

Dennis Schütze

# **Spieltraditionen, Personalstile und Signature-Licks der Rock and Roll-Gitarre**

Auf der Suche nach den stilprägendsten und einflussreichsten Instrumentalparts einer Ära



Dennis Schütze

**Spieltraditionen, Personalstile und Signature-Licks  
der Rock and Roll-Gitarre**

Auf der Suche nach den stilprägendsten und einflussreichsten  
Instrumentalparts einer Ära



**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Dieses Buch wurde im September 2010  
als musikwissenschaftliche Dissertation  
an der Hochschule für Musik in Würzburg vorgelegt.

Transkriptionen & Notensatz: Dennis Schütze  
Tabellen & Abbildungen: Dennis Schütze  
Fotos: Public Domain  
Cover-Foto & Portrait: Knud Dobberke  
Cover-Gestaltung: Friedel Muders

© 2012 Dennis Schütze  
[www.dennisschuetze.de](http://www.dennisschuetze.de)

Digitale Originalausgabe  
Erstveröffentlichung  
© 2012 FUEGO  
[www.fuego.de](http://www.fuego.de)

ISBN 978-3-86287-045-5

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung. Kein Teil dieses Buches darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung von Fuego oder dem Autoren in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

V\_1

Dieses eBook enthält Links zu externen Webseiten Dritter. Die veröffentlichten Links wurden mit größtmöglicher Sorgfalt recherchiert und zusammengestellt. Autor und Verlag haben keinen Einfluss auf die aktuelle und zukünftige Gestaltung und Inhalte der verlinkten Seiten. Sie sind nicht für den Inhalt der verknüpften Seiten verantwortlich und machen sich deren Inhalt nicht zu Eigen. Für illegale, fehlerhafte oder unvollständige Inhalte sowie für Schäden, die durch die Nutzung oder Nichtnutzung der Informationen entstehen, haften allein der Anbieter der Website, auf die verwiesen wurde. Die Haftung desjenigen, der lediglich auf die Veröffentlichung durch einen Link hinweist, ist ausgeschlossen.

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>V</b>
<b>Notenbeispielverzeichnis.....</b>	<b>VII</b>
<b>Vorwort .....</b>	<b>XI</b>
<b>Danksagung.....</b>	<b>XII</b>
<b>1. Einleitung .....</b>	<b>1</b>
1.1 Rock and Roll.....	1
1.1.1 Zum Begriff Rock and Roll.....	1
1.1.2 Zeitliche und territoriale Eingrenzung .....	3
1.1.3 Die E-Gitarre im Rock and Roll.....	5
1.1.4 Sound, Personalstil und Signature-Lick .....	7
1.1.5 Nordamerikanische Spieltraditionen der Gitarre.....	16
1.2 Problemstellung.....	32
1.2.1 Erstellung einer Auswahl stilprägender Einspielungen .....	32
1.2.2 Analysen exemplarischer Einspielungen .....	32
1.2.3 Suche nach musikalischen Einflüssen auf und von einer spez. Einspielung .....	33
<b>2. Selektion der Werke .....</b>	<b>34</b>
2.1 Theoretische Grundlagen zur Erstellung einer Auswahl repräsentativer Werke .....	34
2.1.1 Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis .....	34
2.1.2 Kanon und Kanonbildung .....	35
2.1.3 Traditionsstrom .....	36
2.1.4 Inhaltliche Eingrenzung .....	37
2.2 Methode und Quellen der Selektion.....	38
2.2.1 Hörempfehlungen und Auswahldiskographien.....	39
2.2.2 Populäre Bestenlisten .....	41
2.2.3 Kompilierte Notenausgaben .....	42
2.2.4 Kompilierte Tonträger.....	43
2.3 Ergebnisse .....	46
2.3.1 Die 40 meistgenannten Interpreten der 40 Listen .....	47
2.3.2 Die 20 meistgenannten gitarren-relevanten Interpreten der 40 Listen .....	49
2.3.3 Die 50 meistgenannten gitarren-relevanten Einspielungen.....	51
2.3.4 Chronologische Liste der 50 meistgenannten gitarren-relevanten Einspielungen ..	53
2.4 Auswertung der Ergebnisse.....	54

<b>3. Sieben exemplarische Analysen .....</b>	<b>57</b>
3.1 Methodischer Aufbau der Analysen.....	57
3.1.1 Produktionstechnische Stammdaten.....	59
3.1.2 Formaler Aufbau, Instrumentierung, Arrangement.....	61
3.1.3 Allgemeine rhythmische, melodische und harmonische Analyse.....	61
3.1.4 Transkription und Notation des Gitarrenparts in Noten und Tabulatur .....	62
3.1.5 Sound, Stilmittel und Phrasierung des Gitarrenparts .....	64
3.1.6 Einfluss auf das Werk .....	65
3.1.7 Einfluss von dem Werk .....	65
3.2 Elvis Presley: „That’s all right“ (1954).....	67
3.3 Bill Haley & His Comets: „(We’re gonna) Rock around the clock“ (1955).....	91
3.4 Gene Vincent: „Be-bop-a-Lula“ (1956).....	127
3.5 Buddy Holly & The Crickets: „That’ll be the day“ (1957).....	149
3.6 Chuck Berry: „Johnny B. Goode“ (1958) .....	185
3.7 Santo & Johnny: „Sleep Walk“ (1959) .....	231
3.8 The Ventures: „Walk don’t run“ (1960) .....	267
<b>4. Schlussteil .....</b>	<b>279</b>
4.1 Zusammenfassung der Ergebnisse .....	279
4.2 Schlussbemerkung.....	288
<b>5. Anhang .....</b>	<b>289</b>
5.1 Kurzbiographien der in der Gesamtliste genannten Gitarristen .....	289
5.2 Quellenverzeichnis .....	302
5.2.1 Verzeichnis der Literatur.....	302
5.2.2 Verzeichnis der Tonträger .....	307
5.2.3 Verzeichnis der Notenausgaben .....	308
5.2.4 Verzeichnis der Filme .....	309
5.2.5 Verzeichnis der Interviews .....	310
5.2.6 Verzeichnis der Internetquellen .....	311

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Beginn und Ende der Rock and Roll-Ära in verschiedener Fachliteratur .....	2
Abb. 2: Polarität von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis .....	34
Abb. 3: Hörempfehlungen und Auswahldiskographien .....	39
Abb. 4: Populäre Bestenlisten .....	41
Abb. 5: Kompilierte Notenausgaben .....	42
Abb. 6: Kompilierte Tonträger .....	43
Abb. 7: 40 meistgenannte Interpreten der 40 Listen .....	47
Abb. 8: Die 20 meistgenannten gitarren-relevanten Interpreten der 40 Listen .....	49
Abb. 9: Die 50 meistgenannten gitarren-relevanten Einspielungen .....	51
Abb. 10: Chronologische Liste der 50 meistgenannten gitarren-relevanten Einspielungen ....	53
Abb. 11: Labelaufdruck der 78er Schellack (1954) / 45er Single (1954) .....	67
Abb. 12: Produktionstechnische Stammdaten von „That’s all right“ (Elvis Presley, 1954)....	67
Abb. 13: Schematische Formübersicht - „That’s all right“ (Elvis Presley, 1954) .....	68
Abb. 14: Akkordfolge - „That’s all right“ (Elvis Presley, 1954) .....	69
Abb. 15: Label der 45er Single (1955) / Cover des LP-Albums (1955) .....	91
Abb. 16: Produktionstechnische Stammdaten „(We’re gonna) Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954) .....	92
Abb. 17: Schematische Formübersicht - „Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954).....	92
Abb. 18: Akkordfolge -„Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954) .....	93
Abb. 19: Labelaufdruck d. 78er Schellackplatte / Labelaufdruck d. 45er Single.....	127
Abb. 20: Produktionstechnische Stammdaten „Be-bop-a-Lula“ (Gene Vincent, 1956).....	127
Abb. 21: Schematische Formübersicht - „Be-bop-a-Lula “ (Gene Vincent & His Blue Caps, 1956).....	128
Abb. 22: Akkordfolge Chorus - „Be-bop-a-Lula“ (Gene Vincent & His Blue Caps, 1956) .	128
Abb. 23: Akkordfolge Chorus - „Be-bop-a-Lula“ (Gene Vincent & His Blue Caps, 1956) .	128
Abb. 24: Hülle der 45er Single / Labelaufdruck der 45er Single.....	149
Abb. 25: Produktionstechnische Stammdaten „That’ll be the day“ (Buddy Holly, 1957) ....	149
Abb. 26: Schematische Formübersicht - „That’ll be the day“ (The Crickets, 1957) .....	150
Abb. 27: Akkordfolge Strophe & Chorus - „That’ll be the day“ (The Crickets, 1957).....	150
Abb. 28: Differenzierungsmerkmale der Einspielungen von „That’ll be the day“ .....	159
Abb. 29: Buddy Holly mit Fender Stratocaster .....	181

Abb. 30: Labelaufdruck der 45er Single / Cover der des LP-Albums .....	185
Abb. 31: Produktionstechnische Stammdaten „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958) .....	185
Abb. 32: Schematische Formübersicht - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958).....	186
Abb. 33: Akkordfolge Strophe & Chorus - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958) .....	186
Abb. 34: Akkordfolge Intro - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958).....	186
Abb. 35: Akkordfolge Solo - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958) .....	187
Abb. 36: Labelaufdruck der 45er Single / Cover des LP-Albums.....	231
Abb. 37: Produktionstechnische Stammdaten „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1958) .....	231
Abb. 38: Schematische Formübersicht - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959).....	232
Abb. 39: Akkordfolge Thema - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959) .....	232
Abb. 40: Handschriftliche Transkriptionstabulatur von Jesse Pearson - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959) .....	245
Abb. 41: Akkordfolge Thema - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959) .....	250
Abb. 42: Standardisierte Akkordfolge B-Teil - „Blue Velvet“ (Tony Bennett, 1951 & The Clovers, 1955) .....	253
Abb. 43: Akkordfolge B-Teil - „Diana“ (Paul Anka, 1957) .....	255
Abb. 44: Akkordfolge B-Teil - „Tear Drop“ (Santo & Johnny, 1959) .....	257
Abb. 45: Stufenfolge im Akkordschema d. A-Teil - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959)	258
Abb. 46: Schematische Akkordfolge des A-Teil - „Free as a Bird“ (John Lennon, 1977) ....	260
Abb. 47: Labelaufdruck der 45er Single / Cover des LP-Albums .....	267
Abb. 48: Produktionstechnische Stammdaten „Walk don't run“ (The Ventures, 1960) .....	267
Abb. 49: Schematische Formübersicht - „Walk don't run“ (The Ventures, 1960) .....	268
Abb. 50: Akkordfolge Thema - „Walk don't run “ (The Ventures, 1960).....	268
Abb. 51: Musikalische Merkmale der Stilistik Early Rock and Roll .....	283
Abb. 52: Gitarrenspezifische Merkmale der Stilistik Early Rock and Roll .....	283

## Notenbeispielverzeichnis

Nbsp. 1: Elvis Presley: „Mystery Train“ (1955) .....	13
Nbsp. 2: Buddy Holly: „That’ll be the day“ (1957) .....	14
Nbsp. 3: Chuck Berry: „Johnny B. Goode“ (1958).....	14
Nbsp. 4: Intro - „Susie Q“ (Dale Hawkins, 1957).....	15
Nbsp. 5: Einfache Begleitung im Carter-Stil .....	17
Nbsp. 6: Einfache Begleitung (Variation) im Carter-Stil.....	17
Nbsp. 7: Intro - „Keep on the Sunny side“ (Carter Family, 1928).....	18
Nbsp. 8: Sweet Home Chicago (Robert Johnson, 1937).....	20
Nbsp. 9: Cannonball Rag (Merle Travis, 1952).....	22
Nbsp. 10: Begleitung im Travis-Stil .....	23
Nbsp. 11: Begleitung im Atkins-Stil .....	24
Nbsp. 12: Intro & Thema - „Mister Sandman“ (Chet Atkins, 1954) .....	26
Nbsp. 13: Gitarrensolo - „Flying Home“ (Charlie Christian, 1939) .....	29
Nbsp. 14: Gitarrensolo - „T-Bone Shuffle“ (T-Bone Walker, 1949).....	31
Nbsp. 15: Intro - „That’s all right“ (Elvis Presley, 1954) .....	68
Nbsp. 16: Vocal - „That’s all right“ (Elvis Presley, 1954) .....	70
Nbsp. 17: Verse - „That’s all right“ (Elvis Presley, 1954).....	71
Nbsp. 18: Gitarrensolo - „That’s all right“ (Elvis Presley, 1954) .....	73
Nbsp. 19: Gitarrenintro - „Blue days, black nights“ (Buddy Holly, 1956).....	84
Nbsp. 20: Gitarrenintro - „Glad all over“ (Carl Perkins, 1957) .....	85
Nbsp. 21: Beginn des Gitarrensolos - „Hello Mary Lou“ (Ricky Nelson, 1961) .....	86
Nbsp. 22: Strophenbegleitung - „Hello Mary Lou“ (Ricky Nelson, 1961).....	87
Nbsp. 23: Beginn des Gitarrensolos - „All my loving“ (The Beatles, 1963).....	88
Nbsp. 24: Beginn des Gitarrensolos - „I’m a loser“ (Beatles, 1964) .....	88
Nbsp. 25: Standardisierte Strophenbegleitung - „Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954) .....	94
Nbsp. 26: Gesang Strophe 1 - „Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954)....	95
Nbsp. 27: Gitarrensolo - „Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954) .....	96
Nbsp. 28: Ensemble-Riff / Solo 2 - „Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954) .....	98
Nbsp. 29: Outro - „Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954).....	99
Nbsp. 30: Gesang Strophe 1 - „Rock around the clock“ (Sonny Dae & the Knights, 1953). 103	

Nbsp. 31: Gesang Strophe 1 - „Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954)..	103
Nbsp. 32: Gesang Strophe 1 - „Move it on over“ (Hank Williams, 1947) .....	104
Nbsp. 33: Gitarrensolo (Takt 1-4) - „Rock around the clock“ .....	107
Nbsp. 34: Gitarrensolo (Takt 9-12) - „Rock around the clock“ .....	109
Nbsp. 35: Outro - „Rock around the clock“ (Bill Haley & His Comets, 1954).....	110
Nbsp. 36: Outro - „How high the moon“ (Les Paul & Mary Ford, 1951) .....	111
Nbsp. 37: Gitarrensolo - „La Bamba“ (Ritchie Valens, 1958).....	115
Nbsp. 38: Thema - „Miserlou“ (Dick Dale, 1962) .....	117
Nbsp. 39: Intro - „Pipeline“ (The Chantays, 1962).....	119
Nbsp. 40: Gitarrensolo - „Highway Star“ (Deep Purple, 1972).....	121
Nbsp. 41: Intro und Strophenbegleitung - „Thunderstruck“ (AC/DC, 1990) .....	123
Nbsp. 42: Standardisierte Strophenbegleitung - „Be-bop-a-Lula“ (Gene Vincent & His Blue Caps, 1956).....	130
Nbsp. 43: Triolische Endingvarianten der E-Gitarrenbegleitung - „Be-bop-a-lula“ (Gene Vincent and Blue Caps, 1956).....	132
Nbsp. 44: Tonmaterial der Soli - „Be-bop-a-lula“ (Gene Vincent & His Blue Caps, 1956) .	133
Nbsp. 45: Gitarrensolo 1 - „Be-bop-a-lula“ (Gene Vincent & His Blue Caps, 1956) .....	134
Nbsp. 46: Gitarrensolo 2 - „Be-bop-a-lula“ (Gene Vincent & His Blue Caps, 1956) .....	135
Nbsp. 47: Thema - „Moovin’ ’n’ Groovin’“ (Duane Eddy, 1958) .....	143
Nbsp. 48: Standardisierte Strophen- & Chrousbegleitung - „That’ll be the day“ (The Crickets, 1957).....	152
Nbsp. 49: Gitarrenintro - „That’ll be the day“ (The Crickets, 1957) .....	154
Nbsp. 50: Gitarrensolo - „That’ll be the day“ (The Crickets, 1957) .....	155
Nbsp. 51: Gitarrenintro - „That’ll be the day“ (The Crickets, 1957) .....	162
Nbsp. 52: Gitarrenintro transponiert nach E-Dur - „Kind Hearted Woman Blues“ (Robert Johnson, 1936) .....	162
Nbsp. 53: Gitarrenbegleitung - „Sweet Home Chicago“ (Robert Johnson, 1936).....	163
Nbsp. 54: Klavierintro - „Blue Monday“ (Fats Domino, 1955).....	163
Nbsp. 55: Gitarrenintro - „Blue Monday“ (Buddy Holly, 1956) .....	164
Nbsp. 56: Gitarrenintro - „Honey don’t“ (Carl Perkins, 1956) .....	164
Nbsp. 57: Rhythmusgitarre Strophe & Chorus - „That’ll be the day“ (The Crickets, 1957) .	166
Nbsp. 58: Strophenbegleitung - „Sweet Home Chicago“ (Robert Johnson, 1937).....	167
Nbsp. 59: Gitarrensolo Teil 2 - „Honey don’t“ (Carl Perkins, 1956) .....	169
Nbsp. 60: Partiturausschnitt Schlusschorus - „That’ll be the day“ (The Crickets, 1957) .....	173

Nbsp. 61: Partiturausschnitt Schlusschorus - „She loves you“ (The Beatles, 1963) .....	174
Nbsp. 62: Partiturausschnitt Schlusschorus - „I want to hold your hand“ (The Beatles, 1963) .....	175
Nbsp. 63: Standardisierte Strophenbegleitung - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958) ..	188
Nbsp. 64: Gegenüberstellung der Bassstimmen in den Formteilen Strophe & Refrain 1-3 - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958) .....	191
Nbsp. 65: Gitarrenintro - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958) .....	192
Nbsp. 66: Melodisches Material – Intro - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958).....	193
Nbsp. 67: Chorus – Fills 1, 2 & 3 - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958).....	194
Nbsp. 68: Gitarrensolo - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958) .....	195
Nbsp. 69: Stopteil im Gitarrensolo - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958).....	196
Nbsp. 70: Gitarrenintro mit Overdub - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958) .....	200
Nbsp. 71: Gitarrensolo mit Overdub - „Johnny B. Goode“ (Chuck Berry, 1958) .....	202
Nbsp. 72: Intro - „Ain’t that just like a woman“ (Louis Jordan, 1946) .....	208
Nbsp. 73: Intro - Hogan v. Berry (Louis Jordan, 1946 & Chuck Berry 1958) .....	209
Nbsp. 74: „One-note guitar lick“ .....	209
Nbsp. 75: Intro - „Rock Awhile“ (Goree Carter & His Hepcats, 1949) .....	210
Nbsp. 76: Solostopps (Goree Carter & His Hepcats, 1949 & Chuck Berry 1958) .....	211
Nbsp. 77: Gitarrensolo - „Route 66“ (The Rolling Stones, 1964) .....	217
Nbsp. 78: Intro - „Johnny B. Goode“ (Jimi Hendrix, 1970) .....	220
Nbsp. 79: Solo 1 & 2 - „Johnny B. Goode“ (Jimi Hendrix, 1970) .....	222
Nbsp. 80: „Touch too much“ (AC/DC, 1979).....	224
Nbsp. 81: Standardisierte Begleitung des A-Teils - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959)	233
Nbsp. 82: Thema - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959) .....	235
Nbsp. 83: Tabulatur in C#6-Stimmung - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959) .....	239
Nbsp. 84: Motiv 1 - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959).....	248
Nbsp. 85: Motiv 2 - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959).....	249
Nbsp. 86: Motiv 3 - „Sleep Walk“ (Santo & Johnny, 1959).....	250
Nbsp. 87: Standardisierte Vokalmelodie, A-Teil - „Blue Velvet“ (Tony Bennett, 1951 & The Clovers, 1955) .....	253
Nbsp. 88: Vokalmelodie, B-Teil - „Blue Velvet“ (Tony Bennett, 1951 & The Clovers, 1955) .....	254
Nbsp. 89: Melodie, B-Teil - „Sleep Walk“ (Sleep Walk, 1959) .....	254
Nbsp. 90: Vokalmelodie, B-Teil - „Diana“ (Paul Anka, 1957) .....	256

Nbsp. 91: Beginn des Themas - „Tear Drop“ (Santo & Johnny, 1959).....	257
Nbsp. 92: Vokalmelodie, Outro - „She loves You“ (The Beatles, 1963) .....	259
Nbsp. 93: Gitarrenintro - „Wicked Game“ (Chris Isaak, 1989).....	263
Nbsp. 94: Gesangschorus - „Wicked Game“ (Chris Isaak, 1989) .....	263
Nbsp. 95: Thema - „Walk don't run “ (The Ventures, 1960).....	271

## Vorwort

Was ist Rock and Roll? Sucht man nach einer Antwort auf diese Frage in Songtexten von Musikern als denjenigen, die vermeintlich am meisten davon verstehen, so erhält man in chronologischer Reihenfolge unter anderem folgende Antworten:

- „Rock and Roll is here to stay“ (Danny and the Juniors, 1958)
- „Rock and Roll is over“ (Kiss, 1976)
- „Rock and Roll is king“ (Electric Light Orchestra, 1983)
- „Rock and Roll is still beating“ (Huey Lewis and the News, 1984)
- „Rock and Roll is gonna set the night on fire“ (Pretty Boy Floyd, 1989)
- „Rock and Roll is dead“ (Lenny Kravitz, 1995)
- „Rock and Roll is my guitar“ (The Creepers, 2003)
- „Rock and Roll is what I want“ (The Killers, 2005)
- „Rock and Roll is good for your soul“ (C-Mon & Kypski, 2007)
- „Rock and Roll is my religion“ (Popa Chubby, 2010)
- „Rock and Roll is free“ (Ben Harper, 2011)

Diese Angaben sind plakativ, provokant oder poetisch, funktionieren als Song- und Albumtitel, taugen als Parolen, beinhalten eine Drohung, eine Liebeserklärung oder andere Versprechen. Auch wenn man durch sie eine ungefähre Vorstellung davon bekommt, welche symbolische Bedeutung mit dem Begriff Rock and Roll verbunden sein kann, eine konkrete Antwort auf die Frage was Rock and Roll ist bieten sie leider nicht.

In der folgenden wissenschaftlichen Arbeit wird dieser Frage umfassend nachgegangen. Dazu wurde die prinzipielle Fragestellung durch weitere Fragen wie „Was ist Rock and Roll-Gitarre?“ und „Welches sind die stilprägendsten und einflussreichsten Werke der Ära?“ erweitert und präzisiert. Der Blickwinkel auf das Instrument E-Gitarre wurde aus zwei Gründen gewählt: Ein persönlicher Grund ist, dass ich mir diese Fragen bei meinen eigenen Recherchen auf dem Feld der Populärmusik, während meiner Unterrichtstätigkeit als Instrumentallehrer, aber auch als praktizierender Musiker immer wieder selbst gestellt habe. Zusätzlich bin ich auch von Schülern, Studenten und anderen Interessierten dahingehend befragt worden (in regelmäßigen Abständen begegnen mir Fragen wie „Was ist Rock?“, „Was ist Jazz?“, „Was ist Swing?“, „Was ist Blues?“ oder noch besser „Was ist/Wie kriege ich das Feeling?“). Ein sach- bzw. fachspezifischer Grund ist, dass die Solidbody E-Gitarre ab den frühen 1950er Jahren zum zentralen Instrument der zeitgenössischen Populärmusik und vieler

nachfolgender Musikstile wird. Der Ära des Rock and Roll als erster Phase dieser Entwicklung gebührt deswegen eine umfassende musikwissenschaftliche Betrachtung. Der Musikstil Rock and Roll und die instrumentalen Ausprägungen der Rock and Roll-Gitarre manifestieren sich in den authentischen Original-Einspielungen der Ära. Der zeitliche und territoriale Rahmen der musikalischen Stilistik Rock and Roll wird in der Einleitung der Arbeit definiert (Kap. 1). Um dem bis hierhin noch abstrakten Begriff Rock and Roll-Gitarre eine konkrete Grundlage zu geben, wird im zweiten Teil (Kap. 2) mit Hilfe eines eigens entwickelten empirischen Verfahrens eine Werkesammlung bzw. Liste von 50 Einzeleinspielungen der Rock and Roll-Gitarre generiert. Im dritten Teil der Arbeit (Kap. 3) werden sieben repräsentative Einspielungen dieser Liste auf der Grundlage umfangreicher, selbst erstellter Transkriptionen mit traditionellen und modernen musikwissenschaftlichen Mitteln einer umfassenden Analyse unterzogen und stück- und stilspezifische Charakteristika formuliert. Im letzten Arbeitsschritt werden die Ergebnisse der Analysen herangezogen um Beziehungen zu vorangegangenen und nachfolgenden Einspielungen und Instrumentalisten herzustellen und so Indizien für einen musikalischen Einfluss vorzulegen. In den verschiedenen Teilen der Arbeit werden Mittel der modernen und traditionellen Musikwissenschaft miteinander kombiniert. Sie beinhalten unter anderem gesellschafts- und musikgeschichtliche, empirische, ethnologische, analytische und musikakustische Ansätze. Die damit beschriebenen Spieltraditionen, Personalstile und Signature-Licks dokumentieren meine Suche nach den stilprägendsten und einflussreichsten Instrumentalparts der Rock and Roll-Gitarre.

### **Danksagung**

Für die fachliche Unterstützung bedanke ich mich bei Andreas C. Lehmann, Jan Hemming, Volkmar Kramarz und Stephan Richter. Außerdem bedanke ich mich bei Tommi Neubauer, Jochen Volpert, Patrick Wötzel, Dietmar Rudolph, Fred Sokolow, Jim Dawson und Jim Stringer.

Ein ganz besonders herzlicher Dank geht an meine Eltern Thomas und Heidelore Schütze, meine Frau Andrea Kneis und unsere Kinder Mathilda, Ludwig, Ferdinand und Marie. Ich werde ab jetzt wieder öfter für euch da sein.

Dennis Schütze

Würzburg im Mai 2012

**My my, hey hey (out of the blue)**

My my, hey hey,  
Rock and roll is here to stay,  
It's better to burn out than to fade away,  
My my, hey hey.

Out of the blue and into the black,  
They give you this but you pay for that,  
And once you're gone you can never come back,  
When you're out of the blue and into the black.

The king is gone but he's not forgotten,  
This is the story of Johnny Rotten,  
It's better to burn out than it is to rust,  
The king is gone but he's not forgotten.

Hey hey, my my,  
Rock and roll can never die,  
There's more to the picture than meets the eye,  
Hey hey, my my.

(Neil Young, 1979)

## 1. Einleitung

### 1.1 Rock and Roll

#### 1.1.1 Zum Begriff Rock and Roll

„Rock and roll is a river of music that has absorbed many streams: rhythm and blues, jazz, rag time, cowboy songs, country songs, folk songs. All have contributed to the big beat.“  
(Rock and Roll-Promoter Alan Freed im Film „Rock, Rock, Rock“, 1956)

Die Worte „rock“ und „roll“ bzw. „rocking“ und „rolling“ tauchen in Songtexten der afro-amerikanischen Populärmusik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in regelmäßigen Abständen immer wieder auf. Sie werden in ihrer Kombination („rockin’ and rollin’“) von schwarzen Rhythm and Blues-Sängern gerne als spielerische Umschreibung für den Geschlechtsakt verwendet. Zur Bezeichnung einer musikalischen Stilistik wird der Begriff ab dem Juli 1951, als der Disk-Jockey Alan Freed bei dem Radiosender WJW in Cleveland, Ohio eine Show mit dem Schwerpunkt Rhythm and Blues startet, die sich dezidiert an junge, weiße Hörer richtet und den Namen „Moondog’s Rock and Roll Party“ trägt. Durch seine Sendung, die Veranstaltung von Konzertreihen und Auftritte in Kinofilmen hat er einen entscheidenden Anteil an der Etablierung des Begriffs, der jedoch bis heute nur lose definiert ist. Ein wichtiges gemeinsames Merkmal der Vertreter der neuen Stilistik ist von Anfang an die Zusammenführung von schwarzen und weißen Musiktraditionen und Zuhörern und damit das bewusste Verwischen der bis dahin geltenden stilistischen Zuordnungen. Da der neu entstandene Musikstil Rock and Roll keiner bestehenden kommerziellen Kategorie eindeutig zuzuordnen ist, erscheinen Chartnotierungen von veröffentlichten Singles zum Teil in zwei, manchmal sogar allen drei bis dahin bestehenden Kategorien der Billboard-Charts (Popular, Rhythm & Blues und Country & Western). Diese Unklarheit bezüglich der Zugehörigkeit ist wie bei kaum einer anderen Stilistik bis heute spürbar. In der um Einteilungen sicherlich nicht verlegenen Musikbranche existiert bis heute keine kommerzielle Kategorie mit dem Titel „Rock and Roll“. Auch eine entsprechende Billboard-Chart, auf die man bei der Beschäftigung mit dem Thema gerne zurückgreifen würde steht nicht zur Verfügung. Während die Entstehung des Begriffs Rock and Roll als Bezeichnung für die musikalische Stilistik relativ klar hergeleitet werden kann, gibt es unter Fachleuten bis zum heutigen Tag eine äußerst kontroverse Diskussion bezüglich der musikalischen Anfänge des Genres. Zum Teil sind komplette Bücher dieser Frage gewidmet (z.B. Dawson 1992). Obwohl landläufig die 1950er Jahre als Blütezeit des Rock and Roll gelten, werden von manchen Forschern erkennbare musikalische Merkmale des Rock and Roll bereits in Tonaufnahmen aus den

1910er und 1920er Jahren gefunden (Johnstone 2007). Spätestens jedoch im Country Blues der 1930er und Jump Blues der 1940er Jahre meinen Gillett (1980), Dawson (1992) und Tosches (1999) den inoffiziellen, musikalischen Beginn des Genres gefunden zu haben, auch wenn damals noch niemand den Begriff Rock and Roll zur Beschreibung des Musikstils verwendete. Auch wird das Ende des Genres sehr unterschiedlich wahrgenommen. Für einige endet die Ära des Rock and Roll bereits im Jahr 1956 (Tosches 1999), also in dem Jahr, in dem Elvis Presley seinen ersten nationalen Hit verzeichnen konnte. Gillett (1980) beendet in seinem Standardwerk „Sound and the City“ die dazugehörige Diskographie dagegen erst im Jahr 1971. Im folgenden eine tabellarische Übersicht, gelistet nach Erscheinungsjahr zum veranschlagten Beginn und Ende der Rock and Roll-Ära in einer Auswahl einschlägiger anglo-amerikanischer Fachliteratur, die hierzu eine numerische Angabe wagt.

<b>Autor</b>	<b>Publikation</b>	<b>Beginn</b>	<b>Ende</b>
Belz, Carl	1969	1953	1961
Gillett, Charlie	1970	1954	1971
Shaw, Arnold	1974	1954	1960
Tosches, Nick	1984	1945	1956
Dawson, Jim & Propes, Steve	1992	1944	--
Garofalo, Reebee	1997	1950	1959
Johnstone, Nick	2007	1954	1958

Abb. 1: Beginn und Ende der Rock and Roll-Ära in verschiedener Fachliteratur

Es bleibt in dieser Frage also einiger interpretatorischer Spielraum, was vermutlich damit zusammenhängt, dass Rock and Roll neben der Bezeichnung für ein musikalisches Genre der 1950er Jahre in einer zweiten, sehr viel unverbindlicher gebrauchten Bedeutung als eine jugendlich-rebellische Geisteshaltung verstanden wird, die sich aus den Biographien einiger Figuren der Populärkultur herauslesen lässt und längst nicht auf den Bereich der Musik begrenzt ist. In der Literatur sind es Autoren wie Jack Kerouac, im Bereich Film Schauspieler wie Marlon Brando, James Dean und Marilyn Monroe, in der Kunst Maler wie Jackson Pollock, die sowohl in der öffentlichen Wahrnehmung als auch in ihrer privaten Lebensführung zum Teil bis heute für eine wilde, intuitive und unangepasste Lebensweise ohne Rücksicht auf Verluste, den sogenannten Rock and Roll-Lifestyle stehen. Zusätzlich erschwert wird die Sachlage durch den Umstand, dass diese Geisteshaltung natürlich nicht auf das Zeitalter des Rock and Roll beschränkt ist, sondern sowohl vorher und in der medialen Wahrnehmung der Pop/Rockkultur vor allem danach in allen möglichen Schattierungen als eines der Grundelemente einer künstlerischen Biographie gilt (Bertrand 2005, Barker 2007).

Um die Ära des frühen Rock and Roll einerseits von den folgenden Musikstilen mit musikalischen Anteilen des Rock and Roll, auf der anderen Seite aber auch von mythologisch aufgeladenen Rock and Roll-Lifestyle abzugrenzen, hat sich in Fachkreisen teilweise die Bezeichnung „Early Rock and Roll“ herausgebildet. Durch den Zusatz Early sind Musikstile der 1960er Jahre und folgende definitiv aus der Auswahl ausgeschlossen. Eine für die vorliegende Arbeit nötige Eingrenzung des Begriffs erfolgt im nächsten Abschnitt.

### 1.1.2 Zeitliche und territoriale Eingrenzung

„[...] It was in the brief span between 1954 and 1956 that the rock aesthetic displaced the jazz-based aesthetic in American popular music.“ (Peterson 1990, S. 97)

Um eine Untersuchung von einflussreichen und bedeutenden Instrumentalparts einer Ära vorzunehmen ist es erforderlich, das zu untersuchende Genre zeitlich und territorial einzugrenzen. Auch wenn Angaben zu Entstehungszeit und ersten Manifestationen unter Spezialisten divergieren, so lässt sich ohne Gefahr behaupten, dass der Musikstil Rock and Roll eine erwähnenswert große Bedeutung in der Öffentlichkeit ab dem Jahr 1954 entwickelt hat. Als Marker für den Beginn gelten Aufnahme und Veröffentlichung von Bill Haleys „Rock around the clock“ und Elvis Presleys Sun-Debut-Single „That’s all right“ (beide 1954). Obwohl „Rock around the clock“ erst Anfang 1955 als Soundtrack zu dem Film „Blackboard Jungle“ seine volle kommerzielle Durchschlagskraft entfaltet (Dawson 2005) und die ersten fünf Sun-Singles von Elvis Presley der Jahre 1954/55 nur regionale Erfolge in seiner Heimatstadt Memphis, Tennessee werden (Escott 1991), so werden gerade diese beiden Titel allgemein als Wendepunkt in der Geschichte der Populärmusik interpretiert und bleiben in keiner ernstzunehmenden Geschichtsschreibung des Genres unerwähnt (Belz 1972, Gillet 1980, Dawson 1992, Friedlander 1996, Tosches 1999, Stuessy 1999, Reebee 2002, Johnstone 2008). Der Höhepunkt des Genres kann mit Presleys großen, nationalen und bald auch internationalen Erfolgen nach seinem Labelwechsel von Sun Records zu RCA-Victor datiert werden. Ab der ersten RCA-Veröffentlichung „Heartbreak Hotel“ im Frühjahr 1956 landet diese und jede weitere Single-Veröffentlichung bis zum Antritt seines Militärdienstes sofort in den Top-10 der Billboard-Charts. Neben Presley, der nach Verkaufszahlen und Medienpräsenz in den 1950er Jahren das Genre klar dominierte, konnten aber auch andere Musiker und Bands des Rock and Roll in der Zeit um 1956 große kommerzielle Erfolge feiern. Die alteingesessene amerikanische Schallplattenindustrie, die das Genre und ihre Künstler anfangs noch als „fad“ (engl.: Moderscheinung) belächelt hatte (Gillett 1980,

Reebee 1991), geriet mit dem anhaltenden kommerziellen Erfolg Presleys und anderer Künstler (z.B. Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis oder Carl Perkins), die bei kleinen, unabhängigen Labels unter Vertrag standen zunehmend unter Zugzwang. Sie suchten neue Künstler und es eröffneten sich dadurch Chancen für nachfolgende, junge Musiker einer zweiten Generation (Friedlander 1996) wie Buddy Holly, Eddie Cochran oder Gene Vincent (Tschmuck 2003).

Kehrseite dieser großindustriellen Suche nach jungen Talenten der Schallplattenindustrie war die Entstehung des sogenannten Schlock Rock (Gillet 1980, Reebee 2002). Im Fahrwasser des Sängers Pat Boone, der schon ab Mitte der 1950er Erfolge mit entschärften Coverversionen erfolgreicher Rock and Roll-Titel feiern konnte, entstanden ab 1958 immer mehr für das Selbstverständnis der weißen Mittelschicht ungefährliche, in ihrer musikalischen und textlichen Aussage entschärfte und von der Industrie kontrollierte Musik jugendlicher Sänger wie z.B. Paul Anka, Connie Francis, Neil Sedaka, Bobby Vee und Bobbie Vinton.

Das Ende des Genres kann mit dem Ausklang des Jahres 1960 datiert werden. Die meisten wichtigen Vertreter hatten im Anschluss keine Hits mehr (Bill Haley, Little Richard, Chuck Berry, Carl Perkins, Gene Vincent), wechselten das Genre (Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash) oder waren verstorben (Buddy Holly, Ritchie Valens, Eddie Cochran).

Besonders der Einzug von Elvis Presley zum amerikanischen Militär im Jahr 1958 und der damit verbundene stark reduzierte musikalische Output bis zu seiner Entlassung im Jahr 1960 deuteten eine einschneidende Veränderung bereits deutlich an. Sein von ihm und seinem Management gleichzeitig aktiv betriebener Imagewechsel vom Rock and Roll-Rebell zum singenden und tanzenden Schauspieler in kommerziell erfolgreichen, aber musikalisch und inhaltlich anspruchslosen Kinoproduktionen wurde von späteren Beobachtern mit großer Enttäuschung aufgenommen. Im Jahr 1980 sagt John Lennon: „Elvis really died the day he joined the army [1958]. That's when they killed him, and the rest was a living death.“

([www.elvispresleynews.com/Beatles.html](http://www.elvispresleynews.com/Beatles.html)) Der Tod von Buddy Holly bei einem Flugzeugabsturz am 3. Februar 1959 wurde von der folgenden Generation gar als „the day the music died“ (McLean 1972) begriffen. Die Ära des klassischen Rock and Roll wurde ab Ende der 1950er Jahre schleichend abgelöst vom bereits erwähnten Schlock-Rock, dem amerikanischen Folk-Revival und ab dem Jahr 1964 schließlich und endlich von den Bands der British Invasion. Wie bei jedem Ausklang einer Ära waren die Übergänge aber auch hier fließend und so wurden noch bis in die frühen 1960er Jahre Titel veröffentlicht, die - zumal aus gitarristischer Sicht - noch dem Rock and Roll zugerechnet werden können z.B. von

Ricky Nelson, Roy Orbison oder einige später dem Surf Rock zugerechnete Titel (Gillet 1980, Reebee 2002).

Territorial wird die Untersuchung auf die Bundesstaaten der USA begrenzt, da Rock and Roll seiner Entstehung nach ein amerikanisches Phänomen darstellt. Nicht-amerikanischer Musik im Stile des frühen Rock and Roll kann zumeist schnell ein direkter amerikanischer Einfluss nachgewiesen werden. So wird der in England ab 1958 kommerziell erfolgreiche Sänger Cliff Richard in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt, weil er insbesondere in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren in den USA nicht einen einzigen Top-Ten oder Top-40-Hit landen konnte und auch aus instrumentenspezifischer Sicht keinerlei Einfluss auf die Entwicklung des Genres in den USA nahm. Auch deutsche Rock and Roll-Interpreten wie Ted Herold, Peter Kraus oder Tommy Kent sind nationale Phänomene, wie sie in Folge der weltweiten Vermarktung des Rock and Roll auch in anderen Ländern entstehen. Sie spielen in der internationalen Wahrnehmung des Genres keine Rolle.

### 1.1.3 Die E-Gitarre im Rock and Roll

„Rock and Roll was about black music and white rural music finding an audience in white urban teenagers, but the resistance to the guitar in particular was based on class rather than on race prejudice. Rockers like Elvis, Jerry Lee Lewis, and Carl Perkins were viewed – not only in the North – as white trash, and the fact that many of them were playing guitar only added to the evidence that they were no better than hillbillies.“ (Brookes 2005, S. 176)

Instrumentenspezifisch hatte es zur Mitte des 20. Jahrhunderts eine neuartige Entwicklung gegeben, die präzise datiert werden kann. In den Jahren 1950-52 kamen die ersten klassischen Solidbody-Modelle der Firmen Fender und Gibson auf den Markt und markieren damit den Beginn einer neuen Ära im Gitarrenbau, der weitreichende Folgen haben sollte. Der kalifornische Tüftler und Unternehmer Leo Fender entwickelte mit verschiedenen Geschäftspartnern bereits seit Mitte der 40 Jahre Verstärker und Steel-Gitarren und widmete sich ab 1949 der Entwicklung einer Solidbody-Gitarre (ohne Resonanzraum) mit verschraubten Hals und elektromagnetischem Tonabnehmer. Das Modell Esquire (ab 1950) verfügt über einen einzelnen Single-Coil-Tonabnehmer in Stegposition. Das Nachfolgemodell Telecaster (ab 1951) löst das Vorgängermodell ab und wird bereits serienmäßig mit einem zusätzlichen zweiten Tonabnehmer in Halsposition bestückt. Die neue Gitarre bietet insgesamt drei verschiedene Tonabnehmerkombinationen und wird durch ihren günstigen Preis schnell zu einem sehr großen Verkaufserfolg. Das E-Gitarrenmodell Stratocaster (ab

1954) ergänzt die Fenderproduktpalette bzgl. Komfort und klanglicher Möglichkeiten. Es bietet serienmäßig eine ergonomische Korpusform, drei Single-Coil-Tonabnehmer in Hals-, Mittel-, und Stegposition und ein federgelagertes Vibratosystem unter dem Gitarrensteg. Außerdem befinden sich im Katalog der Firma Fender von Beginn an auch immer Röhrenverstärker, die ideal auf die eigenen Instrumente abgestimmt sind (Smith 1995, Bacon 2001). Das „Les Paul“ genannte Gitarrenmodell der traditionsreichen Firma Gibson ist das Ergebnis einer Kollaboration zwischen Gibson und dem Gitarristen und Technik-Tüftler Les Paul und war eine direkte Reaktion auf den Verkaufserfolg der Telecaster von Fender. Bereits in den Jahren 1945-46 war Paul mit den Plänen einer Solidbody-Gitarre auf die Firma zugekommen, wurde aber zunächst abgewiesen. Ab 1951 wurde dann gemeinsam entwickelt. Mit dem einer Archtop-Gitarre nachempfundenen Korpusform und einem verleimten Hals setzte sich die Les Paul (ab 1952) optisch und technisch von den Konkurrenzprodukten aus dem Hause Fender ab. Anfangs wurde die Les Paul mit zwei P-90 Single-Coil-Tonabnehmern bestückt (Steg und Halsposition). Ab 1957 wurden diese durch die nebengeräuschärmeren Humbucker-Tonabnehmer ersetzt. Damit setzte sich die Les Paul auch klanglich noch einmal deutlich von den Fendergitarren ab. Die einfache Bauweise ohne Hohlkörper (und im Falle von Fender mit verschraubten Hälsen) erlaubte erstmals die Massenproduktion im Gitarrenbau und es war somit möglich die Preise der bis dahin gängigen Archtop-Gitarren deutlich zu unterbieten. Durch diese Verbilligung, aber auch durch die technische Möglichkeit der problemlosen Verstärkung wurde die Solidbody-Gitarre innerhalb weniger Jahre mit weitem Abstand zum meistverkauften und populärsten Musikinstrument der USA und zum integralen Bestandteil des sich gerade entwickelnden Musikstils Rock and Roll (Smith 1995, Bacon 2001).

Die neue Entwicklung im Gitarrenbau fällt zusammen mit einer Phase der Umstrukturierung der üblichen Bandbesetzungen. Waren bis zum Ende des zweiten Weltkriegs noch stark besetzte Swing- und Tanzorchester mit verschiedenen Bläsersektionen und Rhythmusgruppe die Regel, wurden die Formationen zum Ende der 1940er Jahre aus Kostengründen oft systematisch ausgedünnt. Zuerst wurden die Instrumentengruppen auf jeweils nur ein Instrument reduziert (z.B. Jump Blues) und schließlich in den 1950er Jahren zum Teil nur noch in Form des Tenorsaxophons eingesetzt. Die klassische Big-Band-Besetzung war Mitte der 1950er Jahre bereits ein Relikt aus der vergangenen Ära des Swing. Abgelöst wurden die alten Bands von kleinen bis kleinsten Besetzungen, von denen einige, wie z.B. im Rockabilly, sogar ohne Schlagzeuger auskamen. Die Sänger agierten zumeist gleichzeitig als Rhythmusgitarristen und wurden zum Teil nur von einem Sologitarristen und einem

Kontrabassisten begleitet (Presley, Cash, Perkins). Dies war erst mit der technischen Erneuerung der E-Gitarre möglich geworden. Eine Handvoll Musiker konnte sich bei Auftritten oder Aufnahmen nun mit einem einer Bigband ebenbürtigen klanglichen Volumen präsentieren und dabei den eigenen Sound und die Performance wesentlich spontaner und individueller gestalten. Die beteiligten Musiker spielten zumeist so genannte Head-Arrangements, die üblicherweise im Kollektiv entwickelt und nicht notiert wurden. In diesen kleinen Besetzungen und oft mit einfachen, selbstverfassten Songs hebelten musikalische Amateure in Zusammenarbeit mit einigen unabhängigen Produzenten für kurze Zeit die Dominanz der allmächtigen Orchester, Musikverlage und Major Label aus wobei das Instrument E-Gitarre oft eine entscheidende Rolle spielte. Nicht zufällig bestand die Mehrheit der bedeutenden Musiker des Rock and Roll aus singenden Gitarristen (Prown 1997, Chapman 2000, Bacon 2001, Dawson 2003, 2005).

#### 1.1.4 Sound, Personalstil und Signature-Lick

„Everyone else wanted to be Elvis; I wanted to be Scotty [Moore]“  
(Keith Richards zit. in Moore 1997, Umschlagtext)

Anders als z.B. im Bereich der klassischen Musik ist ein hoher Wiedererkennungswert ein primäres Ziel von kommerziell ausgerichteter Populärmusik. Naturgemäß erregt eine gewöhnliche und unoriginelle Musikproduktion in der Masse der Veröffentlichungen weniger Aufmerksamkeit als eine neuartige und eigenständige Produktion und hat damit größere Chancen verkauft zu werden. Dieser Wiedererkennungswert kann durch unterschiedlichste musikalische und außermusikalische Faktoren hervorgerufen werden. Im Rock and Roll der 1950er Jahre hatten durch bedeutende Veränderungen in der Medienlandschaft erstmals auch außermusikalische Faktoren eine große Bedeutung. Die Präsenz in Fernsehsendungen, Kinofilmen und Presseberichten hatte direkten Einfluss auf die Verkaufszahlen von Produkten. Das Management von Presley, Nelson und Cochran wusste durchaus diesen Umstand für sich zu nutzen, während die Karrieren von Künstlern wie Perkins, Vincent oder Lewis durch das Desinteresse oder die bewusste Ablehnung der Medien zu einem frühen Ende führten. Auch wenn von einigen Seiten behauptet wird, dass die Mechanismen Populärmusik in besonderem Maße den marktwirtschaftlichen Prinzipien der kommerziellen Vermarktung unterliegen und einige Phänomene diese These zu unterstützen scheinen (Payola-Skandal), werden im Folgenden die werkimmanenten Faktoren einer näheren Betrachtung unterzogen, die Rock and Roll-Songs einen hohen oder auch geringen

musikalischen Wiedererkennungswert verleihen. Zentrale Begriffe sind in diesem Zusammenhang Sound, Personalstil und Signature-Lick, die zwar auf unterschiedlichen Ebenen operieren, aber eng miteinander verknüpft sind (Frith 1978, Wicke 1987/93, Brackett 1995).

## Sound

Der Sound einer Aufnahme wird zu einem großen Anteil durch die Klangästhetik und Arbeitsweise des jeweiligen Produzenten bestimmt. Bei den kleinen, unabhängigen Ein-Mann-Plattenfirmen der 1950er Jahren wie Sun, Chess, Atlantic oder Imperial waren die Betreiber zumeist A&R, Aufnahmeingenieure und Vertriebsleiter in einer Person. Dadurch waren sie in der interessanten Lage, die eigenen Vorstellungen auf mehreren Produktionsebenen verwirklichen zu können. Die in diesem Umfeld symptomatisch niedrigen Budgets und die Beschränkung der Möglichkeiten durch kleine Räumlichkeiten und altmodische Gerätschaften führte in Kombination mit der technischen Unbedarftheit von Technikern und Musikern zu oftmals erfrischend unkonventionellen Ergebnissen. Üblich war die simultane Live-Aufnahme der Musik in einem Studioraum mit einem oder mehreren Mikrofonen auf Bandmaschine. Anders als bei den großen Firmenstudios, bei denen die gebuchten Sessions zum großen Teil von erfahrenen Studiomusikern und festangestelltem Aufnahmepersonal mit bewährten Standardroutinen nach einem strengen zeitlichen Plan abliefen, wurde bei den unabhängigen Firmen noch während der zeitlich meist unbegrenzten Aufnahme-Sessions sowohl auf Technikerseite, als auch auf Musikerseite ganz bewusst ausgiebig ausprobiert, verändert und verbessert, um einen einzigartigen eigenen Sound zu kreieren. Dabei entstanden über die Jahre zum Teil sehr innovative Verfahren, die zum Markenzeichen des Produzenten und/oder Studios wurden, von anderen Produzenten kopiert und ihrerseits zu erprobten Routinen wurden. Die Arbeit des Produzenten wurde somit zu einem entscheidenden Faktor bei der Erstellung der Aufnahme und manchen eilte durch ihren persönlichen Werkkatalog unter Eingeweihten schon bald ein exzellenter Ruf voraus (Escott 1991, Wicke 1997, Cunningham 1998, Broven 2009).

Herausragendes Beispiel für einen Produzenten mit äußerst eigenständiger Herangehensweise ist Sam Phillips von Sun Records im Memphis (Escott 1991). Er gründete sein Studio im Jahr 1950 und die Plattenfirma Sun im Jahr 1952. In den ersten Jahren nahm er vorwiegend lokale Blues und Rhythm and Blues-Musiker zum Teil für das eigene Label zum Teil im Auftrag für andere Firmen auf. Im Jahr 1954 begann seine zwei-jährige Zusammenarbeit mit Elvis Presley, die sich in fünf Single Veröffentlichungen bis Ende 1955 niederschlug. „The Sun-

Sound' is still an industry catchphrase, connoting a raw, sparse production, long on feel and short on contrivance.“ (Escott 1991, Preface) Der einzigartige Sun-Sound besteht aus mehreren Komponenten. Wichtigster Bestandteil dürfte die enge und persönliche Zusammenarbeit zwischen dem Produzenten und seinen Künstlern gewesen sein. Phillips lässt seinen Künstlern während der Aufnahmen viel künstlerischen Spielraum und wartet geduldig auf den einen, „magischen“ Take. Aus musikalischer Sicht ist auffällig, dass Phillips sich auf kleinste Besetzungen, oft ohne Schlagzeug und fast immer ohne Bläser spezialisiert. Fast alle seiner Künstler sind junge, musikalische Amateure der Arbeiterschicht, die unter seiner Regie mit traditionellen Mitteln einen unverkünstelten und originellen Stil erschaffen. Einen einheitlichen Sound erhalten Phillips Produktionen durch den Einsatz des sog. Slapback-Delays, einem technischen Trick, der den Aufnahmen dieser kleinen Besetzungen eine zum damaligen Zeitpunkt ungewöhnliche klangliche Breite und räumliche Tiefe verleiht. In diesem von Phillips entwickelten Verfahren wird dem originalen Summensignal mit Hilfe einer zweiten Bandmaschine ein kurzes, technisch erzeugtes Echo hinzugemischt, das die Aufnahme auf einfache Weise größer und markanter erklingen lässt. Dieser Bestandteil des typischen Sun-Sounds ist bei allen seinen Produktionen bis Anfang der 1960er Jahre zu hören. Zu seinem Katalog gehören die frühen Werke von z.B. Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Charlie Rich, Carl Mann, Roy Orbison (Escott 1991, Cunningham 1998, Sinofsky 2003).

Neben Phillips sind weitere bedeutende Produzenten des Rock and Roll-Ära Leonard und Phil Chess aus Chicago (z.B. für Chuck Berry, Bo Diddley), Dave Bartholomew aus New Orleans (z.B. für Fats Domino), Lee Hazlewood (z.B. für Duane Eddy) und Norman Petty aus Clovis in New Mexico (z.B. für Buddy Holly, Roy Orbison). Sie alle entwickelten in Zusammenarbeit mit ihren Künstlern höchst individuelle Techniken und Vorgehensweisen, die im weiteren Verlauf der Geschichte die Aufgaben des bis dahin nicht existenten Musikproduzenten als Klangdesigner begründen (Escott 1991, Cunningham 1998, Broven 2009).

### Personalstil

Auf Seiten des Künstlers gibt es, ähnlich wie auf Produzentenseite, übergreifende Erkennungsmerkmale, die im Folgenden unter dem Begriff Personalstil zusammengefasst werden. Ein solcher Personalstil kann sich in einer Vielzahl möglicher Parameter niederschlagen und ergibt in der Summe seiner Teile ein individuelles Abbild der kontinuierlich gepflegten Eigenheiten eines Künstlers, das ihn deutlich erkennbar von anderen

seines Fachs unterscheidet. Einige der wichtigsten musikalischen Bestandteile eines Personalstils im Genre Rock and Roll sind der Gesangsstil des Sängers, charakteristische instrumentale bzw. solistische Einlagen, instrumentale Besetzung der Begleitband und Songauswahl bzw. Songwriting.

Die populäre, amerikanische Unterhaltungsmusik wurde seit etwa den 1930er Jahren von dem sanft-weichen so genannten „Crooning“ im Stil von Bing Cosby, Frank Sinatra, Nat King Cole oder Dean Martin bestimmt. Der hochenergetische Gesangsstil der Sänger des Rock and Roll unterscheidet sich deutlich von dieser traditionellen Gesangsästhetik ihrer Zeitgenossen. Die feine und souveräne Coolness des Crooning wird im Rock and Roll ersetzt durch ein emotionales und nervöses Shouting, das zusätzlich mit ungewöhnlichen Artefakten angereichert wird. Für die Unterkategorie des Rockabilly, von dem viele solcher Artefakte in den Mainstream übergehen sollten, schreibt Morrison: „The characteristic vocal, however, is full of passionate emotion (real or stimulated) and eccentricities: raspiness, exaggerated enunciation, added and deleted words and syllables, hiccuping, melisma, feathering and falsetto, interjections, and melodic distortions.“ (Morrison 1998, S.16). Als erster Wegbereiter dieses neuen Stils gilt Johnnie Ray, der in seinen Shows, von der eigenen Emotionalität ergriffen, oft weinend zusammenbrach (Shaw 1978). Sehr treffend wird er oft beschrieben als „the man who made Elvis Presley possible“ (Dellar 1996). In Presleys frühen Aufnahmen für Sun Records manifestieren sich die oben erwähnten Manierismen dann in einer bis dahin nicht gekannten Dichte und beeinflussen nachweislich stark den Gesangsstil von nachfolgenden Rock and Roll-Sängern wie Carl Perkins, Buddy Holly, Gene Vincent oder Eddie Cochran (Morrison 1998).

Neben der gesanglichen Leistung ist ein charakteristisches Merkmal des Rock and Roll, dass einem Sänger fast ausnahmslos auch ein markanter instrumentaler Gegenpart gegenüber steht. Es gibt die klassischen Gesangs/Solisten-Paarungen wie Presley/Moore, Vincent/Gallup oder Nelson/Burton, auf der anderen Seite aber auch Künstler, die diese Aufgabe in Personalunion leisten wie Chuck Berry, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly oder Eddie Cochran. In beiden Konstellationen manifestiert sich im vokal-instrumentalen Zusammenspiel im Idealfall ein wiedererkennbarer musikalischer Stil. Gerade bei den Paarungen ist deutlich zu erkennen, dass mit dem Ende einer Zusammenarbeit mit markanten Instrumentalisten für die Sänger meist auch die kreative Phase der Künstlerkarriere zu Ende ging (Hawkins, Mann, Vincent, Nelson) und fortan bestenfalls die kommerzielle Verwertung zurückliegender musikalischer Leistungen in der Vordergrund rückte.

Die instrumentale Besetzung ist ein weiteres, konstituierendes Merkmal eines Personalstils. Von Vorteil sind hier ungewöhnliche sich vom musikalischen Mainstream deutlich unterscheidende Besetzungen. Solche Unterschiede können sich sowohl in der Stärke der Besetzung als auch in der Art der Instrumentierung in Begleitung oder instrumentalen Passagen niederschlagen. Den in der populären amerikanischen Unterhaltungsmusik bis dahin üblichen großen Besetzungen mit Big Band, Streichern und Chor wurden im Rock and Roll kleine Besetzungen (Trio, Quartett) gegenübergestellt, die meist ohne Bläsersektion und - abgesehen vom Doo-Wop - fast immer ohne Backgroundgesänge angelegt waren und auf diese Weise sowohl den Sänger als auch den Solisten prominent exponierten. Einige besonders markante Besetzungen seien hier genannt:

- Elvis Presley (1954-57): Elvis Presley (Gesang, Gitarre), Bill Black (Kontrabass), Scotty Moore (E-Gitarre), ab 1955: D.J. Fontana (Schlagzeug)

- Carl Perkins (1955): Carl Perkins (Gesang, Gitarre), Jay Perkins (Gitarre), Clayton Perkins (Kontrabass), W.S. „Fluke“ Holland (Schlagzeug)

- Jerry Lee Lewis (1956/57): Jerry Lee Lewis (Gesang, Piano), Roland Janes (E-Gitarre), J.M. Van Eaton (Schlagzeug)

- Buddy Holly & The Crickets: Buddy Holly (Gesang, Gitarre), Niki Sullivan (Gitarre), Joe B. Mauldin (Bass), Fred Below (Schlagzeug)

- Chuck Berry (1955): Chuck Berry (Gesang, Gitarre), Johnny Johnson (Piano), Willie Dixon (Kontrabass), Jasper Thomas (Schlagzeug)

Auch wenn aus heutiger Sicht im Pop/Rock einige der oben genannten Besetzungen die Norm darstellen, sollte das nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie in den 1950er Jahren in der populären Musik eine Ausnahme darstellten. Das klassische Quartett (Gitarre, Gitarre, Bass, Schlagzeug) wurde erst mit dem internationalen Erfolg der Beatles zur Pop/Rock-Standardbesetzung, das sogenannte Powertrio (Gitarre, Bass, Schlagzeug) erst mit dem Erfolg der Jimi Hendrix Experience im Jahr 1967 (Chapman 2003).

Die Songauswahl bzw. das Songwriting soll hier als letztes wesentliches stilbildendes Element betrachtet werden. Eine Besonderheit des Rock and Roll ist, dass im Gegensatz zur damals gängigen Praxis der populären Unterhaltungsmusik die Protagonisten ihr Songmaterial aus ungewöhnlichen Quellen bezogen oder komplett selbst verfassten. Während Bill Haley, Elvis Presley oder Jerry Lee Lewis vorzugsweise bereits existierende Rhythm and Blues oder Country and Western-Songs übernahmen und diese in ihrer Interpretation in ein neues Genre überführten, so verfassten Künstler wie Chuck Berry, Carl Perkins, Johnny Cash,

Roy Orbison sowohl Text als auch Musik komplett in Eigenregie. Musiker wie Little Richard, Buddy Holly, Gene Vincent oder Eddie Cochran haben immerhin Teile ihres kommerziell erfolgreichen Repertoires selbst verfasst. Die Songauswahl bzw. das Songwriting des Rock and Roll zeichnet sich im Allgemeinen nicht durch besonders innovative Akkordverbindungen oder neuartige melodische Ideen aus. Diese sind deutlich den bereits existierenden Stilikonen Rhythm and Blues, Country and Western und Gospel entlehnt. Was neben der extrovertierten Präsentation aber erfrischend neu wirkt, sind die unpräzisen, oft lustigen und dabei einfach gehaltenen Texte; ein Umstand, der der unverbildeten, naiven und zum Teil, im positiven Sinne, amateurhaften Herangehensweise der Schreiber geschuldet sein dürfte. Die Texte, die von meist jungen Schreibern direkt an eine jugendliche Zuhörerschaft gerichtet sind, befassen sich mit einigen typischen Themen der amerikanischen Jugend der 1950er Jahre und haben immer wieder Nonsens-artige Anteile, die gerade wegen ihrer offensichtlichen Sinnfreiheit auffallen. Dabei etablieren sie Floskeln bzw. fiktive Charaktere, die im weiteren Verlauf in den popkulturellen Mainstream übernommen und auch in Songtexten nachfolgender Genres aufgegriffen werden. Beispiele populärer Nonsens-Textteile sind z.B. „Awopbaloobopalopbamboom“ (in „Tutti Frutti“), „Ready Teddy, go, man, go“ (in „Ready Teddy“), „One for the money, two for the show, three to get ready, now go, man, go“ (in „Blue Suede Shoes“), „Roll over Beethoven“ (in „Roll over Beethoven“) oder „Bebopalula“ (in „Bebopalula“). Populäre fiktive Charaktere aus Rock and Roll-Songs sind z.B. Long Tall Sally, Miss Molly, Peggy Sue, Mary Lou, Lollipop, Skinny Jim, Sweet Little Sixteen, Charlie Brown, Spider Murphy oder Skinny Minnie.

### Signature-Lick

Der englische Begriff „Lick“ bezeichnet eine kurze, melodische Phrase innerhalb eines instrumentalen Abschnitts eines Musikstückes.

„In popular music genres such as rock music, a lick is ‚a stock pattern or phrase‘ (Middleton 1990) consisting of a short phrase, or series of notes that is used in solos and melodic lines. The term is most often used by rock musicians who play the guitar. [...] A lick is different from the related concept of a riff in that riffs can also include repeated chord progressions. Licks are usually associated with single-note melodic lines rather than chord progressions. However, like riffs, licks can be used as the basis of an entire song. [...]“ (Wikipedia 2010, Artikel: lick (music))

Trotz seiner relativen Kürze kann ein gut eingesetzter Lick die Eingängigkeit und den Charakter eines auf etwa 3 Minuten angelegten Popsongs entscheidend prägen. Wenn ein Lick so typisch ist, dass er von erfahrenen Hörern einem bestimmten Instrumentalisten



# That'll be the day - intro

(Buddy Holly, Norman Petty & Jerry Allison)

Capo V. E B7

Nbsp 2: Buddy Holly: „That'll be the day“ (1957)

Das letzte Notenbeispiel zeigt die auch über die Stilistik Rock and Roll hinaus klassisch zu nennende Introduction zu „Johnny B. Goode“. Der weitere Verlauf des Intros, die Chorus-Fills, das zweimal 12-taktige Gitarrensolo und selbst die einfache Gitarrenbegleitung des Songs machen jedes Detail dieser Aufnahme zu einer denkwürdigen Lehrstunde zum Thema Rock and Roll-Gitarre. Dies belegen zahlreiche Coverversionen prominenter Musikerpersönlichkeiten (u.a. Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Jimi Hendrix, Johnny Winter und Peter Tosh) und andere Verweise innerhalb der Popkultur (Soundtrack von American Graffiti, 1973; Schlüsselszene des Films „Back to the Future“, 1985).

# Johnny B. Goode - intro

(Chuck Berry)

B<sup>b</sup> B7

Nbsp. 3: Chuck Berry: „Johnny B. Goode“ (1958)

Neben den Begriffen Lick und Signature-Lick ist beim Umgang mit kurzen, musikalischen Motiven im Pop-, Rock-, oder Jazz-Kontext auch der Begriff Riff gebräuchlich. Beim Riff handelt es sich um eine „in Jazz und Rock verbreitete Technik, gekennzeichnet durch ständige (ostinate) Wiederholung einer zwei- oder viertaktigen Melodiefigur. Der Riff bleibt auch bei Harmoniewechsel weitgehend unverändert [und] wird häufig als Background für einen [...] Solisten verwendet [...]“ (Wicke 1997, S. 433). Der Riff unterscheidet sich vom Lick bzw. Signature-Lick durch seinen repetitiven und begleitenden Charakter und seine relative Kürze,

die ein Riff einerseits einprägsam, für eine Interpretation charakteristisch und den dynamischen Verlauf entscheidend machen können. Auf der anderen Seite hat ein Riff durch sein Auftreten als Unisono- bzw. Ensemble-Stimme nur selten solistische Funktion und ist durch seine kompakte und aus musikalischer Sicht meist universelle, aber einfache Struktur nur selten besonders individuell oder charakteristisch für einen Personalstil (Beispiel für eine Ausnahme wäre z.B. das zweite Solo von „Rock around the clock“ von Bill Haley and His Comets). In der Praxis ist die Trennlinie zwischen den Begriffen Riff und Lick bzw. Signature-Lick manchmal unscharf und stehen sich nicht etwa unvereinbar gegenüber. Ein Beispiel aus der Ära des Rock and Roll, auf das beide Begriffe zutreffend angewendet werden könnten, ist das Begleitriff und gleichzeitig unverkennbare Signature-Lick von „Susie Q“ in der Version von Dale Hawkins mit James Burton an der Gitarre.

## Susie Q - intro

Dale Hawkins, Stan Lewis, Leenor Broadwater

Nbsp. 4: Intro - „Susie Q“ (Dale Hawkins, 1957)

Sowohl einfache Licks als auch die mit einer bestimmten Person assoziierten speziellen Signature-Licks entstammen meist einer oder mehrerer bereits bestehender Spieltraditionen und erhalten durch eine zusätzliche Besonderheit des Spielers einen individuellen und damit unverwechselbaren Charakter. Die musik-etymologische Herkunft und originäre Besonderheit solcher Licks zu bestimmen, wird Inhalt des dritten Teils dieser Arbeit sein. Vorausgeschickt werden darf an dieser Stelle, dass die Zeichnung einer Signatur sich auf verschiedensten Ebenen manifestiert und eine nähere Bestimmung daher über die gängigen musikanalytischen Parameter wie Melodieführung, zugrundeliegende Harmonik und Rhythmik hinausgehen wird.

Eine grundsätzliche Prämisse dieser Arbeit ist, dass musikalische Stilrichtungen, Personalstile oder andere charakteristische Merkmale eines Genres wie instrumentale Licks oder Signature-Licks nicht aus dem Nichts entstehen. Vielmehr sind diese, zu einem bestimmten Zeitpunkt

von Zeitgenossen als neuartig empfundenen, klanglichen Manifestationen grundsätzlich Ergebnisse langwieriger, komplexer und zum Teil unbewusst ablaufender Entwicklungsprozesse. Dieser Umstand lässt sich damit begründen, dass kein Mensch ohne sozio-kulturellen Kontext aufwächst, sondern spätestens ab der eigenen Geburt mit den determinierenden Bedingungen seiner Zeit, seines Wohnorts, der Gesellschaft, seiner Familie, Freunde usw. konfrontiert ist. Egal ob dem Einzelnen die musikalischen Gepflogenheiten, Hörgewohnheiten oder spielerischen Traditionen später gefallen oder nicht so sind sie doch für die ersten Jahre eines Menschenlebens fundamentale und somit in höchstem Maße konstituierende Bedingungen. Auch eine später eventuelle radikale Abkehr von solchen eigenen kulturellen Wurzeln ist trotzdem dem intuitiven Wissen um sie geschuldet (Gembris 1998). Ausgehend von dieser Überlegung erscheint es interessant, die Herkunft eines eng gefassten musikalischen Genres und die Bezüge innerhalb dieses Genres zu erforschen. Diese Aufgabe kann aus verschiedenen investigativen Richtungen angegangen werden. Ist das Forschungsobjekt an eine bestimmte Person gebunden, wird dabei die regionale Herkunft des Urhebers, die Umstände seiner kulturellen Sozialisation, sein Zugang zu Lehrern, Mentoren oder musikalischen Vorbildern eine Rolle spielen.

Für eine solche Betrachtung ist es erforderlich, ein Grundwissen von den populären amerikanischen Gitarrenspielweisen aus der Zeit vor den ersten kommerziellen Erfolgen des Genres Rock and Roll zu haben. Die aus gitarristischer Sicht fundamentalen und allgemein bekannten Spielweisen der Jahre von etwa 1930 bis etwa 1950 werden im Folgenden anhand von repräsentativen Beispielen mit Erläuterungen dargestellt (Sokolow 1998, Rubin 2005).

#### 1.1.5 Nordamerikanische Spieltraditionen der Gitarre (ca. 1930-1950)

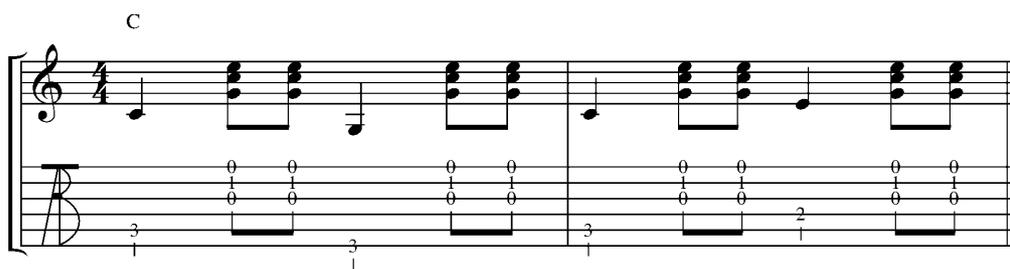
„I can't think of single western [movie] in which a song sung to a piano means a damn thing.“ (Brookes 2005, S. 144)

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind auf dem Territorium der USA einige essentielle gitarristische Spieltraditionen entstanden, die im Folgenden kurz beschrieben werden sollen. Die große Popularität der Gitarre in der nord-amerikanischen Musik ab den 1920er Jahren hängt aus musikhistorischer Sicht eng zusammen mit einigen Innovationen im Gitarrenbau und dem Wechsel der Bespannung von Darmsaiten zu den lautereren, verstimmungsfreieren und brillanter klingenden Stahlsaiten (bei Martin Guitars ab ca. 1921). Hiermit beginnt die Abkehr vom viersaitigen Tenorbanjo als dem Standard-Akkordinstrument in den populären Stilen Dixieland, Swing und Folk hin zur sechssaitigen, akustischen Gitarre als dem neuen

Standard (Schwab 1998). In den 1930er Jahren entstehen in Folge dieses Wandels einige einflussreiche und fundamentale Spielweisen, die das nordamerikanische Gitarrenspiel über Jahrzehnte prägen werden. Im Allgemeinen wird jede dieser Spielweisen mit jeweils einem prominenten Vertreter in Verbindung gebracht und einige sind in Folge dessen nach eben diesen Repräsentanten benannt.

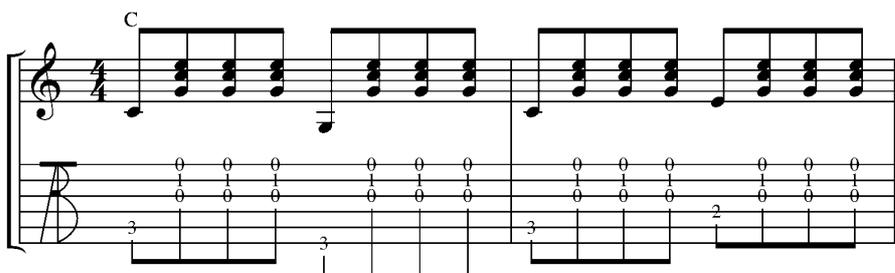
#### American Folk: Carter Style (Carter Scratch)

Die Sängerin und Gitarristin Maybelle Carter (1909-1978) spielt bei den ersten Aufnahmen der Carter Family im Mai 1928 bzw. Februar 1929 erstmals im später sogenannten Carter Style oder Carter Scratch. Die Spielweise kann in begleitendes und solitisches Spiel unterteilt werden. Während der Gesangsbegleitung werden einzelne Basssaiten mit einem aufgesteckten Daumenpick gespielt (meist Grundton auf Zählzeit 1, Quinte auf Zählzeit 3) und auf den Diskantsaiten mit Zeige- und/oder Mittelfinger der rechten Hand im Strummingstil (auf Zählzeiten 2 u. 4) begleitet.



#### Nbsp. 5: Einfache Begleitung im Carter-Stil

Mitunter wurde diese einfache Begleitung mit einem zusätzlichen Aufwärtsanschlag in der rechten Hand zu einer durchlaufenden Achtelfigur verdichtet:



#### Nbsp. 6: Einfache Begleitung (Variation) im Carter-Stil

Das solistische Spiel wird in dieser Spielweise bei Intros, Zwischenspielen, Soli und Endings eingesetzt. Dabei werden einstimmige Bassläufe oder Melodieteile auf den tiefen Saiten der Gitarre gespielt und - wie bei der Begleitung - auf den oberen Diskantsaiten komplementär mit Akkordfragmenten begleitet. Durch die Vorgabe der Melodie (oft die Strophen- oder Chorsmelodie des Songs) werden die strengen Formeln der Begleitung aufgebrochen. Als Beispiel im Folgenden das Intro zu dem Carter Signature-Song „Keep on the sunny side“ von 1928, der über Jahre ihre charakteristische Erkennungsmelodie bei Konzerten und Radioshows war (Sokolow 1999).

## Keep on the sunny side - intro

(A.P. Carter)

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 4/4. Chord symbols C, F, and G7 are placed above the treble staff. The bass line features a mix of single notes and chords, often with triplets and fingerings indicated by numbers 1-3. The melody is a simple, catchy line that repeats throughout the piece.

Nbsp. 7: Intro - „Keep on the Sunny side“ (Carter Family, 1928)

Über Maybelle Carters Beitrag zur Entwicklung stilcharakteristischer Spielweisen der Gitarre in Nordamerika schreibt Sokolow:

„Maybelle Carter is a giant influence in country guitar. [...] The Carter Scratch is still a fundamental country guitar style, although most guitarists use a flatpick to approximate Maybelle's sound, and they play in the other first positions keys (E, A, D and G) as well as in Maybelle's favourite, C. [...] For a down-to-earth country sound, you can't beat the Carter Scratch.“ (Sokolow 1999, S. 14)

Die Online-Enzyklopädie Wikipedia ergänzt:

„As important to country music as the family's repertoire of songs was Maybelle's guitar playing. [...] While Maybelle did use a flatpick on occasion, her major method of guitar playing was the use of her thumb (with a thumpick) along with one or two fingers. What her guitar style accomplished was to allow her to play melody lines (on the low strings of the guitar) while still maintaining rhythm using her fingers, brushing across the higher strings. Before the Carter family's recordings, the guitar was rarely used as a lead or solo instrument among white musicians. Maybelle's interweaving of a melodic line on the bass strings with intermittent strums is now a staple of steel string guitar technique. Flatpickers such as Doc Watson, Clarence White and Norman Blake took flatpicking to a higher technical level, but all acknowledge Maybelle's playing as their inspiration.“ (Wikipedia 2010, Artikel: Carter Family)

Country Blues: Robert Johnson

Für die gitarristische Spielweise im akustischen Country Blues wird im Folgenden der Sänger und Gitarrist Robert Johnson (1911-1938) näher betrachtet. Obwohl ihm zu Lebzeiten kein bedeutender kommerzieller Erfolg beschieden war, gilt sein Gitarrenspiel heute als außerordentlich repräsentativ für den Stil des amerikanischen Country Blues gegen Ende der 1930er Jahre (Wald 2004). Zudem ist sein Werk aufgrund der insgesamt lediglich 29 Einspielungen übersichtlich und - wegen der großen Bedeutung, die Johnson auf die Vertreter des British Blues Rock (Rolling Stones, Eric Clapton, Peter Green) hatte - außerordentlich gut dokumentiert und aufgearbeitet (z.B. Hal Leonard 1992, 1999). Johnsons Gitarrenspiel umfasste Besonderheiten wie verschiedene offene Stimmungen, Einsatz des Kapodasters, Slide/Bottleneckspiel, Flagolettes und Fingerstylespiel. Im Folgenden ist eine vergleichsweise einfache Begleitung des Bluesstandards „Sweet Home Chicago“ (1937) in Standardstimmung in Noten und Tabulatur dargestellt. Johnson spielt und singt in der im Gitarrenblues weit verbreiteten Tonart E-Dur bei einem Tempo von ca. 94 bpm.