space, boxed in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment. It has no fixed boundaries; it is indifferent to background« (ebd.).

Was diese Wahrnehmungsverschiebung hin zum Ohr so interessant macht, äußert sich in zweierlei Effekten. Einerseits verlieren sich im Auditory Space die Konturen der Objekte bis hin zur vollständigen Auflösung im Klangraum – man könnte das vielleicht als eine Art ontologischen Ausfallschritt innerhalb der heterotopen Rahmung bezeichnen, der eine Verschiebung entlang der Achse fixiertes Objekt / kontinuierlicher Werdens-Prozess beschreibt. Andererseits legt McLuhans Auditory Space auch einen Bruch in der Zeitwahrnehmung nahe: die Klangräume entstehen »moment by moment«. Zeitliche Kontinuität – die Möglichkeitsbedingung für Historizität und Gedächtnis – bricht zugunsten einer radikalen Parallelität des Momentanen. In

eben diesem Sinne sprechen Deleuze und Guattari (2000: 209) vom »Ohr der Zukunft«, das in jedem ungebundenen Moment gleichzeitig einen kontinuierlichen Werdens-Prozess erkennt, der sich zur Zukunft hin öffnet. *Wir bewegen uns durch ein Meer sich windender, drehender und schwitzender Körper. Unvermittelt blitzt im Rhythmus der Bassdrum Stroboskoplicht auf, zerhackt, fragmentiert ihre Bewegungen, wie um sie in den Track zu werfen.* Gleichzeitig drängt sich eine weitere Überlegung auf: Wenn sich die Gegenstände der Betrachtung auflösen, gerät nicht auch die Position des Betrachters ins Wanken? Wohin mit dem Subjekt? Ein Gedanke, den wir im Hinterkopf behalten sollten, während wir uns – nachdem wir eine erste Membran (die der Räume) in Richtung der Heterotopie durchstoßen haben – entlang der Musik tiefer in die Innenräume des Körpers bewegen.

### **Techno-affizierte Körper. »Die Empfindung schwingen lassen.«**

Zeit, sich einer weiteren Membran zu widmen, die den Motor der Heterotopie mit Brennstoff befüllt: der Musik. Oder präziser: dieses Sammelsurium heterogener Klangmoleküle des Tracks, das sich in der Umlaufbahn der Bassdrum momentan verdichtet und zerfällt. Anfangs sprach ich von einer besonderen taktilen Qualität technoider Musik, die sich zu großen Teilen musikstruktureller Analysierbarkeit entzieht. Die klassischen Analysemodelle des 18. und 19. Jahrhunderts versagen an elektronischer Musik, die sich nicht mehr anhand transzendenter Organisationsmodi (das Kunstwerk und seine Sedierung in der Partitur; das Tonsystem etc.) beschreiben lässt.<sup>1</sup> Vielmehr zerfällt die Musik – ganz im Sinne der *Musique concrète* – in Klangfragmente. Und im gleichen Atemzug wandelt sich die Transzendenz zur Immanenz. Das Material (Melodiefragmente, Basslinien) wird als physische Klangmaterie zum Nährboden für die Wachstumsbewegung eines taktilen Elements, das direkt auf den Körper des Rezipienten zielt. Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben es als »Empfindungsblock«: eine unlösbare Verquickung von »Affekten« und »Perzepten« (vgl. Deleuze/Guattari 2000: 191). Derartige Empfindungsblöcke begegnen dem Vernunftverständnis mit einer Art pathischem Gegenpol, der sich in unserem Fall (in der Klangumgebung des Berghain) im Magen manifestiert. Was wir fühlen sind nicht lediglich die Schwingungsmuster resonierender Organe,

---

1 Eine ausführliche Beschreibung dieser Deterritorialisierung klassischer Kompositionsprinzipien liefert Christoph Cox (2003).

sondern deren Effekt – das 303-Werden unseres Magens – oder genauer gesagt die Kräfte, die durch den Körper des Klangs hindurch auf den unsrigen wirken, um ihn zu deformieren. Man könnte es auch als eine Art zweifache Emanzipationsbewegung beschreiben, deren Intensitätszentrum im Empfindungsblock verortet ist. Einerseits vollzieht sie sich auf der Materialseite im Autonom-Werden des Perzepts (des Empfundenen) von der Perzeption (der objektgebundenen Empfindung), wie Deleuze und Guattari schreiben:

»Die Empfindungen als Perzepte sind keine auf ein Objekt verweisenden Perzeptionen (Referenz): ähneln sie einer Sache, dann ist es in einer durch ihre eigenen Mittel geschaffenen Ähnlichkeit [...]. Wenn die Ähnlichkeit das Kunstwerk heimsuchen kann, dann deshalb, weil die Empfindung sich nur auf sein Material bezieht: Sie ist das Perzept oder der Affekt des Materials selbst, das Lächeln aus Ölfarbe, der Schwung aus Metall [...]. Die Empfindung verwirklicht sich nicht im Material, ohne daß das Material nicht vollständig in die Empfindung, in das Perzept oder den Affekt übergeht. Die gesamte Materie wird expressiv« (ebd.: 194f.).

Zugleich lösen sich auf Seiten des Körpers – wir denken an die Subjektproblematik des letzten Kapitels – die Affekte von den Affektionen: »Der Affekt übersteigt die Affektionen nicht minder wie das Perzept die Perzeptionen. Der Affekt ist kein Übergang von einem Erlebniszustand in einen anderen, sondern das Nicht-menschlich-Werden des Menschen« (ebd.: 204). Unser Magen, der sich von seinem Magen-Sein (samt aller Funktionalität) entfremdet, um sich dem materialen Klangimpuls der Bass Drum anzunähern.

»Dabei verwandelt sich nicht [...] das eine in das andere, sondern etwas passiert von einem zum anderen. Dieses Etwas kann nur als Empfindung präzisiert werden. Das ist eine Unbestimmtheits-, eine Ununterscheidbarkeitszone, [die] unmittelbar ihrer natürlichen Differenzierung vorausgeht« (ebd.).

Deleuze und Guattari charakterisieren drei Spielarten von Empfindungsblöcken: »die Schwingung«, »die Umfassung oder das Ineinander von Körpern« und »das Zurückweichen, die Trennung, die Dehnung« (ebd.: 197).<sup>2</sup> Für die hier verfolgte Argumentation scheint mir vor allem die Schwingung relevant zu sein. Sie ist »Charakteristikum der einfachen Empfindung«, als

---

2 Korrespondierend zu diesen drei Formen der Empfindungsblöcke entwerfen sie musikalische Klangblöcke, die derselben Funktion folgen: Melodie, Motiv und Thema. »Sie entsprechen den drei Modalitäten eines Empfindungswesens, denn die Melodie ist eine Schwingung, das Motiv eine Umklammerung, eine Verkopplung, während das Thema nicht abschließt, ohne auch zu lösen, zu spalten und zu öffnen« (Deleuze/Guattari 2000: 226).

solche aber »bereits dauerhaft oder zusammengesetzt, da sie auf- oder absteigt, einen grundlegenden Niveauunterschied beinhaltet, einem unsichtbaren, *eher nervlichen denn zerebralen Strang folgt*« (ebd.; Herv. R.H.). Analog zu den Verschiebungen von Auge/Ohr und Objekt/Werdens-Prozess findet im Rahmen der Heterotopie also eine dritte wesentliche Gewichtsverlagerung statt, die, wie wir später sehen werden, durchaus politische Implikationen birgt, nämlich vom Geist hin zum Körper oder präziser: von einer an Verstand und Rationalität gekoppelten ästhetischen Wahrnehmung hin zu einer ihr vorgängigen sensorischen Ästhetik, die eher aus dem Fleisch, der Bewegungsempfindung des Organismus heraus agiert. In Deleuzes Studie zu Francis Bacon gewinnt die Beschreibung dieser Verschiebung eine ähnliche Plastizität:

»Es gibt zwei Möglichkeiten, über die Figuration (d.h. über das Illustrative wie das Narrative) hinauszugehen: entweder in Richtung der abstrakten Form oder der Figur. Diesem Weg zur Figur gibt Cézanne einen einfachen Namen: *die Sensation. Die Figur ist die auf die Sensation bezogene sinnliche Form; sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist.* Während sich die abstrakte Form an das Gehirn adressiert, über das Gehirn wirkt, eher dem Knochenbau verwandt.« (Deleuze 1995: 27; Herv. R.H.).

Die besondere Qualität der Malerei Bacons entdeckt Deleuze also im Bruch mit der Figuration (dem Gegenständlichen) zugunsten jener figurativen Kraft (der Sensation), die das ganze Gemälde als Empfindungsblock über dessen Darstellungsgegenstand erhebt, um auf Betrachterseite den ganzen Organismus zu durchwirbeln, ihn aufzubrechen und selbst (oder Teile von ihm) zu jener Empfindung werden zu lassen. Derart bricht Bacon das transzendente Prinzip der Repräsentation zugunsten einer Immanenz der Bildmaterie auf.

### **Exkurs: Techno und Kunst?**

Was aber hat Techno mit Cézanne und Bacon gemein, könnte man nun fragen. Die Antwort darauf liegt im Deleuze'schen Kunstbegriff. Um zu ihm zu gelangen, bedarf es eines kurzen Streifzugs – ausgehend vom Ritornell, hangeln wir uns entlang von Milieus und Rhythmen hin zum Territorium und seinen Künstlern.

Die Basis allen Werdens liegt laut Deleuze im Chaos, einem Raum voll ungebundener Kräfte. Um diese Kräfte zu einer Struktur zu verdichten, muss zunächst »ein stabilisierendes und beruhigendes Zentrum« (Deleuze/Guattari 1992: 424) geschaffen werden. Das ist die erste Funktion des Ritor-

nells. Im Anschluss gilt es, aus diesem zerbrechlichen Zentrum heraus eine stabile Bleibe zu konstruieren, um die Kräfte des Chaos außen zu halten und die im Inneren aufkeimenden Kräfte zu schützen, die »eine Aufgabe erfüllen oder ein Werk [...] schaffen« (ebd.). Das ist die zweite Funktion des Ritornells. Schließlich öffnet man den abgeriegelten Raum, wagt einen Schritt hinaus: »Es ist so, als ob der Kreis [die stabile Bleibe; R.H.] selber dazu neigte, sich einer Zukunft zu öffnen – und zwar von Kräften ausgehend, die in ihm wirksam sind und die er in sich birgt« (ebd.: 425). All das geschieht mit dem Ziel, sich mit der Welt zu verbinden, sich »mit kosmischen Kräften zu vereinen« (ebd.). Das ist die dritte Funktion des Ritornells. Es zeichnet eine Bewegung nach: ausgehend vom Chaos (unverbunden) über die irdischen Kräfte (verbindend) hin zum Kosmos (öffnend) – ähnlich den Spielarten der Empfindungsblöcke. Wichtig ist schließlich, dass die drei Funktionen des Ritornells keine evolutionäre Serie bilden, sondern vielmehr parallel zueinander laufen. Sie können vereinzelt oder in Kombination und durchaus gleichzeitig auftreten.

Die Produkte der Grenzziehungen sind Milieus und Rhythmen. Jedes Milieu besteht aus einer bestimmten Komponente (eine je spezifische Kraftkonstellation), die periodisch wiederholt wird und so einen »Block aus Raum und Zeit« (ebd.: 426) bildet. Das Muster der periodischen Wiederholung codiert das Milieu. Diese Codierung wiederum befindet sich in einem kontinuierlichen Übersetzungs- und Austauschprozess mit anderen Milieus – der Transcodierung oder Transduktion. Milieus haben also kommunikativen Charakter, sind aber genau dieser öffnenden Bewegung halber anfällig für die Kräfte des Chaos.

Der Raum zwischen zwei kommunizierenden Milieus ist es, an dem Rhythmen entstehen – sie koordinieren dementsprechend völlig heterogene Zeiträume (vgl. ebd.: 426f.).<sup>3</sup> Rhythmus ist indes nicht als Takt zu denken, denn »ein regelmäßiges oder unregelmäßiges Maß setzt eine codierte Form voraus, deren Maßeinheit wechseln kann [...], während der Rhythmus das *Ungleiche* oder das *Inkommensurable* ist, das ständig transcodiert wird« (ebd.: 427; Herv. i. Orig.)

Das Territorium ist nun kein Milieu, sondern eine Handlung im Sinne von Territorium-Werden oder Territorialisieren. Es greift in die Milieus und Rhythmen und *ent-deckt* bestimmte Elemente aus ihnen, zieht die Richtungsbewegung der Kräfte in Dimensionen auf und überführt sie in die ästhetische Wahrnehmbarkeit (das Territorium schmeckt, riecht, klingt...) – es lässt sie, wie Deleuze und Guattari (2000: 195) sagen, »expressiv« wer-

---

3 Im Begriff des Rhythmus nähern sich McLuhans Autonomie der Momente im Auditory Space und Deleuze einander an.

den. Das ist das Territorium: das Ausdrucksmaterie-Werden von Milieus und Rhythmen. Es entsteht zusammen mit den Eigenschaften, die es beschreiben.

Versuchen wir uns beispielhaft am Track. *Die Plattennadel setzt auf der Oberfläche der Platte auf: Knacks*. Ein zentrierendes Knacken, das den Track zeitigt, ihn verortet, ein Zentrum im Chaos schafft. *Um diesen Knacks herum beginnt sich Luft zu bewegen, zu schwingen, um schließlich Stück für Stück aus dem diffusen Klang den ersten Bassdrumschlag herauszuschälen*. Ein Kreis wird um den Knacks gezogen, Milieus entstehen, beginnen zu vibrieren und über Rhythmen miteinander zu kommunizieren.<sup>4</sup> Im simultan ablaufenden Prozess dieses spezifischen Bass Drum-Werdens (die sich aus dem diffusen Geräusch erhebt) territorialisieren sich bestimmte Facetten der Milieus und Rhythmen, werden expressiv: *das Knallende, Staubig-knochige und gleichsam Sumpfig-schmierende dieses Bassdrumsounds*. Sie markieren das Territorium der Bass Drum, das sich an den Membranen der Melodie- und Bassterritorien reibt. Der Track ist also ein Gefüge aus miteinander kollidierenden, rivalisierenden und gleichzeitig kommunizierenden Ritornellen, aus sich über- und ineinander schichtenden Territorien (*das Piano-Fill, das in manischen Ein-Ton-Kaskaden die Bassdrum verschlingt, um sie kurz darauf wieder auszuwürgen*) und den vielfältigen Bewegungen im Zwischenraum. »[Diese] ästhetischen Figuren [die Territorien; R.H.] haben nichts mit Rhetorik zu tun. Sie sind Empfindungen: Perzepte und Affekte, Landschaften und Gesichter, Sehen und Werden« (Deleuze/Guattari 2000: 209).

»Kann man dieses Werden, dieses Auftauchen als *Kunst* bezeichnen?«, fragen Deleuze und Guattari (1992: 431; Herv. i. Orig.), »[d]ann wäre das Territorium ein Resultat der Kunst«. Der künstlerische Akt besteht also in eben jenem spezifischen Zusammenfügen der Milieuelemente und Rhythmen: »Komposition: das ist die einzige Definition von Kunst. Die Komposition ist ästhetisch, und was nicht komponiert ist, ist kein Kunstwerk« (Deleuze/Guattari 2000: 228). Und genau an dieser Stelle verliert sich die

---

4 An dieser Stelle sei auf einen weiteren Aspekt verwiesen, der – platzbedingt – nicht ausführlicher betrachtet werden kann, aber einmal mehr den Unterschied zwischen Techno-Track und Pop-Song verdeutlicht: Deleuze unterscheidet »pulsierte Zeit« und »nicht-pulsierte Zeit« (vgl. Deleuze 2005: 148f.). Während pulsierte Zeit gewissermaßen die Entwicklung eines transzendenten Erzählmusters (bspw. das Song-Schema) vorantreibt und so den »Geist«, der »alle vitalen Dauern mit einem gemeinsamen Takt oder einem metrischen Tempo [versieht]« (ebd.), beschwört, ist es die nicht-pulsierte Zeit, die es vermag, heterogene Dauern aneinander zu binden. Das Mittel dazu sind weder Noten noch reine Töne, sondern »Klangmoleküle« (vgl. ebd.: 150). Sie sind gewissermaßen das musikalische Äquivalent der Rhythmen.

Unterscheidung zwischen Marcel Dettmann und Francis Bacon in der Wahl der Waffen.

## Techno-affizierte Körper. Den Körper verwüsten

Zurück zum Empfindungsblock. Ich sprach von einer ästhetischen Bewegung weg von der Anbindung an Vernunft und Rationalität hin zum Affekt, zum Fleisch, zu Nervenbahnen, Fasern und Organen. Auf der Materialseite steigt also – wie bei Cézanne oder Bacon – aus dieser diffusen, bewegten und sich wandelnden Klangmaterie des Tracks eine Figur auf, ein Empfindungswesen, das sich anschickt, unseren Körper zu verwüsten. Was geschieht nun auf der Gegenseite, worauf zielt es?

Beginnen wir mit dem, was wir unseren Körper nennen – dieses sehende, handelnde, konsumierende, interpretierende, interpretierte und organisierte Ding. Er ist unbestreitbar Organismus: Organisation von Organen und deren Funktionalisierungen. Sie lassen uns ›funktionieren‹ – im ganz basalen Sinne von Arbeiten verrichten, die uns am Leben und zusammen halten. Wir sind signifikante und signifikate Körper, geben interpretierbare Zeichen von uns, um gleichermaßen Interpreteten zu sein: die Deutbaren und die Deutenden. Und wir sind Subjekte: die Handelnden, die Sprechenden, die Behandelten, die Denkenden (Handlungssubjekte, Äußerungssubjekte, Aussagesubjekte, Ich). Und wir sind all das in Bezug auf einen uns gegenüberstehenden Gesellschaftskörper.<sup>5</sup> Diese Körper sind es, denen sich die Empfindungsblöcke annehmen, um sie in Stücke zu reißen und aufzulösen.

Es gibt ein Jenseits des Körpers. Keine Transzendenz, eher eine durchlässige Membran, die an der Grenze unseres Organismus (und gleichsam an den Grenzen der Signifikanz und Subjektivität) sitzt, um immer wieder in ihn hinein zu diffundieren und ihn verlassende Kräfte aufzufangen. Deleuze und Guattari nennen es im Anschluss an Antonin Artaud den »organlosen Körper«:

»Der oK widersetzt sich nicht den Organen, sondern jener Organisation der Organe, die man Organismus nennt. [...] Der Organismus ist keineswegs der Körper, der oK, sondern eine Schicht auf dem oK, das heißt ein Phänomen der Akkumulation, der Gerinnung und der Sedimentierung, die ihm Formen,

---

5 Drei Ebenen des Körpers: »Du wirst organisiert [...] – sonst bist du nur entartet. Du wirst Signifikant und Signifikat [...] – sonst bist du nur ein armer Irrer. Du wirst Subjekt und als solches fixiert [...] – sonst bist du nur ein Penner« (Deleuze/Guattari 1992: 219).

Funktionen, Verbindungen dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Transzendenzen aufzwingt, um daraus eine nützliche Arbeit zu extrahieren. [...] Wir werden unaufhörlich stratifiziert. Aber wer ist dieses Wir, das nicht Ich ist, da das Subjekt genauso wie der Organismus zu einer Schicht gehört und von ihr abhängig ist? Wir antworten jetzt: der oK, er, die eisige Realität, in der sich diese Ablagerungen, diese Sedimentierungen, Gerinnungen, Faltungen und Umklappungen ausprägen, die einen Organismus bilden – und eine Signifikation und ein Subjekt« (Deleuze/Guattari 1992: 218).

Der oK ist also die Immanenzebene, aus der heraus sich die Körper schälen – jene Immanenzebene, aus der sich gleichsam die Ausdrucksmaterie des Klangs erhebt. Für unseren Körper gilt dasselbe Konstruktionsprinzip wie für den Track, er ist gleichermaßen aus Milieus, Rhythmen, Gefügen, Linien der De- und Reterritorialisierung, Schichten und Territorien zusammengesetzt. Der oK setzt dem artikulierten (geschichteten, organisierten) Körper eine Bewegung der Desartikulation<sup>6</sup> entgegen, dem Interpretieren des Körpers das Experimentieren als Vorgehensweise (vgl. ebd.: 219). Dieser Sog hin zur Immanenzebene ist es, den die Empfindungsblöcke (Affekte und Perzepte) befeuern. In dem Maße, wie die Klangmaterie des Tracks in den Empfindungsblock übergeht, verliert der Körper an Organisation. Das sind die Synästhesieeffekte, die uns die Bass Drum als ›seltsam quadratisch‹ oder diese Basslinie als ›rau‹ empfinden lassen: Deterritorialisierungsbewegungen des Auges, das sich im Ohr reterritorialisiert beziehungsweise die haptischen Qualitäten des Hörens – das Hand-Werden des Ohres.

»Letzten Endes ist es nicht schwieriger, den Organismus zu demontieren als die anderen Schichten, Signifikanz oder Subjektivierung. Die Signifikanz klebt nicht weniger fest an der Seele als der Organismus am Körper, auch sie wird man so leicht nicht los. Und das Subjekt, wie können wir es von den Subjektivierungspunkten lösen, die uns binden und auf eine gegebene Realität festnageln. *Das Bewusstsein aus dem Subjekt herausreißen, um daraus ein Forschungsinstrument zu machen, das Unbewusste der Signifikanz und der Interpretation entreißen, um daraus eine echte Produktion zu machen*« (ebd.: 219f.; Herv. R.H.)

---

6 Diese Bewegung beschreiben Deleuze und Guattari auch als Nomadentum. Ihre musikalische Entsprechung findet sie im Thema, »das nicht abschließt, ohne auch zu lösen, zu spalten und zu öffnen. [...] Die Musikwesen sind wie die Lebewesen nach Bergson, die ihre individuierende Abschließung kompensieren durch eine Öffnung, die aus Modulation, Repetition, Transposition, Juxtaposition besteht« (Deleuze/Guattari 2000: 226) – eine Beschreibung von Techno par excellence.

Hier gründen die politische Brisanz und die revolutionären Potentiale von Techno, oder vielmehr: dieses Berghain-Rhizoms<sup>7</sup> aus Räumen, Tracks und Körpern. Man könnte nach den bisherigen Ausführungen meinen, die Heterotopie wäre kaum mehr als ein Hilfskonstrukt, lediglich probates Mittel zur Konstruktion eines Raumes, doch würde diese Interpretation deutlich zu kurz greifen. Gerade die Anknüpfung an den realen Raum ist es, die unabdingbar wird – sie ist der Kanal, durch den wir den Gesellschaftskörper real verlassen und ihn real wieder betreten können (ohne ihn im eigentlichen Sinne verlassen zu haben) – mit kleinen revolutionären Souvenirs aus dem Jenseits. Sie ist ihrerseits ein eigenständiges Gefüge, ein öffnendes Ritoruell, das große Teile des Gesellschaftskörpers in die variable Deterritorialisierung zerrt. Nachts sind alle Katzen grau: Im Berghain evaporieren Subjektivierungskategorien wie Geschlecht oder sexuelle Präferenz. »*Es ist egal was du trinkst oder trügst und ob du außerhalb dieser Mauern Bäcker oder Banker bist, ficken will ich dich trotzdem. Und vielleicht ein bisschen schlagen.*« Keines der drei Bestandteile ist ohne die jeweils Anderen zu denken: die Heterotopie nicht ohne den Klang, der sie verortet, die Deterritorialisierungsfunktion nicht ohne die sie bevölkernden Körper, die Teile dieses abstrakten Gesellschaftskorpus bilden; der Empfindungsblock, der aus dem Track emporsteigt nicht ohne die Körpergefüge, auf die er abzielt. Mit dem schrittweisen Abbau der Subjektivierung auf dem Weg zum oK, verliert die Ausprägung des Kapitalismus, wie sie Deleuze (2012) im »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« beschreibt, an Substanz.

Wo die Machtausübung in den Disziplinargesellschaften des 18. und 19. Jahrhunderts über Einschließungsmilieus (die Fabrik, die Schule, das Sanatorium und vor allem: das Gefängnis) organisiert war, implementieren die Kontrollgesellschaften den Modus der Kontrolle. Er besitzt modulatorischen Charakter:

»Die Individuen sind ›*dividuell*‹ geworden und die Massen Stichproben, Daten, Märkte oder ›*Banken*‹. Vielleicht kommt im Geld noch am besten der Unterschied der beiden Gesellschaften zum Ausdruck, weil die Disziplin immer im Zusammenhang mit geprägtem Geld stand, zu dem das Gold als Eichmaß gehört, während die Kontrolle auf schwankende Wechselkurse, auf Modulationen verweist, die einen Prozentsatz der verschiedenen Währungen als Eich-Chiffre einführen. [...] Der Übergang [...] ist nicht nur ein Übergang im Regime, in dem wir leben, sondern auch in unserer Lebensweise und unseren Beziehungen zu anderen. Der Mensch der Disziplinierung war ein diskontinuierlicher Produzent von Energie, während der Mensch der Kontrolle

---

7 Das Rhizom ist ein aus jeweils eigenständigen Gefügen zusammengesetztes Gefüge.

eher wellenhaft ist, in einem kontinuierlichen Strahl, in einer Umlaufbahn« (Deleuze 2012: 14; Herv. i. Orig.)

Der Kapitalismus in der Kontrollgesellschaft zeigt sein Gesicht nicht mehr in Körpern, sondern Rhythmen: Er ist zum Mittler von Körpern und Milieus geworden. Perfide Levi's-Werbung<sup>8</sup>: die Jeans als Soundtrack der Revolution, die nicht mehr Kleidungsstück, sondern ICH ist. Ich, das revolutionäre Subjekt, *fabriziert* durch die Hose, die ich trage. Adorno benennt es:

»In das Wunschbild des ungehemmten, kraftstrotzenden, schöpferischen Menschen ist eben der Fetischismus der Ware eingesickert, der in der bürgerlichen Gesellschaft Hemmung, Ohnmacht, die Sterilität des Immergleichen mit sich führt« (Adorno 1969: 206).

Das ist seine Schwäche: er koppelt sich parasitär an Schichten des Körpers, an Oberflächen. Das Berghain-Gefüge in seiner ganz spezifischen Konstellation vermag diese Schichten zu destratifizieren, aufzulösen und in kleinen Quanten dem organlosen Körper zuzuführen – vorausgesetzt man instrumentalisiert die Heterotopie, nutzt sie als Labor (häppchenweises Frankenstein-Werden).

Dabei gilt es Contenance zu wahren, um den Körper nicht in einem singulären Akt der Destratifizierung vollends zu vernichten; wie es in einem der Eingangszitate hieß: »Die haben sich komplett weggetanzt«.

»Befreit ihr ihn aber mit einer allzu gewaltsamen Gebärde, sprengt ihr die Schichten unklug in die Luft, werdet ihr selber getötet, versinkt in einem schwarzen Loch oder werdet gar von einer Katastrophe erfaßt, anstatt die Ebene zu umreißen. Das Schlimmste ist nicht, stratifiziert, organisiert, signifiziert oder unterworfen zu bleiben, sondern die Schichten zu einem selbstmörderischen oder unsinnigen Zusammenbruch zu treiben, der dazu führt, daß sie, schwerer als zuvor, auf euch zurückfallen. Man sollte folgendes tun: sich auf einer Schicht einrichten, mit den Möglichkeiten experimentieren, die sie uns bietet, dort nach einem günstigen Ort suchen, nach eventuellen Bewegungen der Deterritorialisierung, nach möglichen Fluchtlinien, sie erproben, hier und da Zusammenflüsse von Strömen sichern, Segment für Segment die Intensitätskontinuen ausprobieren und immer ein kleines Stück Neuland haben« (Deleuze/Guattari 1992: 221).

*Zeit, einen letzten Drink zu nehmen und die Sonnenstrahlen, die sich in Marc Brandenburgs Installation – einer Art durchsichtigem Siebdruck an den Fensterscheiben einer kleinen Lounge neben der Panorama Bar – brechen, aufzusaugen, um mit ihnen ein wenig von diesem sonderbaren Gefühl Heim zu nehmen. Durch die Eingeweide,*

---

8 <http://vimeo.com/27525961>, Zugriff: 28.1.2015.

*Treppe hinunter, Jacke holen, Marquardt unmerklich zunicken und die Schwelle übertreten.* Man sollte Folgendes tun: regelmäßig und bei Bewusstsein ins Berghain gehen.

## Loose Ends

Wir haben uns im Laufe dieser Gedanken gemeinsam an einen Ort begeben, der gleichzeitig realer und doch gänzlich realitätsferner Ort ist. Einen Ort, der nicht ohne weiteres auffindbar – und wenn entdeckt, nicht leichtfertig betretbar ist. In ihn einzutreten heißt Schwellen zu übertreten, die uns anfangs als völlig schleierhaft erschienen. Nun gewinnen sie – in diesem einzigartigen Fall – etwas an Kontur. Wonach der Türhüter sucht, sind winzig kleine Risse. Risse in einer der Schichten unserer Körper, ein bisschen bröckelnde Subjektivität oder kurzgeschlossene Signifikanzen (die charmante Verwirrung: »Keine Ahnung, ob dir meine Frisur gefällt... ich weiß nicht, was sie sagen will, sie ist von Geburt an stumm.«). Diese Risse sind die Notwendigkeit, das Eintrittskriterium und die Voraussetzung, um hinter den Mauern mit bedachtsamen Schlägen an ihnen zu meißeln, sie Stück für Stück aufzustemmen, um dabei Organe zu verschieben. Dieser Meißel ist Techno. Wir nehmen ihn und meißeln mit unseren Ohren (»Augen zu und durch«) an unseren Körpern, bis wir irgendwann ein Loch entdecken. Eine Art Abfluss, um dessen Zentrum sich ein Mahlstrom bildet, der unsere Organisation verwirbelt, bis uns schwindelig wird. Am Rande des Wahnsinns propfen wir ihn zu, lassen alles zur Ruhe kommen und beginnen dann von Neuem.

Vieles ist nach diesem kurzen Besuch noch unklar. Was ist beispielsweise mit Drogen? Sie scheinen auf den ersten Blick keine essentielle Rolle zu spielen.<sup>9</sup> Und der Tanz? Er scheint hingegen ein – zu Unrecht – oft stiefmütterlich behandeltes Bestandteil von Techno zu sein. Zu Techno tanzen heißt eben nicht Walzer, Tango und auch nicht Pogo tanzen, sondern gerade Nicht-Tanz, der vielmehr bloße Bewegung um ihrer Selbst willen ist: Ausdruck, Expressiv-Werden. Keine transzendenten Schrittmuster, sondern Territorien, die aus der Immanenz aufsteigen, um sich zum Kosmos hin zu

---

9 »Die Frage, ob Drogen dem Künstler helfen, diese Empfindungswesen zu schaffen, ob sie zu den inneren Mitteln gehören, ob sie uns wirklich zu den »Pforten der Wahrnehmung« führen, ob sie uns den Perzepten und Affekten ausliefern, erhält insoweit eine allgemeine Antwort, als die unter Drogen geschaffenen Verbindungen meist außerordentlich zerbrechlich sind und unfähig, sich selbst zu erhalten, als sie sich im gleichen Augenblick, da sie erschaffen oder betrachtet werden, auch schon wieder auflösen« (Deleuze/Guattari 2000: 193).

öffnen – »affektive Athletik« (Deleuze/Guattari 2000: 203), der Tänzer als Künstler.

Welche Rolle spielt der DJ in dieser Konstellation? Er nimmt anscheinend eine eigenartige Zwischenposition ein, die zu verfolgen wäre: eine Art Aufbauhelfer der Ausstellung, der die Bedingungen zur materiellen Entfaltung des Klangmaterials schafft. Die Empfindungswesen können sich nur erheben, wenn sich die Platte dreht und doch ist derjenige, der für diese Drehung sorgt, nicht an der Entstehung der eigentlichen Empfindung beteiligt, ebenso wenig wie der Komponist (»Schöpfer«, »Autor« etc.) des Tracks, »Das Ding ist Kraft der Selbst-Setzung des Geschaffenen, das sich in sich erhält, vom Schöpfer unabhängig« (ebd.: 191).

Und letztlich ist da ein ganz immenses Restrisiko: Was, wenn dieser Meißel ein Fabrikat ist, im Kern doch Warencharakter besitzt und all die Anstrengungen im perfide modulierten Schachzug des Systems aufgehen? Nun, das gilt es herauszufinden. Mir scheint, dass es im Techno durchaus noch Refugien gibt (siehe die anfangs genannten Beispiele), die sich einen ähnlich antikommerziellen Charakter im Material (uneasy listening) bewahrt haben, wie ihn die Bewegung Ende der 1980er / Anfang der 1990er Jahre auszeichnete (in Detroit v.a. Jeff Mills / Underground Resistance und die Berliner Verlängerung um bspw. Basic Channel / Porter Ricks). Und eine auf noch basalerer Ebene anschließende Überlegung, die der Bedeutung der Heterotopie gerecht wird: der Empfindungsblock, wie er im Berghain entsteht, ist ein gänzlich anderer, als jener über Kopfhörer oder auf der heimischen Anlage. Denn die Materialität des Klangs ist als solche nur in komplexer Verschränkung mit der Anlage, Plattenspielern, Betonmischungen der Wände, Luftzirkulationsbedingungen und Vielem mehr zu denken – analog der Materialität des Gemäldes: Leinwand, Pinselstrich, Farbmischungen etc. Es sind nicht die gleichen Tracks, obwohl es dieselben sind.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1994) [1969]. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Angerer, Marie-Luise (2007). *Vom Begehren nach dem Affekt*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Augoyard, Jean-François / Torque, Henri (Hg.) (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. London: McGill-Queens University Press.
- Balke, Friedrich (1998). *Gilles Deleuze*. Frankfurt/M., New York: Campus.
- Barthes, Roland (1990). »Die Rauheit der Stimme«. In: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 299-311.

- Bonz, Jochen (Hg.) (2001). *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Cox, Christoph (2003). »Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronik.« In: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Hg. v. Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 162-193.
- Deleuze, Gilles (1995). *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Bd. 1. München: Wilhelm Fink.
- Deleuze, Gilles (2005). *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2012). »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften.« In: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Hg. v. Christoph Menke und Juliane Rebentisch. Berlin: Kadmos.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1992). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (2000). *Was ist Philosophie?* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Denk, Felix / Thülen, Sven von (2012). *Der Klang der Familie. Berlin, Techno und die Wende*. Berlin: Suhrkamp.
- Fischer, Marc (2011). »Warte nur: In der Schlange vor dem Berghain, dem angesagtesten Club der Welt.« In: *Das große Dummy-Buch. Das Beste und Schlimmste aus 30 Mal Magazinmachen*. Hg. v. Oliver Gehrs und Natascha Roshani. Zürich u. Berlin: Kein & Aber, S. 41-43.
- Foucault, Michel (1993). *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2013). *Schriften zur Medientheorie*. Hg. v. Bernhard J. Dotzler. Berlin: Suhrkamp.
- Goodman, Steve (2010). *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Haaksman, Daniel (2007). »Berliner Rave-Kultur: Verschwende deine Jugend!« In: *spiegel.de*, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/berliner-rave-kultur-verschwende-deine-jugend-a-494248-2.html>, Zugriff: 12.05.2014.
- Jansen, Meike / club transmediale (Hg.) (2005). *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- McLuhan, Marshall (1960). »Acoustic Space.« In: *Explorations in Communication*. Hg. v. Edmund Carpenter und Marshall McLuhan. Boston, MA: Beacon Press. S. 65-70.
- Nedo, Kito (2009). »Berghain. Willkommen im Club.« In: *art-magazin.de*, [http://www.art-magazin.de/szene/22978/berghain\\_berlin](http://www.art-magazin.de/szene/22978/berghain_berlin), Zugriff: 12.5.2014.
- Ott, Michaela (2010). *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: edition text + kritik.
- Rapp, Tobias (2009). »Bizarres Berghain. Die Wahrheit über den besten Club der Welt.« In: *welt.de*, <http://www.welt.de/3555289>, Zugriff: 12.5.2014.
- Russolo, Luigi (2000). *Die Kunst der Geräusche*. Hg. v. Johannes Ullmaier. Mainz: Schott Musik International.
- Spinola, Julia (2009). »Fast wie Bayreuth: ›Berghain‹: Festspielhaus in ostdeutscher Brache.« In: *faz.net*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/fast-wie-bayreuth-berghain-festspielhaus-in-ostdeutscher-brache-1827273.html>, Zugriff: 12.5.2014.

## Diskografie

Dettmann, Marcel (2013). »Lightworks.« Auf: *Dettmann II*. Ostgut Ton OSTGUTCD28.

Function (2013). »Modifier.« Auf: *Incubation*. Ostgut Ton OSTGUTCD24.

Tobias (2014). »Heartbeat.« Auf: *A Series Of Shocks*. Ostgut Ton OSTGUTCD20.

## Abstract

The text deals with a Berlin techno club called Berghain. It tries to define the place – using Foucaults concept of heterotopia – as a space that is located simultaneously within the boundaries of society and on its outside. Within its walls the rules of aesthetic perception and construction of identity follow different mechanisms compared to the ones in everyday life, the latter being embedded into capitalist modes of production and consumption. Using Deleuze and Guattaris notion of affect the text tries to conceptualize the human body and techno music as constructs following the same principles of formation, leaving Berghain as a complex rhizomatic structure that, if regarded as a tool, offers possibilities of critiquing capitalist structures.

# DETERMINANTEN POPMUSIKALISCHER KANONISIERUNGSPROZESSE. EINE QUANTITATIVE UNTERSUCHUNG VON EINFLUSSFAKTOREN AUF DIE BEWERTUNGSPRAXIS IN JAHRESBESTENLISTEN

**Matthias Lehmann**

## 1. Einleitung

Seit einigen Jahren beschäftigt sich das noch relativ junge akademische Feld der Populärmusikforschung mit Kanonisierungen von Popmusik. Dabei wird davon ausgegangen, dass eine Auswahl und Überlieferung historisch und ästhetisch wertvoller und bedeutsamer musikalischer Werke nicht nur im hochkulturellen Bereich der »klassischen« Musik stattfindet, sondern auch im Bereich der populären Musik. Dies wird insbesondere daran deutlich, dass gegenwärtige Popmusik-Magazine kaum mehr auf Ranglisten bzw. Charts jeglicher Art verzichten. Für die verschiedensten Zeiträume, Genres und Konstellationen werden Bestenlisten erstellt, um erinnerungswürdige von vernachlässigbarer, bessere von schlechterer Musik zu trennen. Dabei stellt sich allerdings die wesentliche Frage, welche Akteure in welcher Form und unter welchen Bedingungen an diesem Herstellungsprozess beteiligt sind. Der vorliegende Beitrag möchte an diese Frage anknüpfen und einen empirischen Beitrag zu den bisher unternommenen Untersuchungen im Bereich der Populärmusikforschung leisten. Ausgehend von einer Kanon-Definition, die sich auf theoretische Konzeptionen von Pierre Bourdieu und Michel Foucault stützt, wird eine primär soziologische Perspektive eingenommen, die Kanonisierungen als Ergebnis eines komplexen Machtverhältnisses unterschiedlicher, am Kanon-Diskurs beteiligter Akteure versteht. Im empirischen Teil des Beitrags werden dafür die Bewertungspraktiken der Leserschaften und Redaktionen von vier deutschen Musikmagazinen (*INTRO*, *Spex*, *Rolling*

Stone, *Musikexpress*) in den Blick genommen. Mit Bezugnahme auf die Kanon-Definition, der beteiligten Akteure und Instanzen sowie den Befunden von bisherigen Untersuchungen, sollen musikalische und soziale Einflussfaktoren auf Bewertungspraktiken in Jahresbestenlisten gegenwärtiger Veröffentlichungen ermittelt werden. Erstmals werden dabei auch Musikmagazine analysiert, die neben (US-)amerikanischer vor allem europäische Rock/Pop-Musik berücksichtigen.

## 2. Kanonisierungsprozesse in der Musik aus soziologischer Perspektive

Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung ist eine soziologische Fundierung von Kanonisierungsprozessen in der populären Musik, da im Folgenden die Auswahl und Aufwertung kultureller Produkte und ihrer Urheber/innen als *soziale Prozesse* aufgefasst werden. Katrin Losleben (2012: 72) definiert den Kanon als einen »Korpus von Werken, Texten, Wertmaßstäben, Regeln« und fügt mit Burckhard Dücker und Gerrit Walther hinzu: »Formen, Praktiken und Stile [...], die eine bestimmte soziale Gruppe, Gesellschaft oder Institution innerhalb eines je spezifischen religiösen, weltanschaulichen bzw. kulturellen Feldes für gut, richtig, schön und vorbildlich hält« (Dücker/Walther, zit. n. ebd.).

Insbesondere die Begriffe »soziale Gruppe, Gesellschaft oder Institution« sowie »kulturelles Feld« sollen an dieser Stelle hervorgehoben werden und die Frage aufwerfen, wer die beteiligten Akteure sind, die diese Auswahl treffen und nach welchen Kriterien diese Entscheidungen erfolgen.

Ein wesentlicher Aspekt, der bei dieser Definition von Dücker und Walther ausgeblendet wird, ist die im Kanon eingeschriebene Geschichtlichkeit in Form eines kollektiv geteilten Traditionsbewusstseins. Erst durch die stetige Vergegenwärtigung historisch gewachsener und geteilter gesellschaftlicher und (musik-)kultureller Werte können aktuelle musikalische Praktiken bzw. Werke kategorisiert, bewertet, geordnet und somit als Kanon formuliert werden:

»Musikalische Kanonbildung setzt, wie wohl jede Art von Kanonbildung, Geschichtsbewusstsein voraus – eine Grundhaltung, die alles Neue vor dem Hintergrund des Wissens um das bereits Gewesene rezipiert. Den Motor der Kanonbildung in klassischer wie populärer Musik bildet damit ein an Traditionen ausgerichtetes Musikverständnis« (Appen/Doehring/Rösing 2008: 28).

Gleichwohl muss aufgrund der vielfältigen Beteiligung unterschiedlicher Akteure und den sich verändernden technischen, sozialen, historischen und kulturellen Rahmenbedingungen dem Kanon eine prinzipielle Offenheit und Veränderbarkeit attestiert werden (vgl. auch Korte 2008: 12). Losleben (2012: 73) definiert nach Marlen Bidwell-Steiner drei zentrale Schritte, die zu einer Überwindung bzw. zu einer Expansion eines bestehenden musikalischen Kanons führen können, wobei der erste und vor allem der zweite Schritt für die vorliegende Arbeit von Interesse sein werden:

1. Einbezug von aufgrund ihres Geschlechts, ihrer Ethnie oder ihrer Schicht marginalisierten Gruppen.
2. Dekonstruktion des Kanons über die Offenlegung der sozialen Prozesse, die entscheiden, welche Werke innerhalb bzw. außerhalb eines musikalischen Kanons liegen.
3. Einbezug alternativer Kanones.

Die prinzipielle Offenheit und Veränderbarkeit von Kanones zeigt sich auch, wenn der Blick auf den Bereich der Rock/Pop-Musik gerichtet ist, in dem Kanonisierungen und Kanonrevisionen sowohl in der musikkulturellen Praxis (bspw. anhand der Listen mit den besten Alben, Songs, Künstler des Monats, Jahres, Jahrzehnts etc.) als auch in den akademischen Auseinandersetzungen zunehmend an Bedeutung gewinnen.<sup>1</sup>

Diese potenzielle Situation des Kanons zwischen Historismus und Ahistorismus, sowie die Tatsache, dass deren Formierung über soziale Prozesse vermittelt ist, macht die Analyse von Kanonisierungen musikalischer Werke sowohl in retrospektiver als auch in prospektiver Hinsicht für eine soziologische Auseinandersetzung attraktiv. Schließlich sind nicht nur Kanonisierungsprozesse über lange Entwicklungszeiträume, so bspw. die überdauernde Dominanz der klassisch-romantischen Musik der bürgerlichen Kultur, von Bedeutung, sondern auch »Kanonisierungen im Kleinen«, wie sie typischerweise jährlich in populärkulturellen Musikmagazinen stattfinden, da auch dort soziale Auswahlmechanismen zum Tragen kommen, die etwas über die gegenwärtige gesellschaftliche Geschmacksbildung verraten. Vor diesem Hintergrund und Bezugnehmend auf das oben angedeutete Verhältnis von Macht und Kanonisierungen soll im Folgenden auf zwei Soziologen zurückgegriffen werden, die sich in ihren Arbeiten grundlegend mit Handlungs-, Denk- und Wahrnehmungspraktiken und deren Eingebundenheit in

---

1 Vgl. u.a. Ullmaier 1995, Appen/Doehring 2000, Schmutz 2005, Bannister 2006, Fuhr 2007, Appen/Doehring 2006, Danielsen 2008, Appen/Doehring/Rösing 2008, Kropf 2012, Helms/Phleps 2013.

gesellschaftliche Machtverhältnisse und -strukturen auseinander gesetzt haben: Pierre Bourdieu und Michel Foucault. Sie bilden den Betrachtungsrahmen, innerhalb dessen die empirische Analyse der Kanonisierungsprozesse erfolgt.

Ausgehend von der Feldtheorie Bourdieus, die der französische Soziologie erst allmählich entfaltete (vgl. Rehbein/Saalmann 2009: 99, vgl. dazu Bourdieu 1974, 1982, 2001) kann der musikalische Kanon verstanden werden als ein im musikalischen Feld hervorgebrachter Ausdruck symbolischer Macht, »als Macht, Dinge mit Wörtern zu schaffen« (Bourdieu 1992: 153). Dabei beruht dieses Vermögen, kulturelle Güter und Praktiken als wertvoll und bewahrungswürdig klassifizieren zu können und ihnen normative Geltung zu verleihen, auf der relationalen Position der Akteure im musikalischen Feld. Diese Position bestimmt sich durch die Ausstattung der Menschen mit unterschiedlichen Kapitalien, die Bourdieu (1983) bekanntermaßen in ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital differenziert.<sup>2</sup> Da die »Verteilungsverhältnisse der Kapitalien die Machtstruktur im Feld wider[spiegeln]« (Diaz-Bone 2010: 50) ist für die hier anstehende Analyse davon auszugehen, dass Feldakteure, die mit einem höheren Volumen an feldrelevanten Kapitalien ausgestattet sind, entsprechend mehr Definitions- und Legitimationsmacht besitzen als Feldakteure mit einem geringeren Kapitalvolumen. So ist beispielsweise zu unterstellen, dass professionelle Musikkritiker/innen eine besondere Position im musikalischen Feld einnehmen, da sie zur Ausübung ihrer Profession in der Regel einen berufsspezifischen Hochschulabschluss besitzen sowie in ein soziales Netzwerk eingebunden sind, in dem sie dieses Wissen in ansprechender Form veräußern und verbreiten können (vgl. Doehring 2011: 150).

Die Positionierung der einzelnen Akteure im musikalischen Feld verläuft allerdings, wie in allen anderen Feldern auch, nicht konfliktfrei. Das grundlegende und gleichsam generierende Prinzip von sozialen Feldern ist nach Bourdieu (z.B. 1993: 107ff. und 2001: 368) die Auseinandersetzung und der Kampf konkurrierender Feldakteure um Macht und Anerkennung. Bezogen auf das musikalische Feld bedeutet dies, dass viele weitere Feldakteur ein »Konkurrenz- und Komplementärbeziehungen« (Bourdieu 1993: 152) zu den

---

2 Das ökonomische Kapital beschreibt der Soziologe als die materiellen Ressourcen (Geld, Eigentum), das soziale Kapital hingegen als die mobilisierbaren sozialen Beziehungen und Netzwerke einer Person. Kulturelles Kapital setzt sich nach Bourdieu zusammen aus institutionalisiertem (Bildungsabschlüsse, Titel), objektiviertem (kulturelle Güter wie bspw. antike Möbel, Bücher, Kunstwerke etc.) und inkorporiertem, d.h. als Bildung einverleibten kulturellem Kapital.

Musikkritiker/innen stehen und um eine Aufrechterhaltung bzw. Veränderung der bestehenden Kräfteverhältnisse kämpfen. Zu diesen Feldakteuren gehören insbesondere auch die Musiker/innen als Kulturproduzierende, das Musikpublikum als Kulturrezipierende sowie Anerkennungs- und Legitimierungsinstanzen mit Gratifikationsmacht (Schulen, Universitäten), mit ökonomischen Interessen (Musikindustrie) bzw. ökonomischer Macht (Wettbewerbe, Auszeichnungen, Preise). Diese Beteiligten

»lassen ein Kräftefeld entstehen, in dem einzelne künstlerische Positionierungen nur noch vor dem Hintergrund der Geschichte, Funktionslogik und spezifischen Struktur (als Momentaufnahme der Verteilungsstruktur symbolischen Kapitals im Feld) verständlich werden« (Kropf 2012: 271).

Im Hinblick auf Kanonisierungsprozesse ist somit festzuhalten, dass sie nach Bourdieu als ein temporäres Ergebnis sozialer Kämpfe um die Anerkennung und Gültigkeit von kulturellen Werken und Praktiken unter Beteiligung der hier angedeuteten Akteure mit unterschiedlichen Positionen im musikalischen Feld aufgefasst werden können.

Das Diskurskonzept von Michel Foucault bietet eine weitere soziologische Perspektive auf Kanonisierungen. Bourdieus zentrale Stellung der Ressourcenausstattung der Feldakteure, ihre Distinktionsbestrebungen sowie die Fokussierung ihrer objektiven sozialen Position im Feld vernachlässigt die strukturbildende Wirkungsmacht des Diskurses als eine gesellschaftliche Wissensordnung: »Das Universum des Diskurses ist [bei Bourdieu, M.L.] somit nur insofern ein ›Wissensraum‹, als das es das Wissen von einnehmbaren sozialen Positionen ist« (Diaz-Bone 2010: 69). Musik kann aber auch als Formation eines Diskurses verstanden werden, welche als eigenmächtige »regulierte Praxis« ein bestimmtes Feld von Aussagen hervorbringt (vgl. Parr 2008: 234), die gleichsam die Gegenstände bildet, von denen sie spricht. Auf das musikalische Feld angewendet, folgt der Musikbegriff somit denjenigen Regeln,

»was unter historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen als Musik verstanden [wird], Regeln, die ihn [den Musikbegriff] auf eine bestimmte Weise mit Praktiken des Musizierens, Objekten der Klangerzeugung und institutionalisierten Realisierungsorten musikalischer Praxis verbinden« (Wicke 2004: 164).

Reiner Keller (2007: 64) bezeichnet ferner die diskursive Formation als einen »abgrenzbaren Zusammenhang von Diskurs(en), Akteuren, Praktiken und Dispositiven«, welcher somit zu einer zwar feldspezifischen, aber gesellschaftlichen Wissensproduktion beiträgt. Bewertungspraktiken wie sie

regelmäßig in Musikmagazinen und -zeitschriften erfolgen, können durch ihre Regularitäten (bspw. durch den nunmehr über 40 Jahre alten Rockjournalismus) als eine relativ stabile Aussagepraxis gedacht werden, die in ihrer Folge gültige Wahrheit(en) und Unwahrheit(en) produzieren, die nicht unbedingt auf die individuellen Sprecherpositionen als Positionen in der Sozialstruktur zurückgeführt werden können.

Nach Foucault ist es ferner möglich, den Kanon selbst als ein Dispositiv zu begreifen, als eine mehr oder weniger »strategische Vereinheitlichung von Wissensformationen, Institutionen und Techniken« (Parr 2008: 235). In der musikalischen Kanonbildung greifen ästhetische, ökonomische, wissenschaftliche, kulturelle Diskurse ineinander und sind mit Institutionen wie Schulen, Akademien und Universitäten, Redaktionen, Konzerthallen, Schallplattengeschäften, Wettbewerben, Preisen und Auszeichnungen verwoben. Dabei kommen insbesondere im Musikjournalismus sprachliche und nicht-sprachliche Aussagemuster zur Geltung, die mit einer direktiven und feldspezifischen Rhetorik ausgestattet sind (»Das muss gehört werden!«) und somit als Machttechniken wirksam werden können. Das Dispositiv stellt diesbezüglich die netzartige Verbindung dieser heterogenen Elemente dar (vgl. Foucault 1978). Die musik- bzw. kanonbezogenen Diskurse übernehmen dabei eine disponierende, d.h. über Geltungsmacht verfügende Funktion, die sich durch ein vertikales Machtverhältnis »längs einer Polarität von disponierender und disponierter Subjektivität« auszeichnen, wie sie beispielhaft im Verhältnis von Experten- und Laientum (Link 2008: 240) in der Musikkritik vorzufinden sind. Musikmagazine und -zeitschriften sind somit nach Foucault zu verstehen als Kanalisierungsmedien von (musikalischem) Wissen, das sie durch ihre autoritativen Sprecher/innen, den Musikjournalist/innen, Redakteurinnen und Redakteuren, regulieren und verknappen, eingrenzen und ausschließen (vgl. Foucault 1991).

Zusammenfassend lässt sich der hier angelegte Kanonbegriff beschreiben als ein diskursiv hergestelltes, kulturell legitimes und normativ wirksames Wissenskonstrukt im musikalischen Feld, das eine eigene Historizität aufweist und dessen Anerkennung und Gültigkeit sowie dessen Grenzen, Differenzen (zugehörig/nicht-zugehörig) und Hierarchien (wertvoll/nicht-wertvoll) fortlaufend durch die feldspezifischen Akteure ausgehandelt bzw. umkämpft werden. Für die nachfolgende Untersuchung sind somit die feldrelevanten Objekte (die Musik), ihre Geschichtlichkeit sowie die Feldakteure (professionelle und Laienkritiker, Anerkennungsinstanzen wie Wettbewerbe und Preise durch eine legitimierte Jury, populäre Anerkennung durch die breite Masse) zentral. Insbesondere die Verwobenheit dieser ein-

zelenen Elemente sowie die hierarchische Struktur zwischen Redaktion und Leserschaft bilden den Gegenstand dieser Untersuchung. Auf Basis der Feld- und Diskurs-Theorie werden Zusammenhänge zwischen den unterschiedlichen Institutionen, Bewertungsinstanzen und soziodemografischen Merkmalen vermutet. Die empirischen Befunde sollen einen Ausschnitt des Dispositivs aufzeigen und einen Beitrag zur soziologischen Auseinandersetzung mit (retro- und prospektiven) Kanonisierungsprozessen in der populären Musik liefern.

### **3. Empirische Forschungen zu Kanonisierungsprozessen**

Bisher existieren nur wenige empirische Untersuchungen zu Kanonisierungen und Kanonisierungsprozessen in der populären Musik, deren theoretische Fundierung zwar häufig einen Bezug zu den Konzepten von Bourdieu herstellen; eine umfangreiche systematische Herleitung, vor allem aus einer soziologischen Perspektive bleibt jedoch eine Seltenheit.<sup>3</sup> Insgesamt sind jedoch zwei wesentliche Analyseansätze vorzustellen.

Zunächst ist es der Beitrag von Ralf von Appen und André Doehring (2000), der den Anspruch erhebt, einen Kanon anhand einer empirisch fundierten deskriptiven Ästhetik der Rock- und Popmusik zu dokumentieren. Ziel ihrer Untersuchung ist die Extraktion ästhetischer Bewertungskriterien kanonisierter Alben aus Albumrezensionen des Rock/Pop-Bereiches der vergangenen 40 Jahre, anhand von zwei veröffentlichten Listen pro ausgewählter Zeitschrift, Zeitung und Radiostation. Über die Auswertung von 22 internationalen Bestenlisten sowie über ein eigens eingerichtetes Punktesystem ermitteln die Autoren eine Kanonliste mit den höchstplatzierten Musikerinnen und Musikern, die im Hinblick auf die Anzahl der Nennungen in dieser Liste von den Beatles, Bob Dylan und den Rolling Stones angeführt wird. Eine Beschreibung der soziodemografischen Merkmale der kanonisierten Musiker/innen zeigt, dass diese Liste von britischen und US-amerikanischen Musikern dominiert wird, die überwiegend männlich und weiß sind. Die britische/US-amerikanische Dominanz begründet sich allerdings auch durch die Auswahl der Listen aus primär englischsprachigen Polls. In der weiteren Er-

---

3 Auch Alois Hahn geht davon aus, dass die Soziologinnen und Soziologen eher zu einer funktionalistischen Perspektive auf Kanones neigen. Aus dieser Perspektive stellen Kanones vor allem »Identitätssymbolisierungen« dar, wobei häufig nicht geklärt werde »wessen Identität [...] symbolisiert wird« (Hahn 1998: 459).

gebnisdarstellung werden von den Autoren die 1960er Jahre als das »goldene Zeitalter« der Rock/Pop-Musik ermittelt. Appen und Doehring stellen auch fest, dass eine Einigkeit in den Bewertungsmustern der Kritiker/innen besteht, die »über Länder und Jahre hinweg signifikant ist« (ebd: 233). Im Hinblick auf das Untersuchungsziel, eine deskriptive Ästhetik für die Rock/Pop-Musik zu begründen, extrahieren die Autoren 13 Kategorien, anhand derer die kanonisierten Alben bewertet und beschrieben wurden.<sup>4</sup>

In einem Beitrag von 2006 attestieren die beiden genannten Autoren (Appen/Doehring 2006) eine weitestgehende zeitliche Stabilität des von ihnen ermittelten Kanons, in dem sie ihre bisherige Meta-Liste um weitere 16 Bestenlisten der Gegenwart ergänzen. Sie finden heraus, dass insbesondere die Beatles ihren Status als »Klassiker« der Rock/Pop-Musik aufrecht erhalten konnten. Vergleichsweise neuere Alben von Nirvana, Radiohead und U2 gewannen hingegen etwas an Zustimmung, während die Alben älterer Musiker und Bands wie Bob Dylan, die Rolling Stones, Marvin Gaye und Van Morrison gleichsam an Reputation innerhalb der Kanonliste verloren haben – ohne jedoch aus dieser Liste verschwunden zu sein (ebd.: 23). Aus einer soziologischen Perspektive heraus begründen sie einerseits die Stabilität des Kanons durch die habituellen Dispositionen und die Abgrenzungsbemühungen der an Kanonisierungsprozessen beteiligten Akteure sowie durch deren spezifischen (Macht-)Positionen im musikalischen Feld. Andererseits sehen sie kulturindustrielle Funktionslogiken wie die Produktion, Distribution und Vermarktung von Musik als Grundvoraussetzung für Kanonisierungen. Aus einer ästhetischen Perspektive versuchen die Autoren am Beispiel ausgewählter Alben, künstlerische und ästhetische Wertkriterien zu ermitteln, die zu Bewertungsentscheidungen geführt haben.

Gemeinsam mit Helmut Rösing und auf Rekurs der 2000 und 2006 publizierten Daten erörtern Appen und Doehring in einem 2008 veröffentlichten Aufsatz schließlich die Zunahme an Kanonisierungsbemühungen im Rock/Pop-Bereich in der Gegenwart. In ihrer Schlussdiskussion merken die Autoren an, dass der von ihnen nachgewiesene Kanon »in der ausdifferenzierten Moderne wohl kaum eine normative Kraft [...] entwickeln kann« (Appen/Doehring/Rösing 2008: 45). Sie begründen diese »sektionale Gültigkeit« des Kanons damit, dass aufgrund von demographischen Unterschieden sowie eines heterogenen Musikverständnisses der Kanon insbesondere in Jugend-, Lifestyle- und Musikmagazinen unterschiedlich bzw. gar nicht wahrgenom-

---

4 Darunter fallen u.a. die Originalität, Authentizität, Innovation, Homogenität, Vielseitigkeit etc. der Alben sowie musikalische Fertigkeiten der Musiker/innen (Appen/Doehring 2000: 237).

men wird (vgl. ebd.). Insbesondere die Musikmagazine *Spex* und *INTRO* kanonisieren aus diesen Gründen andere Alben in ihren eigenen Jahrespolls. Hier möchte der vorliegende Beitrag mit der Analyse gegenwärtiger Kanonisierungsprozesse ansetzen, da der Autor jenes Verständnis der genannten Autoren teilt, dass ein Kanon nichts *absolut* fixiertes darstellt und insbesondere vor dem Hintergrund einer geschichtsbewussten und an kulturellen Traditionen ausgerichtete Bewertungs- und Definitionspraxis verschiedener Feldakteure veränderbar ist.

Eine weitere empirische Untersuchung von Kanonisierungen unternimmt Vaughn Schmutz in seinem Beitrag von 2005. Mit Bezug zu den Theorien von Bourdieu (1982, 2001) und Howard S. Becker (1982) sowie der Berücksichtigung der Ergebnisse der Arbeit von Lincoln und Allen (2004) untersucht Schmutz die Determinanten retrospektiver, kultureller Heiligung (consecration) von US-amerikanischer Popmusik. Er versucht diejenigen Feldakteure zu identifizieren, die dazu beitragen, dass ein Album aus dem Bereich der populären Musik retrospektiv in die »500 Greatest Albums of All Time« des *Rolling Stone*-Magazins aufgenommen wurde.<sup>5</sup> Grundlage seiner Analysen bildet die Unterscheidung von vier Legitimierungs- bzw. Anerkennungsinstanzen, die wie folgt in seine Daten aufgenommen wurden: (1) Die populäre Legitimität, die über die wöchentlichen Albumcharts des US-amerikanischen Magazins *Billboard* sowie über die Erreichung des Gold- oder Platinum-Status eines Albums und folglich über primär ökonomische Faktoren operationalisiert wurde. (2) Die spezifische Legitimität, die über die symbolische Anerkennung eines Werkes stellvertretend durch professionelle, d.h. legitime Sprecher oder Akteure erfolgt und Schmutz mittels der Grammy-Awards operationalisiert, da sich die bewertende Jury zumeist aus Expertinnen und Experten der jeweiligen musikalischen Genres zusammensetzt. (3) Die »bourgeoise« Legitimität, die ihre Wirksamkeit über die kritische Anerkennung von Werken über Angehörige der herrschenden Klasse innerhalb des von Bourdieu aufgespannten sozialen Raums (1982) realisiert und Schmutz über Besprechungen entsprechender Alben im US-Magazin *Village Voice*, einer namhaften amerikanischen Zeitung mit wöchentlichen Albumrezensionen, operationalisiert. (4) Das *Rolling Stone*-Magazin und

---

5 Vor dem Hintergrund dieses Vorgehens kann der Begriff der retrospektiven, kulturellen Heiligsprechung bzw. Weihung, der durch Bourdieu geprägt wurde (1982), in der vorliegenden Untersuchung synonym zu Kanonisierung verwendet werden (vgl. dazu auch A. Assman 2013: 81). Schließlich handelt es sich bei dem Begriff um die Aufwertung kultureller Objekte durch feldspezifische Akteure auf Grundlage historischer Entwicklungen des Feldes, die eine normative Wirksamkeit (Legitimität) erhalten soll.

seine Publikation zu den »500 besten Alben aller Zeiten« als eine ausführende konsekrierende Institution, die gleichzeitig Gegenstand von Schmutz' Untersuchung ist.

Anhand von 1.687 Alben (darunter auch Soundtrack-Compilations), die eine Grammy-Nominierung erhalten haben und/oder in den *Billboard*-Charts bzw. den *Village Voice*-Kritiken gelistet sind, geht Schmutz der Frage nach, ob die im *Rolling Stone* konsekrierten Alben zuvor über die entsprechenden Anerkennungsinstanzen legitimiert wurden. Er kommt zu dem Schluss, dass das Alter eines Albums, der Platin- und zuweilen auch der Gold-Status eines Albums sowie die professionelle und kritische Anerkennung, insbesondere über Albumrezensionen sowie Preise und Auszeichnungen legitimer Institutionen, einen positiven Effekt auf die kulturelle Weihung eines Albums durch den *Rolling Stone* haben. Eine Erstplatzierung in den *Billboard*-Charts sowie die Albumkategorie »Soundtrack/Compilation« hingegen wiesen einen negativen Effekt auf die Konsekrationschancen US-amerikanischer Rock/Pop-Musik auf.<sup>6</sup>

#### 4. Operationalisierung der Variablen

Die vorliegende Untersuchung prospektiver Kanonisierungsprozesse greift die dargelegten Ergebnisse von Appen/Doehring sowie von Schmutz auf. Dabei finden die Redaktions- und Leserperspektive zu den besten Alben des Jahres ausgewählter Musikmagazine (*INTRO*, *Spex*, *Rolling Stone*, *Musik-express*) besondere Berücksichtigung. Als abhängige Variable gehen all diejenigen Alben in die Analyse ein, die mindestens einmal in einer Jahresbestenliste zwischen 2005 und 2013 durch die Redaktion und/oder die Leser/innen benannt wurden. Somit weist die abhängige Variable eine dichotome Struktur auf (»einmal gelistet«/»mehr als einmal gelistet«). Auf Basis des Befundes von Schmutz, wonach die kritische Würdigung musikalischer Werke die Wahrscheinlichkeit ihrer retrospektiven Heiligung erhöht, wird unterstellt, dass eine mehrfache Nennung eines Albums in den jüngeren Jahresbestenlisten unterschiedlicher Zeitungen eine wesentliche Grundlage für zukünftige, stärker historisch ausgerichtete Kanonisierungen (z.B. der letzten 50 Jahre) bildet. Da ferner davon ausgegangen wird, dass sich die Bewertungspraktiken nach Bourdieu zwischen den Kritiker/innen und Leser/

---

6 Einen ähnlichen Befund ermitteln Appen/Doehring (2006: 27). Sie argumentieren, dass möglicherweise Soundtracks, Compilations oder Best-Of-Alben nicht als eigenständige bzw. »autonome« Werke angesehen werden.

innen unterscheiden (müssen), da sie unterschiedliche Machtpositionen im musikalischen Feld einnehmen, ist eine Unterscheidung dieser beiden Parteien notwendig. Folglich geht als unabhängige Variable die Listenart (Redaktionsliste/Leserliste) in die Analyse ein.

Darüber hinaus werden – analog zu der Konzeption von Bourdieu und der Operationalisierung von Schmutz – jene feldspezifischen Legitimierungs- und Anerkennungsinstanzen aufgenommen, die theoretisch zur Kanonisierung von Werken und deren Urhebern beitragen. Dabei sind allerdings die deutschen Besonderheiten und Institutionen zu berücksichtigen, da es sich bei den Musikmagazinen um deutsche Veröffentlichungen handelt, die einen Fokus auf Musiker/innen europäischer Provenienz haben. Folgende feldspezifische populäre, professionelle und kritische (»bourgeoise«) Anerkennungsinstanzen (vgl. Bourdieu 2001) werden in die Analyse einbezogen: Die populäre Anerkennung, die sich über Verkaufszahlen der kulturellen Güter ausdrückt, wird operationalisiert über die Nominierung zum deutschen ECHO-Preis, einem der wichtigsten europäischen Musikpreise, der sich an eben diesen Verkaufszahlen orientiert.<sup>7</sup> Ein für den britischen Musikmarkt äquivalenter Preis wurde mit dem BRIT-Award hinzugezogen. Zur Auswahl der genannten Preise ist anzumerken, dass es sich um die prominentesten europäischen Preise für populäre Musik handelt. Strukturell vergleichbare, d.h. an ökonomischen Faktoren ausgerichtete sowie ähnlich angesehene europäische Auszeichnungen mit internationaler Ausstrahlungskraft ließen sich nicht identifizieren. Um ferner den US-amerikanischen Markt einzubeziehen und somit auch die Vergleichbarkeit mit Schmutz zu gewährleisten, wurde auch eine Platzierung in den US-amerikanischen *Billboard*-Charts der hier betrachteten Musiker/innen und ihrer Werke hinsichtlich der populären Anerkennung berücksichtigt (»platziert« / »nicht platziert«).

Als professionelle Anerkennungsinstanzen wurde, ebenfalls mit Blick auf Schmutz, die Nominierung für einen Grammy-Award bis zum Zeitpunkt der Albumrezension berücksichtigt. Wenngleich die Kriterien der Preisnominierung und -vergabe vergleichsweise intransparent sind, trägt diese Form der Anerkennung über ihre zeremonielle Praxis, die von legitimierten Angehörigen des musikalischen Feldes exerziert wird, zur Verbreitung und Erhöhung von Prestige und Reputation der Künstlerinnen und Künstler bei (vgl. Schmutz 2005: 1512).

Für den europäischen Musikmarkt wurde überdies die Nominierung für den britischen Mercury-Prize bis zum Zeitpunkt der Albumrezension mitein-

---

7 Vgl. dazu <http://www.musikindustrie.de/echo/>, Zugriff: 1.7.2014.

bezogen. Der Mercury-Prize stellt als Kritiker-Preis einen Gegenentwurf zu den an der Musikindustrie ausgerichteten BRIT-Awards dar, welcher die künstlerischen Qualitäten gegenwärtiger britischer Musikerinnen und Musiker im Rock/Pop-Bereich honorieren möchte.<sup>8</sup> Auch hier findet sich kein vergleichbarer Preis mit ähnlicher Ausstrahlungskraft, der primär junge, europäische Nachwuchsmusiker/innen in diesem Segment auszeichnet. In Anbetracht der Ergebnisse von Appen und Doehring, dass retrospektiv kanonisierte Musiker/innen bzw. Werke US-amerikanischer resp. *britischer* Provenienz sind, wird der Einbezug eines solchen britischen Musikpreises als plausibel erachtet.

Um die Analyse nicht von den Kulturproduzierenden zu trennen, wurden auch soziodemografische Variablen sowie musikrelevante Kontrollvariablen einbezogen. Zunächst wurde im Hinblick auf das Ergebnis von Appen und Doehring, dass die Mehrheit der kanonisierten Künstler/innen männlich und weiß ist, die Kategorie ›Gender‹ und ›Race‹ in die Untersuchung einbezogen.<sup>9</sup> Sofern es sich um Solomusiker/innen handelte, erfolgte die Einteilung nach den sichtbaren, äußerlichen Merkmalen, die im Zuge der Datensammlung ermittelt werden konnten. Handelte es sich um eine Band, also um mehrere Musiker/innen, die innerhalb einer sozialen Gruppe in Beziehung stehen, eine gemeinsam geteilte Musikeridentität ausgebildet haben und gemeinsame musikalische und nicht-musikalische Ziele verfolgen, wurde ein Klassifizierungsschema gebildet, das den Anteil an männlichen und weiblichen Mitgliedern sowie den Anteil an weißen Personen und »People of Color« (PoC) innerhalb der Bands quantifiziert.<sup>10</sup> Unter der Annahme, dass mit dem jeweiligen Genre sich die Anzahl an musikalischen Akteuren unterscheidet (Rockbands bestehen tendenziell aus mehreren Mitgliedern, DJs und/oder Produzenten sind (meist) einzelne Musiker/innen), wurde auch die

---

8 Vgl. dazu <http://www.mercuryprize.com/aoty/about.php>, Zugriff: 1.7.2014.

9 Es soll an dieser Stelle keine weitere theoretische Erklärung erfolgen, da ansonsten eine weitere und für diesen Rahmen zu weit führende Theoriediskussion (Gender Studies und Critical Race Theory) eröffnet werden müsste. Gleichwohl sind diese Ansätze für die musikologische Forschung von hoher Relevanz.

10 Die Klassifikation von Geschlechtsverteilungen in den Bands orientiert sich an der Einteilung einer Expertise zu männer- und frauendominierten Ausbildungsberufen, herausgegeben durch das Bundesministerium für Arbeit und Soziales und der Agentur für Gleichstellung im ESF aus dem Jahr 2010. Daraus ergeben sich folgende Einteilungen der Geschlechteranteile: Männlich dominiert (80-100% der Mitglieder), überwiegend männlich besetzt (60-80%), ausgewogen besetzt (40-60%), überwiegend weiblich besetzt (60-80%) sowie weiblich dominiert (80-100%). Die gleiche Einteilung gilt für die Kategorie *Race*.

Anzahl der Muskschaffenden innerhalb einer Musikeridentität ermittelt. Überdies wurden auch die Jahre der Aktivität der jeweiligen Musiker/innen in die Analyse einbezogen, da unterstellt wird, dass mit zunehmender Dauer des Bestehens der Bands bzw. dem Alter der Musiker/innen auch soziales, ökonomisches und kulturelles Kapital investiert und im günstigen Fall auch angehäuft werden konnte, das wiederum in die musikalische Arbeit einfließt und eine Kanonisierung begünstigt. Damit hinter den ermittelten Einflüssen kein Kohorten-Effekt<sup>11</sup> vermutet werden kann, wurde schließlich auch das Jahr der Albumrezension in die Analyse aufgenommen und als »Alter des Albums« operationalisiert.

In der Zusammenschau all dieser Merkmale und Institutionen wird bereits ausschnitthaft die Verwobenheit des popmusikalischen Feldes und die Einbindung vieler unterschiedlicher Akteure deutlich, dessen Entflechtung über die Aufdeckung von Wirkungszusammenhängen den Gegenstand der weiteren Analyse bilden. Mit Bezug auf die theoretische Rahmung soll(en) deshalb keine gerichtete(n) Zusammenhangshypothese(n) aufgestellt werden, sondern lediglich auf den vermuteten Zusammenhang der hier einbezogenen Akteure und Instanzen im Beziehungsnetzwerk des musikalischen Feldes verwiesen werden, dem sich in diesem Beitrag ausdrücklich explorativ genähert wird. Im Folgenden werden deshalb kurz das Datenmaterial, die Datengewinnung sowie das weitere methodische Vorgehen vorgestellt werden, anschließend die Ergebnisse der Untersuchung präsentiert.

## 5. Daten und Methode

Die nachfolgende Analyse unternimmt den Versuch, Einflussfaktoren zu ermitteln, die auf die Bewertungspraktiken von Musikmagazinen, d.h. Platzierungen in den Listen der besten Alben eines Jahres einwirken. Dafür wurden die Bestenlisten der Leser/innen *und* der Redaktionen aus vier Musikmagazinen der letzten neun Jahre für die Analyse herangezogen.<sup>12</sup> Die untersuch-

---

11 Von einer Kohorte ist dann zu sprechen, wenn eine »Bevölkerungsgruppe durch ein gemeinsames, zeitlich längerfristig prägendes Starterereignis definiert wird« (Häder 2010: 122). Beispielsweise wäre die Erweiterung der distributiven Möglichkeiten über das Web 2.0 ein Ereignis, welches die Musikverbreitung und somit die Chancen der Musikwahrnehmung nachhaltig verändert und in der Betrachtung weitreichender Zeiträume unbedingt berücksichtigt werden muss (vgl. dazu auch Smudits 2002).

12 Der Zeitraum von neun Jahren begründet sich durch die Anlage des vorliegenden Beitrags, der als Forschungsauftakt erste Ergebnisse des Vorhabens präsen-

ten Magazine waren *Spex*, *INTRO*, *Rolling Stone* und *Musikexpress*. Die Auswahl der Magazine richtet sich z.T. nach den Kriterien von Doehring (2011: 65): Erstens lässt sich für diese Magazine ein weitestgehend gemeinsamer journalistischer Gegenstand – die Popmusik im weitesten Sinne – identifizieren. Zweitens weisen diese Magazine über längeren einen Zeitraum hinweg ähnlich organisierte Produktionsweisen auf und sprechen ähnliche Zielgruppen an. Als zusätzliches Magazin wurde der *Musikexpress* in die Analysen einbezogen. Auch hier stimmen die Zielgruppen und der journalistische Gegenstand überein.

Wie bereits in der Operationalisierung angedeutet, ist das vorliegende Datenmaterial das Ergebnis einer umfangreichen Datensammlung, die primär aus manifesten, d.h. direkt messbaren Variablen besteht. Die einzelnen Bestenlisten wurden den jeweiligen Musikmagazinen selbst entnommen und in einen Datensatz überführt. Die korrespondierenden Informationen (Geschlecht, Anzahl der Alben, Nominierungen für Preise, etc.) zu den Musiker/innen wurden über eine Online-Recherche verschiedener Musikportale und Informationsseiten herangezogen. Bei diesem Verfahren wurde insbesondere darauf geachtet, dass sich ein Informationswert, beispielsweise eine Grammy-Nominierung der Musiker/innen oder das entsprechende musikalische Genre, durch Einbezug verschiedener Informationsquellen im Internet validieren ließ.

Insgesamt kann für die Jahre 2005 bis 2013 auf 1.430 Fälle zurückgegriffen werden. Die Differenz von zehn möglichen Alben (vier Musikmagazine mit je zwei Listen à 20 Listenplätze über neun Jahre ergibt eigentlich eine Albenanzahl von 1.440) ergibt sich aus der Leserplatzierungen des *Musikexpress* des Jahres 2005, in dem nur zehn statt 20 Plätze vergeben wurden. Da in Bezug auf die Alben bzw. die jeweiligen Musiker/innen zusätzliche Daten (Anzahl der Mitglieder, Gründungsjahr, Geschlechterverhältnis, Nominierungen für Preise, etc.) gesammelt wurden, entschied sich der Autor, im Anschluss an die Recherche der einzelnen Listen und unter Gleichverteilung von Leser/innen und Kritiker/innen eine Stichprobe von etwa 30% zu ziehen, um mit der Datenmenge umgehen zu können. Dieses Vorgehen hat den Vorteil, ohne weitere methodische Diskussionen führen zu müssen, dass Signifikanztests angewendet werden können (zur Diskussion von Signifikanztests bei Vollerhebungen vgl. Behnke 2005, 2007 und Broscheid/Geschwind 2005).

---

tieren soll. Dieses Vorgehen erscheint dem Autor als unproblematisch, da das zentrale Anliegen die Analyse gegenwärtiger, *prospektiver* Kanonisierungsprozesse darstellt. Dennoch ist anzumerken, dass für die weitere Forschung des Autors eine Ausweitung des Datensatzes auf 20 Jahre vorgesehen ist.

Somit ergibt sich für die vorliegende Stichprobe eine Untersuchungseinheit von insgesamt 450 möglichen Alben. Davon wiederum erscheinen 234 Alben nur einmalig in der Liste, die übrigen 216 Alben hingegen als doppelte Fälle. Diese Alben wurden folglich entweder durch die Redaktionen der unterschiedlichen Zeitschriften und/oder durch die Leserinnen und Leser mehrfach genannt.

In der anschließenden Ergebnisdarstellung erfolgt zunächst eine deskriptive Beschreibung der Stichprobe. Auf Grundlage des Punktesystems nach Appen/Doehring (2000: 232), wonach die jeweiligen Alben Punkte entsprechend ihrer Platzierung in der Bestenliste zugewiesen bekommen, d.h. der/die jeweils Erstplatzierte/n 20 Punkte und der/die jeweils Letztplatzierte/n 1 Punkt erhält, wird eine Bestenliste erstellt, die zwischen Leser- und Redaktionscharts unterscheidet. Ziel der Darstellung ist dabei nicht, den *tatsächlichen* Kanon auf Basis des Datenmaterials zu ermitteln, sondern erste Unterschiede in der Bewertungspraxis dieser beiden Feldakteure zu ermitteln. Anschließend erfolgt eine Darstellung der soziodemographischen Struktur der Musiker/innen sowie deren Genrezugehörigkeiten und Preisnominierungen entlang der jeweiligen Magazine. Somit soll den, wie sich zeigen wird, tendenziell weniger unterschiedlichen Profilen der Musikmagazine Rechnung getragen werden. Abschließend werden auf Grundlage von binär-logistischen Regressionen unterschiedliche Modelle geschätzt, mit denen einerseits die unterschiedliche Einflussstärke der soziodemografischen Merkmale, der Bewertungsart (Leserschaft/Redaktion) sowie der jeweiligen populären, kritischen und professionellen Anerkennungsinstanzen auf die Häufigkeit der Nennung innerhalb der Jahresbestenlisten ermittelt werden sollen (Modell 1 bis 4). Andererseits sollen die Stärke dieser Einflussgrößen unterschieden nach Leser und Redaktion in zwei eigenständigen Modellen (Modell 5 und 6) errechnet werden.

## 6. Empirische Befunde

In der Liste der 20 bestplatzierten Alben der vorliegenden Stichprobe finden sich 38 von möglichen 40 unterschiedlichen Alben (vgl. Tabelle 1). Dieses Ergebnis ist zunächst wenig überraschend, wird die Vielzahl der Alben aus der Grundgesamtheit herangezogen (vgl. Kapitel 5). Die zwei Alben, die sowohl in die Lesercharts als auch in die Redaktionscharts Eingang gefunden haben, sind *Silent Alarm* der britischen Band Bloc Party aus dem Jahr 2005 sowie das Album *Modern Vampires Of The City* der US-amerikanischen Band

Vampire Weekend. Der letztgenannten Band gelang es, dreimal in dieser Liste aufgeführt zu werden – einmal bei den Lesercharts, zwei weitere Male in den Redaktionscharts. Die britische Band Hot Chip schaffte es sogar dreimal in die Liste der Redaktionscharts. In den Lesercharts hingegen kommt es zu keiner einzigen Doppelung von Musiker/innen bzw. Bands in der Liste. Dies deutet darauf hin, dass bei den Redaktionen der Musikmagazine eine tendenziell höhere Einigkeit bei den Alumbewertungen herrscht. Diese Interpretation verdichtet sich, werden die Verteilungen der Punkte sowie die Standardabweichung der mittleren vergebenen Punktzahlen hinzugezogen: Anhand dieser Kennwerte ist festzuhalten, dass die Leserinnen und Leser eine tendenziell heterogenere Bewertungspraxis aufweisen (Mittelwert der Punkte: 29,6; Standardabweichung: 12,5) als die Redaktionen (Mittelwert der Punkte 29,1; Standardabweichung: 9,8).

Platz	Lesercharts (n=220)		Punktzahl	Redaktionscharts (n=230)		Punktzahl
	Album	Musiker/in (nen)		Album	Musiker/in (nen)	
1.	<i>Silent Alarm</i>	Bloc Party	57	<i>Coexist</i>	The XX	54
2.	<i>Kapitulation</i>	Tocotronic	54	<i>Silent Alarm</i>	Bloc Party	52
3.	<i>In Rainbows</i>	Radiohead	43	<i>The Warning</i>	Hot Chip	36
4.	<i>Push The Sky Away</i>	Nick Cave & The Bad Seeds	42	<i>I Am A Bird Now</i>	Antony and the Johnsons	35
5.	<i>Mit K</i>	Kraftklub	39	<i>Pure Vernunft darf niemals siegen</i>	Tocotronic	33
6.	<i>A Certain Trigger</i>	Maximo Park	38	<i>Vampire Weekend</i>	Vampire Weekend	33
7.	<i>An Awesome Wave</i>	Alt-J	34	<i>Heavy</i>	Jochen Diestelmeyer	29
8.	<i>Trouble Will Find Me</i>	The National	32	<i>Modern Vampires Of The City</i>	Vampire Weekend	29
9.	<i>Bon Iver, Bon Iver</i>	Bon Iver	29	<i>Oracular Spectacular</i>	MGMT	29
10.	<i>Bad As Me</i>	Tom Waits	27	<i>Return To Cookie Mountain</i>	TV On The Radio	29
11.	<i>Modern Vampires Of The City</i>	Vampire Weekend	25	<i>Third</i>	Portishead	28

12.	<i>Overgrown</i>	James Blake	23	<i>In Our Heads</i>	Hot Chip	26
13.	<i>Dig Out Your Soul</i>	Oasis	22	<i>The Trials Of Van Occupanther</i>	Midlake	24
14.	<i>Interpol</i>	Interpol	21	<i>Made In The Dark</i>	Hot Chip	23
15.	<i>Django Django</i>	Django Django	20	<i>One Day I'm Going To Soar</i>	Dexys	21
16.	<i>Humbug</i>	Arctic Monkeys	19	<i>Fleet Foxes</i>	Fleet Foxes	20
17.	<i>Ys</i>	Joanna Newsom	18	<i>Immunity</i>	Jon Hopkins	20
18.	<i>Halcyon Digest</i>	Deerhunter	17	<i>Let England Shake</i>	PJ Harvey	20
19.	<i>Backspacer</i>	Pearl Jam	16	<i>Random Access Memories</i>	Daft Punk	20
20.	<i>Bang Bang Rock &amp; Roll</i>	Art Brut	15	<i>Sky Blue Sky</i>	Wilco	20

Tabelle 1: Die zwanzig bestplatzierten Alben in der Stichprobe durch Leserschaft und Redaktion im Vergleich.

Differenziert nach den einzelnen Musikmagazinen zeigen sich leichte Unterschiede in der jeweiligen Bewertungspraxis (vgl. Tabelle 2). Folgende Besonderheiten sind hier zu nennen: Die *INTRO* listete vor allem Musiker/innen, die vergleichsweise weniger Jahre öffentlich musikalisch aktiv sind und dementsprechend weniger Alben veröffentlicht haben. Der *Rolling Stone* hat hingegen Musiker/innen in seinen Bestenlisten aufgeführt, die überdurchschnittlich lange »im Geschäft sind«. Diese Profile entsprechen dabei den Darstellungen Doehring, wonach die *INTRO* ihrer Ausrichtung nach eher an der Gegenwart orientiert und der *Rolling Stone* eher rückwärtsgewandt ist (vgl. Doehring 2011: 66f). Im *Rolling Stone* sind es überdies fast ausschließlich weiße Männer bzw. männerdominierte Bands, die in die Jahresbestenlisten gewählt werden. Hier tritt der Typus des weißen Rockers mittleren Alters besonders hervor. Die Ausnahme im Hinblick auf das Geschlecht bildet die *Spex*. Hier sind überdurchschnittlich viele Frauen unter den Musiker/innen in den Bestenlisten vertreten, wenngleich dieser Anteil mit 13,5% noch immer als gering zu bewerten ist. Überdurchschnittlich hoch ist in den Bestenlisten dieses Magazins der Anteil an PoC-Musiker/innen. Vor diesem Hintergrund wird die Nähe der *Spex* zu Kulturtheorien wie den Cultural Studies deutlich (vgl. ebd.: 72), die eine enge Verbin-

derung zu den Gender Studies und der Critical Race Theory aufweist. Hinsichtlich der Diversität musikalischer Genres zeigen sich die *INTRO* und der *Musikexpress* am ähnlichsten. Die große Mehrheit der bestplatzierten Musiker/innen sind dort vor allem den Rock/Pop-Bereich zuzuordnen. Elektronische Tanzmusik sowie Hip-Hop/Rap sind vor allem beim *Musikexpress* eher seltener vertretene musikalische Genres in den Jahresbestenlisten. Die *Spex* hingegen demonstriert eine tendenzielle musikalische Offenheit gegenüber Rock/Pop, elektronischer Tanzmusik und Hip-Hop/Rap. Der *Rolling Stone* ist fast ausschließlich auf den Rock/Pop-Bereich fokussiert.

Bezugnehmend auf die jeweiligen Auszeichnungen und Preise ist festzuhalten, dass ein Großteil der bestplatzierten Musiker/innen in allen Magazinen auch eine *Billboard*-Platzierung aufweist. Beim *Musikexpress* und beim *Rolling Stone* haben diese Künstlerinnen und Künstler überdies häufiger eine Nominierung bzw. Auszeichnung durch einen international renommierten Preis erhalten (Grammy, BRIT-Award). Vor allem das Ergebnis des *Musikexpress* ist dabei überraschend: Ein seinerzeit auf ›Independent‹ ausgerichtetes Musikmagazin weist die höchste Platzierungsquote der von ihnen gelisteten Album in den US-amerikanischen *Billboard*-Charts auf. Da die *Billboard*-Charts allerdings ökonomische Erfolge abbilden, steht dieser Befund scheinbar im Widerspruch zu einem der zentralen Verweiskontexte des Begriffs ›Independent‹, wonach »eine größere Unabhängigkeit der Künstler/innen und Labels von kommerziellen Verwertungsinteressen in der Musikproduktion zugunsten der künstlerischen Selbstentfaltung und musikalischer Besonderheit« (Grenz/Eisewicht 2011: 390) zum Ausdruck gebracht werden soll. Allerdings sind ökonomische Erfolge, wie Doehring (2013: 106) feststellt, für eine bessere Vermarktung von Independent in Musikmagazinen ganz wesentlich, um sowohl an den Wertekosmos der Leserschaft sowie am Werbemarkt anknüpfen zu können und somit weiteres ökonomisches Kapital zu generieren.

Insgesamt ist festzuhalten, dass sich diese Magazine – trotz des gleichen journalistischen Gegenstands – im Hinblick auf diese Kennwerte tendenziell unterschieden. Für die nachfolgenden Analysen ist es dennoch hilfreich, wenn das ohnehin stark heterogene und schwer abgrenzbare Feld des Populären durch gleichgelagerte, unter einzelnen Gesichtspunkten aber unterscheidbare Magazine abgedeckt wird.

Variablen	<i>INTRO</i>	<i>Spex</i>	<i>Musik-express</i>	<i>Rolling Stone</i>	Gesamt
-----------	--------------	-------------	----------------------	----------------------	--------

Jahre der Aktivität der Musiker/innen bzw. der Band (Median, in Jahre)	11	14	13	21	14
Anzahl der Mitglieder (Median)	3	3	4	2	3
Anzahl der Alben zum Zeitpunkt der Platzierung	2	3	3	6	3
Race: weiß/weiß dominiert (in %)	94,8	87,6	92,5	99,1	93,6
Geschlechterverhältnis (in %):					
Männlich	92,3	86,5	90,7	94,4	91,1
Weiblich	7,7	13,5	9,3	5,6	8,9
Genre (in %)					
Rock/Pop	71,0	57,4	78,9	96,1	76,1
Hip-Hop/Rap	8,7	10,6	4,2	0,0	5,9
Elektronische Musik	20,3	29,8	15,5	0,0	16,4
Sonstiges (R'n'B; Jazz)	0,0	2,1	1,4	3,9	1,7
Auszeichnungen/ Nominierungen (in %):					
<i>Billboard</i>	73,0	70,6	94,5	89,0	81,6
Grammy	20,7	21,3	39,4	38,9	29,8
BRIT-Award	20,5	20,2	29,4	31,2	25,2
Mercury-Prize	17,2	15,6	20,2	10,1	15,8
ECHO-Preis	8,2	7,3	10,1	6,4	8,0

Tabelle 2: Die soziodemografische Struktur, musikbezogene Merkmale und die Nominierungen durch Anerkennungsinstanzen im Vergleich zwischen den Musikmagazinen.

Da die abhängige Variable der vorliegenden Untersuchung durch die dichotome Struktur ›einmalige Nennung in den Jahresbestenlisten‹ und ›mehrfache Nennung in den Jahresbestenlisten‹ gekennzeichnet ist, bietet sich für die folgenden Analysen eine binär-logistische Regression als passendes statistisches Verfahren der Datenauswertung an. In den tabellarischen Darstellungen der Ergebnisse sind die Quotenverhältnisse (›odds ratios‹) angeführt. Die Werte geben die Wahrscheinlichkeit des Eintretens eines Ereignisses an, wobei ein Wert über 1 eine höhere und ein Wert unter 1 eine niedrigere Wahrscheinlichkeit für die ›mehrfache Nennung in den Jahresbestenlisten‹ bedeutet.

	Modell 1	Modell 2	Modell 3	Modell 4
Jahre der Aktivität der	1.008			0.995

Musiker/innen bzw. der Band				
Jahr der Rezension (Alter des Albums)	0.999			1.031
Anzahl der Mitglieder	1.230***			1.172*
Geschlechterverhältnis	1.141			1.443
Race: weiß/weiß dominiert	1.103			1.299
Anzahl der Alben zum Zeitpunkt der Platzierung	0.951			0.964
Genrezugehörigkeit (RK=kein Rock/Pop)	0.928			1.120
Platzierung/Auszeichnungen/Nominierungen				
<i>Billboard</i>		1.618		1.796*
Grammy		1.108		1.257
BRIT-Award		0.914		0.978
Mercury-Prize		3.013***		2.311*
ECHO-Preis		2.412*		2.729*
Zeitschrift				
<i>INTRO</i> (RK= <i>Rolling Stone</i> )			2.036**	1.699
<i>Spex</i> (RK= <i>Rolling Stone</i> )			1.826*	1.862
<i>Musikexpress</i> (RK= <i>Rolling Stone</i> )			2.522**	1.874*
Art der Liste (RK=Redaktionscharts)			2.084***	1.795**
Nagelkerkes Pseudo-R <sup>2</sup>	0.057	0.077	0.067	0.163
N	446	446	446	446

\* p < 0.05, \*\* p < 0.01, \*\*\* p < 0.001

Tabelle 3: Einflussfaktoren auf die Wahrscheinlichkeit einer mehrfachen Nennung in den Jahresbestenlisten der Musikmagazine zwischen 2005 und 2013 nach einer binär-logistischen Regression (Odds Ratios).

Die Ergebnisse der Tabelle 3 demonstrieren die Effekte der hier vermuteten Einflussgrößen. Das erste Modell berücksichtigt dabei vor allem die sozio-demografischen Merkmale der Musiker/innen sowie das Jahr der Platzierung des Albums. Hier zeigt sich, dass mit zunehmender Anzahl an Musiker/innen sich auch die Wahrscheinlichkeit für ein mehrfaches Erscheinen in den Jahresbestenlisten signifikant erhöht. Das Geschlecht bzw. Geschlechterverhältnis, die Ethnizität/Hautfarbe, die Anzahl der veröffentlichten Alben sowie das Genre üben keinen Einfluss diesbezüglich aus. Das zweite Modell zeigt den Einfluss der populären und professionellen Anerkennungsinstanzen. Insbesondere eine Nominierung für den Mercury-Prize erhöht die Wahrscheinlichkeit eines mehrfachen Auftauchens in den hier berücksichtigten Bestenlisten um das Dreifache. Etwas geringer (2,4-fach), aber noch immer signifikant, ist der Einfluss durch die Nominierung für den deutschen ECHO-

Preis. Eine *Billboard*-Chart-Platzierung sowie eine Grammy-Nominierung hingegen weisen diesbezüglich keinen signifikanten Einfluss auf. Das dritte Modell berücksichtigt vor allem die kritische Anerkennung durch die entsprechenden Musikmagazine selbst sowie die populär-kritische Anerkennung durch die jeweilige Listenart, d.h. ob die Platzierung durch die Leserschaft oder der Redaktion erfolgt ist. Hier ist entscheidend, dass die Wahrscheinlichkeit, mehrfach in den Jahresbestenlisten genannt zu werden, davon abhängt, ob die Platzierung im *Rolling Stone* erfolgt ist oder nicht.<sup>13</sup> Wie die Schätzung des Modells zeigt, ist somit vor allem im *Rolling Stone* eine mehrfache Nennung signifikant unwahrscheinlicher. Ein ebenso eindeutiges Ergebnis weist in diesem Modell die Listenart auf: Sobald die Platzierung durch die Redaktion vorgenommen wurde, verdoppelt sich die Wahrscheinlichkeit, dass ein platziertes Album in den jeweiligen Bestenlisten mehr als einmal genannt wurde. Das vierte Modell berücksichtigt alle Variablen der jeweiligen soziodemografischen Merkmale und der unterschiedlichen Legitimierungs- und Anerkennungsinstanzen. Es zeigt sich, dass die meisten Effekte, wenngleich mit geringeren Effektstärken (v.a. die Nominierung für den Mercury-Prize), bestehen bleiben. Dies gilt nicht für die Musikmagazine *INTRO* und *Spex*. Unter Kontrolle aller weiteren Variablen geht der Einfluss dieser Magazine auf die Wahrscheinlichkeit, eine mehrfache Albumnennung in den Bestenlisten zu erreichen, verloren. Hinzukommt allerdings der Befund, dass eine Platzierung in den *Billboard*-Charts nun eine signifikante Einflussstärke aufweist.

Tabelle 4 zeigt die Einflussfaktoren der Bewertungspraxis differenziert nach Leserschaft (Modell 5) und Redaktion (Modell 6). Für die Leserschaft zeigen sich Effekte hinsichtlich der Anzahl der Musiker/innen sowie einer Platzierung der entsprechenden Musiker/innen in den *Billboard*-Charts. Demnach steigt die Wahrscheinlichkeit der mehrfachen Nennung, je mehr Musiker/innen an einem Album beteiligt sind und wenn dieselben eine Platzierung in den *Billboard*-Charts erlangt haben. Alle übrigen Messwerte, auch diejenigen, denen zuvor eine Einflussstärke attestiert wurde, weisen keinen signifikanten Einfluss hinsichtlich der Bewertungspraxis der Leserschaft auf.

---

13 Der *Rolling Stone* wurde in dieser Schätzung als Referenzkategorie codiert, da dieses Magazin im Hinblick auf die charakteristischen Merkmale (Jahre der Aktivität, Anzahl der Alben, Geschlechterverhältnis, musikalisches Genre) der platzierten Musiker/innen eine gewisse Sonderstellung gegenüber den anderen Magazinen einnimmt und somit eine optimale Vergleichsgrundlage bietet. Überdies ist anzumerken, dass die Codierung von Referenzkategorien bei kategorialen Variablen notwendig ist, um sie in den Schätzungsmodellen berücksichtigen zu können.

Das sechste und letzte Modell, die Bewertungspraxis der Redaktionen im Hinblick auf Mehrfachnennungen in den Bestenlisten, weist indes eine divergente Struktur auf. In diesem Modell haben lediglich die Anzahl aller veröffentlichten Alben zum Zeitpunkt des platzierten Albums in den Jahrescharts der Magazine einen negativen Einfluss auf die Wahrscheinlichkeit, mehrfach genannt zu werden. Somit sinkt die Wahrscheinlichkeit auf die mehrfache Nennung bei zunehmender Albenzahl. Einen enorm starken Einfluss weist die Nominierung für den ECHO-Preis auf. Die Chancen, dass ein Album mehr als einmal in einer der Jahresbestenlisten der Redaktionen genannt wird, sind zehnmal (!) so hoch, wenn die entsprechenden Musiker/innen bis zum Jahr des platzierten Albums eine ECHO-Nominierung erhalten haben.

	Modell 5 ›Leser/innen‹	Modell 6 ›Redaktionen‹
Jahre der Aktivität der Künstler/innen bzw. der Band	0.967	1.015
Jahr der Rezension (Alter des Albums)	1.071	1.002
Anzahl der Mitglieder	1.222*	1.160
Geschlecht/Geschlechterverhältnis	0.534	2.695
Race: weiß/weiß dominiert	0.365	3.922
Anzahl der Alben zum Zeitpunkt der Platzierung	1.103	0.869*
Genrezugehörigkeit (RK=kein Rock/Pop)	1.106	1.147
Platzierung/Auszeichnungen/Nominierungen		
<i>Billboard</i>	2.658*	1.255
Grammy	0.984	1.709
BRIT-Award	0.644	1.093
Mercury-Prize	3.918*	2.113
ECHO-Preis	1.682	10.775**
Magazine		
<i>INTRO</i> (RK= <i>Rolling Stone</i> )	1.740	1.750
<i>Spex</i> (RK= <i>Rolling Stone</i> )	1.394	2.126
<i>Musikexpress</i> (RK= <i>Rolling Stone</i> )	1.942	1.982
Nagelkerkes Pseudo-R <sup>2</sup>	0.170	0.223
N	211	239

\* p < 0.05, \*\* p < 0.01, \*\*\* p < 0.001

Tabelle 4: Einflussfaktoren auf die Wahrscheinlichkeit einer mehrfachen Nennung in den Jahresbestenlisten der Musikmagazine zwischen 2005 und 2013 unterschieden nach der Listenart (Lesercharts und Redaktionscharts) nach einer binär-logistischen Regression (Odds Ratios).

## 7. Schlussfolgerungen und Ausblick

Die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung lassen folgende Schlussfolgerungen zu: Die deskriptive Analyse der Daten hat zunächst gezeigt, dass sich die Bewertungspraktiken von Leserschaften und Redaktionen voneinander unterscheiden. Dies wurde an der aus der Stichprobe extrahierten Bestenliste deutlich. Dort zeigte sich auch, dass die Redaktionen eine tendenziell homogenere Auswahl von Alben trafen als die Leser/innen ihrer Magazine. Dies deutet auf ein kohärenteres rezeptionsästhetisches Verständnis von zeitgenössischen popmusikkulturellen Erzeugnissen der Redaktionen im Vergleich mit jenem der Leser/innen hin. Es zeigte sich außerdem, dass sich gegenwärtig kanonisierte Musiker/innen nur wenig hinsichtlich ihrer soziodemografischen Struktur von retrospektiv kanonisierten Musiker/innen unterscheiden. Insofern scheint es noch den dominanten Kanon-Typus der weißen, männlichen Rockmusiker (und deren Kritiker/innen) zu geben, deren Werke signifikant häufiger selektiert werden als hinsichtlich dieser Merkmale abweichende Musiker/innen. Es bestätigten sich auch die Annahmen Doehring's zur Voraussetzungshomogenität der ausgewählten Musikmagazine. Anhand der soziodemografischen Struktur der Musiker/innen, deren Alben in die Jahresbestenlisten aufgenommen wurden, sowie entlang der Verteilungen der einzelnen Nominierungen für diverse Auszeichnungen zeigten sich, trotz spezifischer Ausrichtungen, keine tiefgreifenden Unterschiede zwischen den jeweiligen Musikmagazinen. Folglich bot sich eine gute Vergleichbarkeit der Daten an – auch hinsichtlich des Musikmagazins *Musik-express*, das nicht in die Auswahl Doehring's gelangte.

Im Weiteren wurde unter Rückgriff auf Bourdieu und bisherigen Forschungsergebnissen davon ausgegangen, dass eine mehrfache Nennung in Jahresbestenlisten die symbolische Anerkennung gegenwärtiger Kanonisierungen steigert und auch zukünftig die Chancen einer retrospektiven Kanonisierung erhöht. Deshalb wurden in der anschließenden Analyse diejenigen Messwerte überprüft, die einen Einfluss auf eine mehrfache Auflistung in den Bestenlisten der Musikmagazine besitzen. Dies geschah auch vor dem Hintergrund der theoretischen Annahme, dass hier die unterschiedlichen Bewertungspraktiken der Leser/innen und Redaktionen hervortreten. Insgesamt zeigte sich, dass vor allem (1) die Anzahl der Musiker/innen, (2) populäre und professionelle Anerkennungs- und Legitimitätsinstanzen sowie (3) die Listenart die Wahrscheinlichkeit einer mehrfachen Nennung in den Jahresbestenlisten erhöhen.

(1) Im Hinblick auf den Einfluss der Anzahl der Musiker/innen ist festzuhalten, dass Bands scheinbar höhere Chancen auf eine Mehrfachnennung besitzen als Solomusiker/innen. Gleichwohl kann hinter diesem Einfluss ein Mediatoreffekt vermutet werden, wonach eher die Bedeutsamkeit einer vielfältigeren Instrumentierung zum Ausdruck kommt als die bloße numerische Anzahl der Musiker/innen bzw. Bandmitglieder. Das legt die Vermutung nahe, dass eine höhere Anzahl von verschiedenen Musikerinnen und Musikern eine vielfältigere und breitere Instrumentierung zur Folge hat. Es ist anzunehmen, dass sich dies positiv auf die Authentizität sowie auf den Sound als »eine spezifische Konstellation von Instrumentierung, Klangfarben und Dynamik« und zentrales Gestaltungs- und Differenzierungsmittel (vgl. Smudits 2007: 133) eines Albums auswirken kann. Diese Annahme bestätigt sich auch in den von Appen und Doehring extrahierten Kategorien, wonach der Sound des Albums und die musikalische und instrumentelle Vielfalt als zentrale Beurteilungskriterien konstatiert wurden (vgl. Appen/Doehring 2000: 238ff.).

Ein Einfluss des Geschlechts sowie der Ethnizität/Hautfarbe auf die Wahrscheinlichkeit, wie häufig die kanonisierten Musiker/innen innerhalb der jeweiligen Listen benannt werden, zeigte sich allerdings nicht. Für die Zukunft sind diesbezüglich noch stärker indirekte Effekte zu überprüfen, wonach möglicherweise das Geschlecht und die Ethnizität/Hautfarbe bereits auf die Berücksichtigung in Musikkritiken, auf die Nominierung von Preisen sowie auf den ökonomischen Erfolg eine Einflussstärke besitzen und sich diese wiederum auf gegenwärtige und retrospektive Kanonisierungen auswirken (vgl. auch Schmutz/Faupel 2006).

(2) Die feldspezifische Wirksamkeit professioneller und populärer Anerkennungs- und Legitimierungsinstanzen wurde über den signifikanten Einfluss des Mercury-Prize sowie des ECHO-Preises deutlich. Da sich letztgenannter an den Verkaufszahlen der Veröffentlichungen der Musiker/innen orientiert und auch entsprechend präsentiert wird, wurde der ECHO-Preis als Ausdruck populärer Legitimation gefasst. Der deutliche Einfluss dieser Feldakteure auf die Bewertungspraxis findet sich auch bei Schmutz (2005: 1520), der populäre Anerkennung über Verkaufszahlen qua Gold- und Platinum-Status der von ihm untersuchten Alben operationalisiert. In der vorliegenden Untersuchung bestätigt sich der Einfluss populärer Anerkennungsinstanzen zudem in der Platzierung der entsprechenden Musiker/innen in den US-amerikanischen *Billboard*-Charts. Folglich scheinen kontinentübergreifende Feldeffekte von der populären Legitimität auszugehen, die sowohl auf ret-

rospektive als auch auf prospektive Kanonisierungsprozesse und somit auch auf den Kanon-Diskurs einwirken.

Der Mercury-Prize als professionelle Legitimierungsinstanz erwies sich ebenso als einflussreicher Ko-Konstrukteur musikkulturellen Kanon-Wissens: Die Nominierung eines Albums für diesen Preis erhöhte die Wahrscheinlichkeit einer gegenwärtigen Kanonisierung um das Dreifache. Demnach scheint die Bewertungspraxis, insbesondere die der Leserinnen und Leser, an ähnlichen rezeptionsästhetischen Maximen ausgerichtet zu sein wie die der Jury. Gleichwohl muss für nachfolgende Analysen die Wirkungsrichtung genauer untersucht werden. Mit den vorliegenden Daten kann momentan nicht exakt bestimmt werden, in welcher Art und Weise diese Feldakteure miteinander verwoben sind. Die Frage, ob sich die Nominierung auf die Bewertungspraxis oder die Bewertungspraxis auf die Nominierung auswirkt, oder ob beides in einem auf den musikkulturellen Diskurs rekurrierenden Wechselverhältnis steht, bleibt offen.

(3) Zuletzt ist noch einmal ein besonderer Blick auf die Redaktionen zu richten. Hier zeigte sich, dass die Anzahl der bisherigen Albumveröffentlichungen die Platzierungspraxis in den Jahresbestenlisten beeinflusst. Dies wurde auf die Formel gebracht »weniger Alben = mehrfache Nennung«. Hinter diesem Einfluss vermutet der Autor ökonomische Interessen sowie Distinktionsbestrebungen der Musikmagazine bzw. Redaktion, die über »die Suche nach dem Außergewöhnlichen – sei es das Authentische, das Ekstatische, das Perfekteste, das Neueste oder das bislang Unentdeckte – angesichts eines vermeintlichen Überangebots« (Smudits 2007: 132) realisiert werden. Dadurch, dass die Kritiker/innen Musikneuheiten vorstellen, diskutieren und möglicherweise »alles Neue vor dem Hintergrund des Wissens um das bereits Gewesene« (Appen/Doehring/Rösing 2008: 28) bewerten, bleiben ihnen sowohl ihre Position als feldspezifische Expertinnen und Experten zugesichert und die geneigte Leserschaft erhalten (vgl. auch Appen/Doehring 2006: 27). Der enorme Einfluss einer Nominierung des ECHO-Preises auf die mehrfache Nennung in den Jahresbestenlisten durch die Redaktion bestätigt schließlich die dichte Verwobenheit musikpublizistischer Bewertungspraxis mit dem ökonomischen Feld. So ist einerseits denkbar, dass sich auch hier geteilte, ästhetische Vorstellungen von Redaktionen, Konsumenten und populären Legitimierungsinstanzen in den hohen Verkaufszahlen widerspiegeln. Andererseits kann durch diese diskurserhaltende Bewertungspraxis in Form von Bestenlisten ein kommerzielles Interesse bei den Konsumentinnen und Konsumenten gestiftet werden (vgl. Wicke 2004).

Insgesamt ist festzuhalten, dass die theoretischen Konzeptionen sowie die begrifflichen Instrumentarien von Bourdieu und Foucault in besonderer Weise dafür geeignet sind, Kanongenese und Kanonisierungsprozesse auch in der populären Musik zu beschreiben und zu untersuchen. In mehrfacher Hinsicht bestätigte sich der (wechselseitige) Einflussunterschiedlich positionierter Akteure und Instanzen im musikalischen Feld auf die Konstruktionsprozesse gegenwärtiger Kanones im Kleinen, die sich wiederum nur wenig von retrospektiven Kanonisierungsprozessen im Rock/Pop-Bereich unterscheiden. Vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse sieht die weitere Forschung des Autors vor, die Theorien beider Soziologen im Hinblick auf diese Thematik noch enger zu verzahnen und auf dieser Grundlage konkrete und überprüfbare Hypothesen abzuleiten.

## Literatur

- Allen, Michael P. / Lincoln, Anne E. (2004). »Critical Discourse and the Cultural Consecration of American Films.« In: *Social Forces* 82, Nr. 3, S. 871-894.
- Appen, Ralf von / Doehring, André (2000). »Kanonisierung in der Pop-/Rockmusik – oder: Warum ›Sgt. Pepper‹? Zur ästhetischen Beurteilung von Pop-/Rock-LPs in 100er-Listen.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Referate der 10. ASPM-Jahrestagung vom 29. bis 31. Okt. 1999 in Wolfenbüttel*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26).Karben: CODA, S. 229-249.
- Appen, Ralf von / Doehring, André (2006). »Nevermind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: ›The top 100 records of all time‹ – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective.« In: *Popular Music* 25, Nr. 1, S.21-39.
- Appen, Ralf von / Doehring, André / Rösing, Helmut (2008). »Kanonbildungen in der populären Musik. Pop zwischen Geschichtslosigkeit und Historismus.« In: *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 36). Bielefeld: Transcript, S. 25-49.
- Bannister, Matthew (2006).»›Loaded‹: Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities.« In: *Popular Music* 25, Nr. 1, S. 77-95.
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Behnke, Joachim (2005). »Lassen sich Signifikanztests auf Vollerhebungen anwenden? Einige essayistische Anmerkungen.« In: *Politische Vierteljahresschrift* 46, Nr. 1, S. 1-15.
- Behnke, Joachim (2007). »Kausalprozesse und Identität. Über den Sinn von Signifikanztests und Konfidenzintervallen bei Vollerhebungen.« In: *Beiträge zu empirischen Methoden der Politikwissenschaft* 2, Nr. 3, [https://www.wiso.uni-hamburg.de/fileadmin/sowi/ak\\_methoden/Behnke - Kausalprozesse und Identitaet.pdf](https://www.wiso.uni-hamburg.de/fileadmin/sowi/ak_methoden/Behnke_-_Kausalprozesse_und_Identitaet.pdf), Zugriff: 1.7.2014.

- Bourdieu, Pierre (1974). *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1983). »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital.« In: *Soziale Ungleichheiten*. Hg. v. Reinhard Kreckel (= Soziale Welt Sonderband 2). Göttingen: Verlag, S.183-198.
- Bourdieu, Pierre (1987). *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Rede und Antwort*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1993). *Soziologische Fragen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Broscheid, Andreas / Gschwend, Thomas (2005). »Zur statistischen Analyse von Vollerhebungen.« In: *Politische Vierteljahresschrift* 46, Nr. 1, S. 16-26.
- Danielsen, Anne (2008). »Aesthetic Value, Cultural Significance, and Canon Formation in Popular Music.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Grossmann. Bielefeld: Transcript, S. 17-37.
- Diaz-Bone, Rainer (2010). *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften (2. Aufl.).
- Doehring, André (2011). *Musikkommunikatoren. Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popmusikjournalismus* (= Texte zur populären Musik 7). Bielefeld: Transcript.
- Doehring, André (2013). »Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit. Der Independent-Diskurs in Musikzeitschriften.« In: *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 39). Bielefeld: Transcript, S. 97-118.
- Dücker, Burckhard / Walther, Gerrit (2007). »Kanon.« In: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 6. Hg. v. Friedrich Jaeger. Stuttgart u. Weimar: Metzler, S. 327-333.
- Eisewicht, Paul / Grenz, Tilo (2011). »Mediatisierung einer Szenepraxis. Indie als Hybrid transnationaler und lokaler Kontexte.« In: *Diskurs Kindheits- und Jugendforschung* 4, S. 387-401.
- Foucault, Michel (1978). *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1991). *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Fuhr, Michael (2007). *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Konstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld: Transcript.
- Hahn, Alois (1998). »Kanon im gesellschaftlichen Prozess. Eine Einführung.« In: *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Hg. v. Renate von Heydebrand. Stuttgart u. Weimar: Metzler, S. 459-466.
- Häder, Michael (2010). *Empirische Sozialforschung. Eine Einführung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften (2., überarb. Aufl.).
- Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hg.) (2013). *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 40). Bielefeld: Transcript.

- Keller, Reiner (2007). *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Korte, Herrmann (2008). »Was heißt: ›Das bleibt‹? Bausteine zu einer kulturwissenschaftlichen Kanontheorie.« In: *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 36). Bielefeld: Transcript, S. 11-23.
- Kropf, Jonathan (2012). »Der symbolische Wert der Popmusik. Zur Genese und Struktur des popmusikalischen Feldes.« In: *Berliner Journal für Soziologie* 22, Nr. 2, S. 267-292.
- Link, Jürgen (2008). »Dispositiv.« In: *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Clemens Kammler, Rolf Parr und Johannes Ullrich Schneider. Weimar: Metzler, S. 237-242.
- Losleben, Katrin (2012). »Die Kanon-Frage. Marcia J. Citron: Gender und der Kanon der Musik (1993). Einleitung.« In: *Musik und Gender. Ein Reader*. Hg. v. Florian Heesch und Katrin Losleben. Köln u. Wien: Böhlau, S. 72-76.
- Parr, Rolf (2008). »Diskurs.« In: *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Clemens Kammler, Rolf Parr und Johannes Ullrich Schneider. Weimar: Metzler, S. 233-237.
- Rehbein, Boike / Saalman, Gernot (2009). »Diskurs.« In: *Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein. Weimar: Metzler, S. 99-103.
- Smudits, Alfred (2002). *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel* (= Musik und Gesellschaft 27). Wien: Braumüller.
- Smudits, Alfred (2007). »Wandlungsprozesse der Musikkultur.« In: *Musiksoziologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoff (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 4). Laaber: Laaber, S. 111-145.
- Smudits, Alfred u.a. (2014). *Kunstsoziologie. Lehr- und Handbücher der Soziologie*. München: Oldenbourg.
- Schmutz, Vaughn (2005). »Retrospective Cultural Consecration in Popular Music. Rolling Stone's Greatest Albums of All Time.« In: *American Behavioral Scientist* 48, Nr. 11, S. 1510-1523.
- Schmutz, Vaughn / Faupel, Alison (2006). »Gender and Cultural Consecration in Popular Music.« In: *Social Forces* 89, Nr. 2, S. 685-707.
- Ullmaier, Johannes (1995). *Pop shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik*. Rüsselsheim: Hofmann.
- Wicke, Peter (2004). »Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik.« In: *Festschrift Prof. Dr. Rienäcker zum 65. Geburtstag*. Hg. von Stephan Aderhold. Berlin: o. Verlag, S. 163-174, [http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke\\_ueber-die-diskursive-formation-musikalischer-praxis.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_ueber-die-diskursive-formation-musikalischer-praxis.htm), Zugriff: 3.3.15.

## Abstract

The paper examines current canonization processes in popular music. Beginning with a definition of a canon, which is based upon theoretical concepts from Pierre Bourdieu and Michel Foucault, a primarily sociological perspective will be taken, which understands canonization as a result of a complex balance of power of various social agents partaking in the canon-discourse. In the empirical part of the paper the rating practices of the readerships and editorial teams of four German music magazines (*INTRO*, *Spex*, *Rolling Stone*, *Musikexpress*) will be taken into account. With reference to the definition of a canon, to the agents and entities participating in the selection process as well as to findings of previous investigations, musical and social influencing factors on rating practices on chart lists of the music magazines shall be determined.

## Ausgewählte Neuerscheinungen 2014

### Zusammengestellt von Yvonne Thieré

- Abbey, Eric James / Helb, Colin. *Hardcore, Punk, and Other Junk. Aggressive Sounds in Contemporary Music*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Abel, Mark. *Groove. An Aesthetic of Measured Time* (= Historical Materialism Book Series 73). Boston, MA: Brill.
- Absher, Amy. *The Black Musician and the White City. Race and Music in Chicago, 1900-1967*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Alger, Dean. *The Original Guitar Hero and the Power of Music. The Legendary Lonnie Johnson, Music, and Civil Rights* (= North Texas Lives of Musicians Series 8). Denton, TX: University of North Texas Press.
- Amico, Stephan. *Roll Over, Tchaikovsky! Russian Popular Music and Post-Soviet Homosexuality*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Anderson, Tim J. *Popular Music in a Digital Music Economy. Problems and Practices for an Emerging Service Industry* (= Routledge Research in Music 8). New York, NY: Routledge.
- Andrews, Gavin J. / Kingsbury, Paul / Kearns, Robin A. (Hg.). *Soundscapes of Wellbeing in Popular Music*. Farnham: Ashgate.
- Appen, Ralf von / Grosch, Nils / Pfleiderer, Martin (Hg.). *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (= Kompendium Musik 14). Laaber: Laaber.
- Arnold, Gina. *Exile in Guyville* [Liz Phair] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Astor, Pete. *Blank Generation* [Richard Hell and the Voidoids] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Augustyn, Heather. *Songbirds. Pioneering Women in Jamaican Music*. Chesterton, IN: Half Pint Press.
- Bailey, Julius (Hg.). *The Cultural Impact of Kanye West*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bailey, Julius. *Philosophy and Hip-Hop. Ruminations on Postmodern Cultural Form*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Barber-Kersovan, Alenka / Kirchberg, Volker / Kuchar, Robin. *Music City. Musikalische Annäherungen an die »kreative Stadt« / Musical Approaches to the »Creative City«*. Bielefeld: Transcript.
- Barendregt, Bart (Hg.). *Sonic Modernities in the Malay World. A History of Popular Music, Social Distinction and Novel Lifestyles (1930s-2000s)*. Leiden: Brill.
- Bäumer, Jan. *The Sound of a City? New York und Bebop 1941-1949* (= Populäre Kultur und Musik 10). Münster, New York, NY: Waxmann.
- Beer, David. *Punk Sociology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Bennett, Andy / Tayloe, Jodie / Woodward, Ian (Hg.). *The Festivalization of Culture*. Farnham: Ashgate.
- Biesen, Sheri Chinen. *Music in the Shadows. Noir Musical Films*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Blume, Cäcilie. *Populäre Musik bei Bestattungen. Eine empirische Studie zur Bestattung als Übergangsritual* (= Praktische Theologie heute 137). Stuttgart: Kohlhammer.
- Booth, Gregory D. / Shope, Bradley (Hg.). *More Than Bollywood. Studies in Indian Popular Music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Bratfisch, Rainer. *Jazz in Berlin. Stile Szenen Stars*. Berlin: Nicolai.
- Brown, Timothy Scott (Hg.). *The Global Sixties in Sound and Vision. Media, Counterculture, Revolt*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Brügge, Joachim / Grosch, Nils (Hg.). *Singin' in the Rain. Kulturgeschichte eines Hollywood-Musical-Klassikers* (= Populäre Kultur und Musik 12). Münster; New York, NY: Waxmann.
- Bryan, Sarah / Honig, Peter (Hg.). *Lead Kindly Light. Pre-War Music and Photographs from the American South* [Medienkombination: Buch + 2 CDs]. Atlanta, GA: Dust to Digital.
- Burgess, Richard James. *The History of Music Production*. New York, NY: Oxford University Press.
- Butler, Mark J. *Playing with Something That Runs. Technology, Improvisation, and Composition in Dj and Laptop Performance*. New York, NY: Oxford University Press.
- Caplan, David. *Rhyme's Challenge. Hip Hop, Poetry, and Contemporary Rhyming Culture*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Carroll, Rachel / Hansen, Adam (Hg.). *Litpop. Writing and Popular Music*. Farnham: Ashgate.
- Chaker, Sarah. *Schwarzmetall und Todesblei. Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen Deutschlands* (= Wissenschaftliche Reihe 10). Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Cheah, Joseph. *Theological Reflections on »Gangnam Style«. A Racial, Sexual, and Cultural Critique*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Clark, Msia Kibona / Koster, Mickie Mwanzia (Hg.). *Hip Hop and Social Change in Africa. Ni Wakati*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Collins, Karen / Kapralos, Bill / Tessler, Holly. *The Oxford Handbook of Interactive Audio*. Oxford: Oxford University Press.
- Cordier, Adeline. *Post-War French Popular Music. Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth*. Farnham: Ashgate.
- Crandall, Phillip. *I Get Wet* [Andrew W.K.] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Crow, Thomas. *The Long March of Pop. Art, Music, and Design, 1930-1995*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Cullmann, Heiko / Heinemann, Michael (Hg.). *»...wie es uns gefällt«. Kurt Weill: The Firebrand of Florence. Eine Werkmonografie in Texten und Dokumente*. Dresden: w.e.b., Staatsoperette Dresden.
- Cushing, Steve. *Pioneers of the Blues Revival*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Cutler, Cecelia A. *White Hip Hoppers, Language and Identity in Post-Modern America* (= Routledge Studies in Sociolinguistics 8). New York, NY; London: Routledge.

- Čvoro, Uroš. *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Farnham: Ashgate.
- Darden, Robert. *Nothing But Love in God's Water. Volume 1, Black Sacred Music from the Civil War to the Civil Rights Movement*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Dettmar, Kevin J.H. *Entertainment!* [Gang of Four] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Diederichsen, Dierich. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Duffett, Mark (Hg.). *Popular Music Fandom. Identities, Roles and Practices*. New York, NY: Routledge.
- Durham, Aisha S. *Home with Hip Hop Feminism. Performances in Communication and Culture* (= Intersections in Communications and Culture: Global Approaches and Transdisciplinary Perspectives 26). New York, NY u.a.: Peter Lang
- Eggers, Kathrin / Noeske, Nina (Hg.). *Musik und Kitsch* (= Ligaturen 7). Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Engelmann, Jonas et al. (Hg.). *Bug Report. Digital war besser* (= Testcard – Beiträge zur Popgeschichte 24). Mainz: Ventil.
- Ensminger, David. *Mavericks of Sound. Conversations with Artists Who Shaped Indie and Roots Music*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Erlach, Thomas / Sauerwald, Burkhard (Hg.). *Rollenspiele. Musikpädagogik zwischen Bühne, Popkultur und Wissenschaft*. Festschrift für Mechthild von Schoenebeck zum 65. Geburtstag. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Fabbri, Franco / Plastino, Goffredo (Hg.). *Made in Italy. Studies in Popular Music*. New York, NY; London: Routledge.
- Fairchild, Charles. *The Grey Album* [Danger Mouse] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Fairley, Jan. *Living Politics, Making Music. The Writings of Jan Fairley*. Hg. v. Simon Frith, Stan Rijven und Ian Christie. Farnham: Ashgate.
- Fast, Susan. *Dangerous* [Michael Jackson] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Faulk, Barry / Harrison, Brady (Hg.). *Punk Rock Warlord. The Life and Work of Joe Strummer*. Farnham: Ashgate.
- Fehrenschild, Michael / Pietsch, Dominik / Keller, Gerti (Hg.). *No Future? 36 Interviews zum Punk*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Feige, Daniel Martin. *Philosophie des Jazz*. Berlin: Suhrkamp.
- Ferguson, Jordan. *Donuts* [J Dilla] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Fink-Mennel, Evelyn / Örtwein, Jörn Maria (Hg.). *Lange Haare statt verzopftem Denken? Musik- und Jugendkultur in den 1970er Jahren in und um Vorarlberg* [Beiträge zum gleichnamigen Symposium in Feldkirch, 25.04.2014]. Feldkirch: Vorarlberger Landeskonservatorium.
- Fitzgerald, Mark / O'Flynn, John (Hg.). *Music and Identity in Ireland and Beyond*. Farnham: Ashgate.
- Fleeger, Jennifer. *Sounding American. Hollywood, Opera, and Jazz*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Früchtel, Josef / Moog-Grünwald, Maria (Hg.). *Ästhetik des Jazz* (= Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 59/1). Hamburg: Meiner.
- Fry, Andy. *Paris Blues. African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

- Galvin, Anne M. *Sounds of the Citizens. Dancehall and Community in Jamaica*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Gebesmair, Andreas / Brunner, Anja / Sperlich, Regina. *Balkanboom! Eine Geschichte der Balkanmusik in Österreich* (= Musik und Gesellschaft 34). Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Geisthövel, Alexa / Mrozek, Bodo (Hg.). *Popgeschichte*. Band 1: *Konzepte und Methoden*. Bielefeld: transcript [Bd.2: s. Mrozek].
- Gelly, Dave. *An Unholy Row. Jazz in Britain and Its Audience, 1945-1960*. Sheffield: Equinox.
- Gilman, Daniel J. *Cairo Pop. Youth Music in Contemporary Egypt*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Goins, Wayne E. *Blues All Day Long. The Jimmy Rogers Story*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Gololobov, Ivan / Pilkington, Hilary / Steinholt, Yngvar B. *Punk in Russia. Cultural Mutation from the »Useless« and the »Moronic«* (= Routledge Contemporary Russia and Eastern Europe Series 55).
- Gopinath, Sumanth / Stanyek, Jason. *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*. 2 Bde. New York, NY: Oxford University Press.
- Göberwald, Udo et al. (Hg.). *Mythos Vinyl. Die Ära der Schallplatte* [Magazin zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Berlin-Neukölln, 17.05-28.12.2014]. Berlin: Museum Neukölln.
- Graves, Kirk Walker. *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* [Kanye West] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Green, Edward (Hg.). *The Cambridge Companion to Duke Ellington*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greene, Doyle. *The Rock Cover Song. Culture, History, Politics*. Jefferson, NC: McFarland.
- Grimshaw, Mike (Hg.). *The Counter-Narratives of Radical Theology and Popular Music. Songs of Fear and Trembling*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Grote, Florian. *Locating Publics. Forms of Social Order in an Electronic Music Scene*. Wiesbaden: Springer VS.
- Hall, Mitchell K. *The Emergence of Rock and Roll. Music and the Rise of American Youth Culture*. New York, NY: Routledge.
- Harkness, Geoffrey Victor. *Chicago Hustle and Flow. Gangs, Gangsta Rap, and Social Class*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Hayden, Ethan. ( ) [Sigur Rós] ] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Heesch, Florian / Höpflinger, Anna-Katharina (Hg.). *Methoden der Heavy Metal-Forschung. Interdisziplinäre Zugänge*. Münster; New York, NY: Waxman.
- Helbig, Adriana L. *Hip Hop Ukraine. Music, Race, and African Migration*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Helms, Deitrich / Phleps, Thomas (Hg.). *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 40). Bielefeld: Transcript.
- Helms, Deitrich / Phleps, Thomas (Hg.). *Typisch deutsch? (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unseren Land* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 41). Bielefeld: Transcript.
- Hitchens, Ray. *Vibe Merchants. The Sound Creators of Jamaican Popular Music*. Farnham: Ashgate.
- Hobson, Vic. *Creating Jazz Counterpoint. New Orleans, Barbershop Harmony, and the Blues*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

- Hoffman, Warren. *The Great White Way. Race and the Broadway Musical*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Höhne, Steffen / Maier, Matthias / Zaddach, Wolf-Georg (Hg.). *Musikwirtschaft 2.0. Bestandsaufnahmen und Perspektiven* (= Weimarer Studien zu Kulturpolitik und Kulturökonomie 8). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Holt, Jason (Hg.). *Leonard Cohen and Philosophy. Various Positions* (= Popular Culture & Philosophy 84). Chicago, IL: Open Court.
- Holtzman, Linda / Sharpe, Leon. *Media Messages. What Film, Television, and Popular Music Teach Us About Race, Class, Gender, and Sexual Orientation*. Armonk, NY: M.E. Sharpe.
- Hubbs, Nadine. *Rednecks, Queers, and Country Music*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Hurwitz, Nathan. *A History of the American Musical Theatre. No Business Like It*. New York, NY: Routledge.
- Ibrahim, Awad. *The Rhizome of Blackness. A Critical Ethnography of Hip-Hop Culture, Language, Identity, and the Politics of Becoming* (= Black Studies and Critical Thinking 68). New York, NY: Peter Lang.
- Iddon, Martin / Marshall, Melanie L. *Lady Gaga and Popular Music. Performing Gender, Fashion, and Culture* (= Routledge Studies in Popular Music 3). New York, NY: Routledge.
- Jennings, Mark. *Exaltation. Ecstatic Experience in Pentecostalism and Popular Music*. Bern; New York, NY: Peter Lang.
- Johnson, Mark. *Seditious Theology. Punk and the Ministry of Jesus*. Farnham: Ashgate.
- Kajanová, Yvetta. *On the History of Rock Music*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Knauer, Wolfram (Hg.). *Jazz Debates / Jazzdebatten* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 13). Hofheim: Wolke.
- Kohaupt, Johannes. *Rockmusik. Eine hermeneutische Untersuchung. Volume 1: Gegenkulturen von Rock & Roll bis Punk-Rock*. Münster: MV Wissenschaft.
- Korczynski, Marek. *Songs of the Factory. Pop Music, Culture, and Resistance*. Ithaca, NY; London: Cornell University Press.
- Kramarz, Volkmar. *Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik – eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen*. Bielefeld: Transcript.
- Lachman, Marvin. *The Villainous Stage. Crime Plays on Broadway and in the West End*. Jefferson, NC: McFarland.
- Laderman, David / Westrup, Laurel (Hg.). *Sampling Media*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Laird, Paul R. *The Musical Theater of Stephen Schwartz. From Godspell to Wicked and Beyond*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Landvogt, Rainer. *Scham, Stille und Raum in der Popmusik*. Marburg: Tectum.
- Lashua, Brett / Spracklen, Karl / Stephen Wagg. *Sounds and the City. Popular Music, Place and Globalization*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Lasser, Michael. *America's Songs II. Songs from the 1890s to the Post-War Years*. New York, NY; London: Routledge.
- MacLeod, Erin C. *Visions of Zion. Ethiopians and Rastafari in the Search for the Promised Land*. New York, NY: New York University Press.
- Majewski, Lori / Bernstein, Jonathan. *Mad World. An Oral History of New Wave Artists and Songs That Defined the 1980s*. New York, NY: Abrams Image.

- Mania, Thomas / Grabowsky, Ingo / Lücke, Martin (Hg.). *100 Jahre deutscher Schlager!* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Rock'n'Popmuseum, 19.03.-27.04.2014, 16.05.-17.09.2014]. Münster: Telos.
- Marshall, Lee / Laing, Dave (Hg.). *Popular Music Matters. Essays in Honour of Simon Frith*. Farnham: Ashgate.
- Martin, Lerone A. *Preaching on Wax. The Phonograph and the Shaping of Modern African American Religion*. New York, NY: New York University Press.
- Mawer, Deborah. *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McGinley, Paige A. *Staging the Blues. From Tent Shows to Tourism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Metcalf, Josephine / Turner, Will (Hg.). *Rapper, Writer, Pop-Cultural Player. Ice-T and the Politics of Black Cultural Production*. Farnham: Ashgate.
- Miller, Monica R. / Pinn, Anthony B. *The Hip Hop and Religion Reader*. New York, NY: Routledge.
- Mitsui, Toru (Hg.). *Made in Japan. Studies in Popular Music*. New York, NY; London: Routledge.
- Monroe, Alexei. *Laibach und NSK. Die Inquisitionsmaschine im Kreuzverhör*. Mainz: Ventil.
- Moore, Allan F. / Vacca, Giovanni (Hg.). *Legacies of Ewan MacColl. The Last Interview*. Farnham: Ashgate.
- Morra, Irene. *Britishness, Popular Music, and National Identity. The Making of Modern Britain* (= Routledge Studies in Popular Music 2). New York, NY: Routledge.
- Mrozek, Bodo / Geisthövel, Alexa / Danyel, Jürgen (Hg.). *Popgeschichte. Band 2: Zeithistorische Fallstudien 1958-1988*. Bielefeld: transcript.
- Niederauer, Martin. *Die Widerständigkeiten des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Niles, Richard. *The Invisible Artist. Arrangers in Popular Music (1950-2000)*. London: Niles Smiles Music.
- Nive, Alex. *Definitely Maybe* [Oasis] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Nußbaumer, Thomas (Hg.). *Das Neue in der Volksmusik der Alpen. Von der »Neuen Volksmusik« und anderen innovativen Entwicklungen* (= Schriften zur musikalischen Ethnologie 4). Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.
- Oja, Carol J. *Bernstein Meets Broadway. Collaborative Art in a Time of War*. New York, NY: Oxford University Press.
- Osses, Dietmar / Nogueira, Katarzyna (Hg.). *Einfach anders! Jugendliche Subkulturen im Ruhrgebiet* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Industriekultur]. Essen: Klartext.
- Overell, Rosemary. *Affective Intensities in Extreme Music Scene. Cases from Australia and Japan*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Paas, John Roger (Hg.). *America Sings of War. American Sheet Music from World War I*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Parker, Scott F. (Hg.). *Eminem and Rap, Poetry, Race. Essays*. Jefferson, NC: McFarland.
- Partridge, Christopher. *The Lyre of Orpheus. Popular Music, The Sacred, and The Profane*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Paul, Grehard / Schock, Ralph (Hg.). *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Göttingen: Wallstein.

- Pehlemann, Alexander. *Go Ost! Klang – Zeit – Raum. Reisen in die Subkulturzonen Osteuropas*. Mainz: Ventil.
- Perchard, Tom (Hg.). *From Soul to Hip Hop*. Farnham: Ashgate.
- Peterson, James Braxton. *The Hip-Hop Underground and African American Culture. Beneath the Surface*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pietraszewski, Igor. *Jazz in Poland. Improvised Freedom* (= Jazz under State Socialism 2) [aus dem Polnischen übersetzt von Lucyna Stetkiewicz]. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Platt, Len / Becker, Tobias / Linton, David. *Popular Musical Theatre in London and Berlin: 1890 to 1939*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Platz, Friderich. *Wenn der Musiker erscheint. Der audiovisuelle Eindruck im Konzert*. Marburg: Tectum.
- Rachau, Sebastian. *Im Feld des Heavy Metal. Vier deutsche Bands* (= Studien zur Musikwissenschaft 29). Hamburg: Kovač.
- Redmond, Shana L. *Anthem. Social Movements and the Sound of Solidarity in the African Diaspora*. New York, NY: New York University Press.
- Roberts, Michael James. *Tell Tchaikovsky the News. Rock'n'Roll, the Labor Question, and the Musicians' Union, 1942-1968*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rux, Tobias. *Christian Rock – Unterhaltung oder mehr? Eine Betrachtung unter kulturanthropologischen und musikwissenschaftlichen Aspekten* (= Friedensauer Schriftenreihe C, Musik – Kirche – Kultur 14). Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Salhi, Kamal (Hg.). *Music, Culture and Identity in the Muslim World. Performance, Politics and Piety*. London; New York, NY: Routledge.
- Sanchez, Luis. *Smile [The Beach Boys]* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Schäfers, Anja. *Mehr als Rock'n'Roll. Der Radiosender AFN bis Mitte der sechziger Jahre*. Stuttgart: Steiner.
- Schlicht, Corinna / Ernst, Thomas (Hg.). *Körperdiskurse. Gesellschaft, Geschlecht und Entgrenzungen in deutschsprachigen Liedtexten von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*. Duisburg: UVRR, Universitätsverlag Rhein-Ruhr.
- Schmieding, Leonard. »Das ist unsere Party«. *HipHop in der DDR* (= Transatlantische historische Studien 51). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Scholz, Harald. *Harmonik im musikalischen Mainstream der Jahre 2001 bis 2010: Untersuchungen zu den Top-10-US-R'n'B-/HipHop-Songs mit Sprechgesang* (= Musikwissenschaft 21). Berlin; Münster: LIT.
- Schwartz, Michael. *Class Divisions on the Broadway Stage. The Staging and Taming of the I.W.W.* New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Sellers, Julie A. *Bachata and Dominican Identity / La bachata y la identidad dominicana*. Jefferson, NC: McFarland.
- Sharp, Daniel B. *Between Nostalgia and Apocalypse. Popular Music and the Staging of Brazil. Middletown, CT: Wesleyan University Press.*
- Shumway, David R. *Rock Star. The Making of Musical Icons from Elvis to Springsteen*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Sin, Jeong-Won. *Du bist, was du hörst. Musiklabels als Wegweiser im digitalen Zeitalter*. Frankfurt/M.; New York, NY: Campus.
- Smidchens, Guntis. *The Power of Song. Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. Seattle; WA: University of Washington Press.
- Smith, Michael Buffalo. *Rebel Yell. An Oral History of Southern Rock*. Macon, GA: Mercer University Press.

- Snell, Karen / Söderman, Johan. *Hip-Hop within and without the Academy*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Solis, Gabriel. *Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall*. New York, NY: Oxford University Press.
- Stratton, John / Zuberi, Nabeel (Hg.). *Black Popular Music in Britain Since 1945*. Farnham: Ashgate.
- Stratton, John. *When Music Migrates. Crossing British and European Racial Fault-lines, 1945-2010*. Farnham: Ashgate.
- Subcultures Network (Hg.). *Subcultures, Popular Music and Social Change*. Farnham: Ashgate.
- Sugg, Andrew. *The Influence of John Coltrane's Music on Improvising Saxophonists. Comparing Selected Improvisations of Coltrane, Jerry Bergonzi, and David Liebman*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.
- Symonds, Dominic / Taylor, Millie. *Gestures of Music Theater. The Performativity of Song and Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Terefenko, Dariusz. *Jazz Theory. From Basic to Advanced Study*. New York, NY: Routledge.
- Thompson, Gordon E. (Hg.). *Black Music, Black Poetry. Genre, Performance and Authenticity*. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate.
- Thompson, Katrina Dyonne. *Ring Shout, Wheel About. The Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Toynbee, Jason / Tackley, Catherine (Hg.). *Black British Jazz*. Farnham: Ashgate.
- Ulhôa, Martha Tupinambá de / Azevedo, Cláudia / Trotta, Felipe (Hg.). *Made in Brazil. Studies in Popular Music*. New York, NY; London: Routledge.
- Vasiliiu, Alex. *The Works of Richard Oschanitzky. Stylistic Features/M.*: Peter Lang.
- Vila, Pablo (Hg.). *Music and Youth Culture in Latin America. Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. New York, NY: Oxford University Press.
- Vila, Pablo (Hg.). *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Wagner, Martin / Probst, Ursula Maria / Nachtnebel, Peter (Hg.). *FLUC – Tanz die Utopie! Urbaner Aktivismus als gelebtes Experiment in der Wiener Kunst-, Musik- und Clubszene*. Wien: Falter.
- Weidenbaum, Marc. *Selected Ambient Works Volume II [Aphex Twin] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Weisbard, Eric. *Top 40 Democracy. The Rival Mainstreams of American Music*. Chicago, IL; London: University of Chicago Press.
- Whiteley, Sheila / Sklower, Jedediah (Hg.). *Countercultures and Popular Music*. Farnham: Ashgate.
- Widmaier, Tobias / Grosch, Nils (Hg.). *Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven (= Populäre Kultur und Musik 13)*. Münster; New York, NY: Waxmann.
- Wynne, Ben. *In Tune. Charley Patton, Jimmie Rodgers, and the Roots of American Music*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.