Heft 7/8 Juli/August 1981 · 1 Y 21387 E

Musik und Bildung

Zeitschrift für Musikerziehung

Rockmusik im Unterricht

Tabellarische Übersicht über die Entwicklung der Rockmusik

Zur Methode rockmusikalischen Musizierens

SCHOTT

Übersicht

Titelbild:

The Stones in action. Mick Jagger und Keith Richard
Foto: Keystone

Rockmusik – ein Lehrgegenstand?

● In einer Auseinandersetzung mit der Abqualifizierung des Genres Unterhaltungsmusik in der Hörertypologie von Adorno entwickelt der Verfasser eine neue und gesellschaftsadäquate Beschreibung dieses Musikbereichs. Hieraus sind für die Ausbildung von Musiklehrern und für die Auswahl von Unterrichtsgegenständen Konsequenzen zu ziehen. Rockmusik als spezifischem Ausdruck jugendlichen Verhaltens sollte hierbei besonderes Gewicht zukommen.

Manche mögens heiß – Über Präferenzen innerhalb der Pop- und Rockmusik und ihre didaktischen Konsequenzen

● Grundlagen für eine didaktische Aufarbeitung der sogenannten populären Musik sind Auskünfte über ihre beabsichtigte und tatsächliche Wirkung und Funktion im Musikleben – des einzelnen und im ganzen. Wulf Dieter Lugerts Untersuchungen lassen einige Tendenzen des Rezeptionsverhaltens erkennen, und zwar zu den Präferenzen innerhalb der verschiedenen Richtungen der Pop- und Rockmusik und zu Bildungen von Gruppen und Subgruppen hinsichtlich besonderer Vorlieben.
Das Ergebnis: Das breitgefächerte Musikangebot hat zu einer stärkeren Ausbildung eines individuellen Geschmacks geführt.

Tabellarische Übersicht über die Entwicklung der Rockmusik

● Diese zweite Fassung einer Übersicht über die Entwicklung der Rockmusik erschien den Verfassern notwendig, weil die in MUSIK und BILDUNG, Heft 2/1977 vorgelegte Übersicht ergänzt, korrigiert und auf einen neueren Stand zu bringen war.

„The Police", Does everyone stare – Eine Analyse zum Zweck der Unterrichtsvorbereitung

● Auf der Basis des abgehörten Textes und seiner Vertonung beschreibt der Verfasser zunächst das Stück und deutet es sodann als die von Unsicherheit über Wut/Verzweiflung bis zu Selbstsicherheit sich entwickelnde Haltung eines Jugendlichen, der keinen Erfolg bei der geliebten Frau hat. Im Vordergrund der Deutung steht die Spannung zwischen Text und Musik. Mit dieser Interpretation, an die sich alternative didaktisch-methodische Hinweise anschließen, wird beispielhaft vorgeführt, wie Rockmusik angemessen gedeutet werden kann.

Zur Methodik rockmusikalischen Musizierens im Klassenverband (Teil I)

● Ausgehend von der These, Schüler könnten nur solche Musik verstehen, die sie selbst gemacht und/oder deren Stil sie durch Nachgestaltung kennengelernt haben, stellt der Verfasser ein didaktisches Konzept für den selbsttätigen Umgang mit Rockmusik vor. Erörtert werden die Bedingungen und Möglichkeiten der zu verwendenden Instrumente und das schwierige Problem des Unterschieds zwischen dem (durch die Plattenindustrie aufgebauten) Anspruch an die Musik und den Ergebnissen des eigenen Musizierens. V. Schütz entwirft sodann einen praktischen Lehrgang in sechs Einheiten.

Rockig oder zickig – Die perkussiven Elemente in der Rockmusik

● Der Verfasser führt in diesem Beitrag vor, wie an Übungen zur Erarbeitung von Rock-Rhythmen die eigene Körperlichkeit, d.h. das individuelle oder genormte Verhalten der eigenen Hände und Füße, erfahren werden kann.

Über Schwierigkeiten im Umgang mit dem Kunstlied

● Kunstlieder gelten bei vielen Musiklehrern als ein problematischer und für Schüler fremdartiger Unterrichtsgegenstand. Der vorliegende Beitrag versucht, ausgehend von einer Besinnung auf einzelne Bedingungen dieses Problemfeldes, Möglichkeiten einer erfolgreicheren Unterrichtsbehandlung zusammenzutragen. Als mögliche Lösungswege werden erörtert: das kritische Gespräch über die Gattung, die vergleichende Unterscheidung von „Arten des Singens", Möglichkeiten der Textausdeutung durch Musik, und der Vergleich Volkslied – Kunstlied.

Inhalt

Editorial 209

Aufsätze

Wolfgang Willam: Rockmusik – ein Lehrgegenstand? 432

Wulf Dieter Lugert: Manche mögens heiß. Über Präferenzen innerhalb der Pop- und Rockmusik und ihre didaktischen Konsequenzen 439

Winfried Pape/Peter Verhees: Tabellarische Übersicht über die Entwicklung der Rockmusik 445

Bilder zur Musik 452

Franz Niermann: „The Police", Does everyone stare. Eine Analyse zum Zweck der Unterrichtsvorbereitung 453

Volker Schütz: Zur Methodik rockmusikalischen Musizierens im Klassenverband (Teil 1) 464

Harald Weiss: Rockig oder zickig? Die perkussiven Elemente in der Rockmusik 470

Für die Unterrichtspraxis

Arnold Werner-Jensen: Über Schwierigkeiten im Umgang mit dem Kunstlied. Das Kunstlied im Musikunterricht: Probleme und Lösungsversuche 472

Leserbriefe

Zuschriften von Rainer Schmitt, Toni Haefeli und Lore Auerbach 477

Musik und Bildung. Aktuell

Berichte

Bundesbegegnung „Schulen musizieren" in Bonn 480

Musikschulkongreß Aachen 1981 482

Erwerb der „Zusätzlichen Lehrbefähigung Musik für Lehrer an Grund- und Hauptschulen des Landes Schleswig-Holstein . . . 483

Musiklehrer für die Realschulen in Baden-Württemberg 485

Überlegungen zum 18. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert" in Hamburg 486

Internationales Klavierseminar Ettlingen 1981 486

Kinderoper von Manfred Niehaus in Gelsenkirchen uraufgeführt 487

Kindergartenkonzerte unter Matthias Bamert in Basel 488

Zum 85. Geburtstag von Rudolf Schoch 488

Zum 75. Geburtstag von Else Lang 489

Zum Tode Karl Rehbergs 489

Peter Faltin (1939–1981) 490

Musik im Fernsehen

Musikprogramme August 1981 491

Neuerscheinungen 493

Rezensionen 494

Notizen 503

Impressum

Musik und Bildung
Zeitschrift für Musikerziehung
hervorgegangen aus den Zeitschriften „Musik im Unterricht" – Allgemeine Ausgabe für Privatmusikerzieher und musikalische Ausbildungsstätten; Ausgabe B, Zeitschrift für Musik in Schule und Lehrerbildung – (Verlag B. Schott's Söhne) und der Zeitschrift „Kontakte" (Möseler Verlag).

Erscheinungsweise: monatlich 1 Heft.

Unverlangte Manuskripte, für die keine Haftung übernommen wird, werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Sämtliche Rechte für alle Länder bleiben vorbehalten insbesondere auch das Recht der weiteren Vervielfältigung von Beiträgen zu gewerblichen Zwecken im Wege des fotomechanischen oder eines anderen Verfahrens · Unverbindliche Preisempfehlung: jährlich: DM 45,–; halbjährlich: DM 26,–; Einzelheft: DM 7,–; zuzüglich Versandspesen. Bezug durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag B. Schott's Söhne, Auslieferung: Carl-Zeiss-Straße 1, 6500 Mainz, Tel.: (06131) 59035.

Anzeigenpreis: lt. Tarif Nr. 11 vom 1. 1. 1980. 1/1 Seite 750,– DM, 1/18 Seite 51,– DM. In diesem Preis ist die Mehrwertsteuer nicht enthalten. Anzeigenannahme durch den Verlag · Zahlungen: auf Postscheckkonto Frankfurt/M. Nr. 5525-608, auf Konto Nr. 216259 bei der Deutschen Bank Mainz oder auf Konto Nr. 21550 bei der Sparkasse Mainz, Gerichtsstand Mainz.

Gesamtherstellung: Wiesbadener Graphische Betriebe GmbH, Wiesbaden

Printed in Germany.

ISSN 0027-4747

© 1981 B. Schott's Söhne, Mainz

Die in den Aufsätzen und Rezensionen vertretenen Meinungen decken sich nicht in jedem Fall mit der Auffassung der Herausgeber und des Verlages.

Franz Niermann

"The Police", Does everyone stare[1)]

Eine Analyse zum Zweck der Unterrichtsvorbereitung

Der folgende Beitrag beruht auf der Arbeit in einem Musikdidaktik-Proseminar an der Hochschule der Künste Berlin und auf Unterrichtserfahrungen im Bereich der gymnasialen Oberstufe. Es kommt mir in erster Linie darauf an, den Kollegen, denen der Zugang zur Rockmusik und ihre Einbeziehung in den Unterricht schwerfällt, durch die gründliche Analyse eines – recht beliebigen – Beispiels Anregungen zur intensiven Auseinandersetzung mit ihr zu geben. Zu diesem Zweck konzentriere ich mich ganz auf das Stück selbst und lasse andere, natürlich ebenfalls legitime Ansätze und Methoden der Behandlung des Themas Rockmusik im Unterricht außer acht. Im Mittelpunkt des Beitrags steht also die Beschäftigung mit dem Musikstück; im Anschluß daran fasse ich einige didaktische Überlegungen kurz zusammen und gebe schließlich noch ein paar Informationen über die Rockgruppe „The Police".

Der Text[2)]

The Police, Does everyone stare (Steward Copeland)

1. I changed my clothes ten times before I took you on a date
   I'm in a cold sweat and panic, it makes me late
   I know you never asked for drugs I know
   My shots will always miss I know
   My shots will always miss

Chorus: Does everyone stare this way at you
I only look this way at you

2. I changed my clothes ten times before I took you on a date
   I got the heavi-jeavies and my panic makes me late
   I break into a cold sweat reaching for the phone
   I've had a drink twice before I churn out
   and decide you're not at home

Chorus: Does everyone stare the way I do
I only stare this way at you

3. I never noticed the size of my feet
   'till I kicked you in the shins
   Will you ever forgive me

Sting Foto: Costello

Andy Foto: Furmanovsky

Stewart

For the shape I'm in
For the shape I'm in

Chorus: Does everyone stare the way I do
I only stare this way at you

4. I wanna write you a sonnet, but I don't know where to start
I'm so used to laughing at the things in my heart
Last of all I'm sorry, 'cause you never asked for this
I can see I'm not your type and my shots will always miss
always miss

Chorus: Does everyone stare the way I do
I only stare this way at you

Übersetzung

1. Ich habe zehnmal meine Kleidung gewechselt, bevor ich dich ausführte. Mir kommt der kalte Angstschweiß, und ich komme nicht zur rechten Zeit. Ich weiß, du hast niemals nach Drogen gefragt, ich weiß, meine Schüsse/Versuche gehen immer daneben, ich weiß, mir geht immer alles daneben.

Refrain: Starrt dich jeder so an? Nur ich seh dich so an!

2. Ich habe zehnmal meine Kleidung gewechselt, bevor ich dich ausführte. Es wurde mir kotzübel, und durch meine Angst komme ich zu spät. Mir bricht kalter Schweiß aus, wenn ich zum Telefon greife. Ich habe das Doppelte getrunken, bevor ich mich auskotze und entscheide, daß du gar nicht zu Hause bist.

Refrain: Starrt jeder so wie ich? Nur ich starre dich so an!

3. Ich habe nie gemerkt, wie große Füße ich habe, bis ich dir ans Schienbein stieß. Kannst du mir jemals verzeihen, daß ich in dieser Verfassung bin, daß ich so bin?

Refrain: Starrt jeder so wie ich? Nur ich starre dich so an!

4. Ich will dir ein Sonett schreiben, aber ich weiß nicht, wo ich anfangen soll. Ich habe schon immer über Dinge gelacht, die mir wichtig sind. Letztlich tuts mir doch leid, daß du nie danach gefragt hast. Ich sehe, ich bin nicht dein Typ, und meine (Annäherungs-)Versuche werden immer fehlschlagen, immer daneben gehen.

Refrain: Starrt jeder so wie ich? Nur ich starre dich so an!

Interpretation des Textes

Der Sänger äußert sich in ungeschminkter Alltagssprache, im harten Slang des London East End[3]). Die Sprachhaltung ist stark gefühlsbetont, assoziativ und bringt Verworrenheit zum Ausdruck. Einige Textstellen lassen vermuten, daß es die Sprache von Fixern ist, aus der eine allgemein fatalistische Haltung zum Leben zu sprechen scheint.

In der Sprache äußert sich Hilflosigkeit, Selbstunsicherheit, Angst und Perspektivlosigkeit. Der Mann, die redende Person, schildert seine eigene psychische Problemlage: seine Unsicherheiten, Schwierigkeiten und Ängste bei der Annäherung an seine Geliebte. Es scheint ihm schwer zu fallen, sich selbst zu akzeptieren und mit seiner Sehnsucht fertigzuwerden.

Manche Stellen im Text sind in ihrer Aussagehaltung nicht eindeutig. So ist beispielsweise am Ende der vierten Strophe die Feststellung "I can see I'm not your type" nicht zwingend resignativ zu verstehen, sie ist vielmehr ambivalent und bedarf der Klärung – hier durch die Musik.

Inhalt, Ausdrucksweise und Haltung des Textes können als typisch für viele Rocktexte angesehen werden. Vor allem soweit sie den Blues zur Grundlage haben, sprechen sie meistens vom ganz persönlichen, wie auch immer schlechten Schicksal oder Zustand des Sängers bzw. der Sängerin, der diese aber nie in die Verzweiflung führt.

Die Musik

Die Musik scheint zunächst der Gefühlswelt des Textes zu entsprechen, sie weist aber im Verlaufe des Liedes weit über ihn hinaus. Ein Vergleich zweier kurzer Ausschnitte – einer aus der ersten Strophe und der andere aus dem Schlußrefrain – könnte leicht veranschaulichen, wie stark sich musikalischer Charakter und Ausdruck im Verlauf des Liedes verändern. Die Musik leistet vor allem zweierlei: zum einen interpretiert sie den Text in ganz spezifischer Weise, zum anderen enthält sie Haltungen und Aussagen über die redende Person, die dem Text allein nicht zu entnehmen sind.

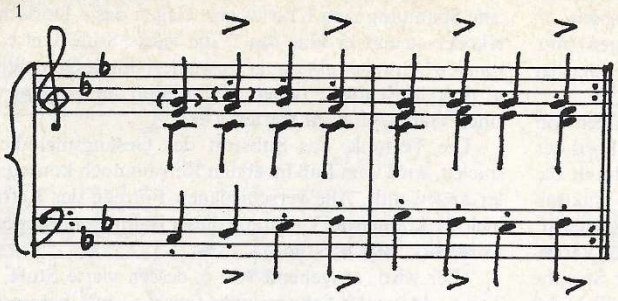
Das grundlegende musikalische Material des Liedes ist sehr einfach; die Differenziertheit der Musik zeigt sich darin, wie im einzelnen mit diesem Material verfahren wird und wie seine Bestandteile in Zusammenhang gebracht und künstlerisch gestaltet werden.

Es handelt sich um ein Lied im 4/4-Takt mit vier Strophen – je neun Takte, korrekter: acht Takte und ein Erweiterungstakt –, nach denen jeweils der Refrain – zwei mal vier Takte – folgt. Am Ende wird der Refrain auf sechzehn Takte (zwei Viertakter, die jeweils wiederholt werden) ausgeweitet und in dieser Form mehrfach wiederholt. Das Tempo wird bestimmt durch mäßig schnelle Viertel – in Metronomzahlen: knapp 126 MM am Anfang und gut 132 MM am Schluß. Das Lied ist völlig von der Gesangsstimme beherrscht, sie wird begleitet von kurzen, im Prinzip gleichbleibenden Modellen des Klaviers, des E-Basses und des Schlagzeugs. Es gibt kein Zwischenspiel (Instrumentalsolo o. ä.).

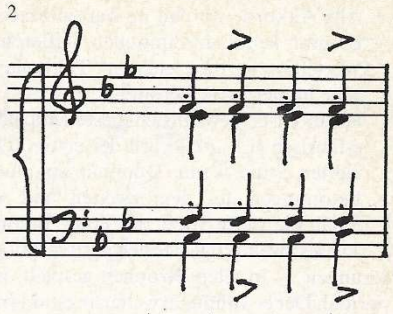
Die musikalischen Grundelemente

Das **Klavier** spielt in den Strophen etwa folgendes grundlegende Zwei-Takte-Modell (s. Bsp. 1, S. 455).

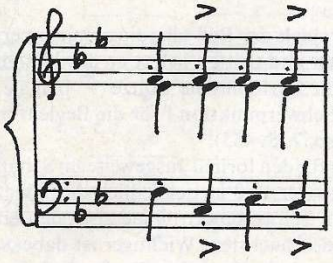
1



2

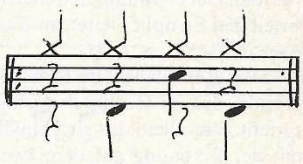


3

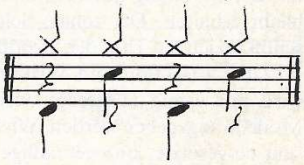


4

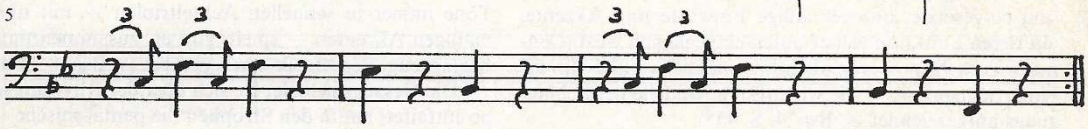
Strophen:
HiHat
snare drum
bass drum



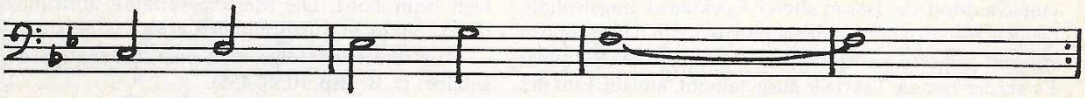
Refrains:
Becken
snare drum
bass drum



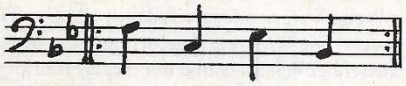
5



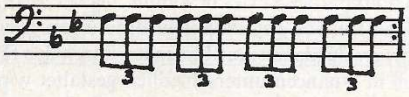
6



7

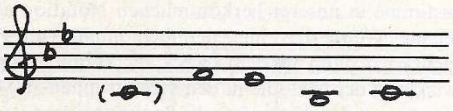


8

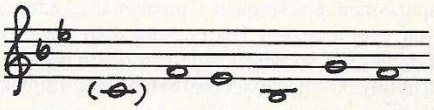


bzw.:

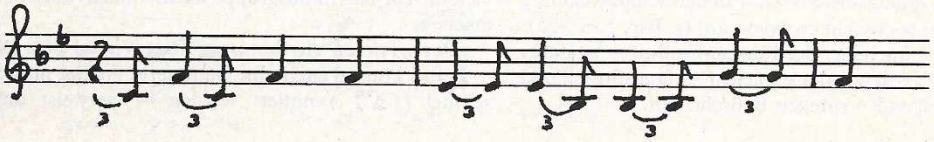
9



oder:



10



Die charakteristischen Merkmale dieses Modells sind:

- Alle Akkorde werden im harten Staccato gespielt.
- Es gibt keine rhythmischen Differenzierungen (nur Viertelnoten); die „leichten" Taktteile 2 und 4 werden aber immer stark betont.
- Harmonisch bewegt sich dieses Modell im Bereich von c-Dorisch (Moll-Akkord der ersten, Dur-Akkord der vierten Stufe, keine Dominantspannung); durch die Betonungen auf dem zweiten und vierten Taktteil erhält die vierte Stufe, der Ton f, besonderes Gewicht.

Dieses zweitaktige Modell wird – mit geringen Veränderungen – in allen Strophen gespielt, in jeder Strophe viermal. Der erwähnte Erweiterungstakt (neunter Takt der jeweiligen Strophe) leitet im Klavier bereits zum Refrain über (s. Bsp. 2, S. 455).

Dem Refrain liegt im Klavier ein eintaktiges Modell zugrunde, das im Gestus demjenigen in den Strophen entspricht. Vor allem das gleichmäßige Hämmern der Viertel mit der Betonung auf dem zweiten und vierten Taktteil bleibt erhalten. Der tonale Schwerpunkt liegt hier, wie schon im letzten Takt der Strophe, auf f (s. Bsp. 3, S. 455).

Über Funktion und Wirkungsweise des **Schlagzeugs** wird nur wenig ausgesagt, wenn die darauf gespielten Modelle angegeben werden. Wichtiger sind zunächst sparsam eingesetzte, unregelmäßige Einwürfe und Akzente, auf deren Funktion weiter unten eingegangen wird. Dennoch seien hier – vor allem als mögliche Hilfe für die Unterrichtspraxis – die wichtigsten Modelle des Schlagzeugs aufgezeichnet (s. Bsp. 4, S. 455).

Das Schlagzeug spielt also als Grundrhythmen sehr einfache Modelle. Der in älterer Rockmusik ungewöhnliche Rhythmus von bass drum plus snare in den Strophen entsteht aus dem einfachen Beat-Rhythmus des Refrains: Es werden nur die Taktteile ausgetauscht, und die Eins des Taktes bleibt unbetont. Dadurch erreicht das Schlagzeug – natürlich im Zusammenwirken mit den anderen Instrumenten – eine unterschiedliche Wirkung einerseits in den Strophen, die sich durch eine gewisse Leichtigkeit auszeichnen und in denen die Taktordnung relativ schwer zu erfassen ist, und andererseits in den Refrains mit ihrem eindeutigen, geraden Beat-Rhythmus. In den Strophen ist aufgrund des rhythmischen Geflechts und der Behandlung der Instrumente, besonders auch des Basses (s. u.), deutlich der Einfluß des Reggae auf die POLICE-Musik spürbar.

Der **Baß** spielt in den Strophen durchgängig, aber mit sparsamen, effektvollen Unregelmäßigkeiten, ein Modell von zwei mal zwei Takten, das nicht nur das klangliche Fundament der Musik liefert, sondern den gleichmäßigen Rhythmus von Klavier und Schlagzeug auflockert und vor allem melodische Funktion hat: er spielt sozusagen das Substrat der Gesangsmelodie (nur in der Schlußwendung des letzten Taktes weicht er davon ab) (s. Bsp. 5, S. 455).

Auffällig – auch hier der Reggae-Einfluß – ist dabei der Gegensatz zwischen der schnellen Anfangsfloskel und den darauf folgenden ruhigen Baßschritten.

Harmonisch stellt der Baß einen Gegensatz und damit eine Spannung zum Klavier her. Gegen das c-Dorisch im Klavier steuert er klar das f, die vierte Stufe von c, als tonalen Schwerpunkt an; er formuliert durch Quartschritte plagale Schlüsse: einen Halbschluß im zweiten und einen Ganzschluß im vierten Takt.

Die Technik, das Substrat der Gesangsmelodie zu spielen, wird vom Baß im ersten Refrain noch konsequenter angewandt. Alle verschiedenen Formen der Refrainmelodie können als Varianten dieser Baßmelodie begriffen werden (s. Bsp. 6, S. 455).

Hier wird, ausgehend von c, dessen vierte Stufe, der Ton f, als tonaler Schwerpunkt fixiert – in Übereinstimmung mit dem Klavier.

Diese Melodie spielt der Baß allerdings nur im ersten Refrain; im zweiten und dritten liefert er das klangliche Fundament und die harmonische Stütze – plagale Sequenzen mit dem Schwerpunktton f für die Begleitformel des Klaviers (s. Bsp. 7, S. 455).

Ähnliches trifft für den formal ausgeweiteten Schlußrefrain zu. Hier spielt der Baß ausschließlich die Töne, die jeweils den tonalen Schwerpunkt bilden: f in den ersten acht Takten, c in den nächsten. Wichtiger ist dabei seine rhythmische und agogische Funktion: Dadurch, daß er die Töne immer in schnellen Achteltriolen – mit unregelmäßigen Akzenten – spielt, gibt er, zusammen mit dem Schlagzeug, der Musik starken drive (s. Bsp. 8, S. 455).

Die **Gesangsmelodie,** die sich über der Rhythmusgruppe entfaltet, hat in den Strophen die pentatonische Leiter b–c–es–f–g zur Grundlage, ihr tonaler Schwerpunkt liegt beim Ton f. Die Melodie verläuft, abstrahiert von ihren konkreten Ausformungen, etwa wie in Bsp. 9, S. 455.

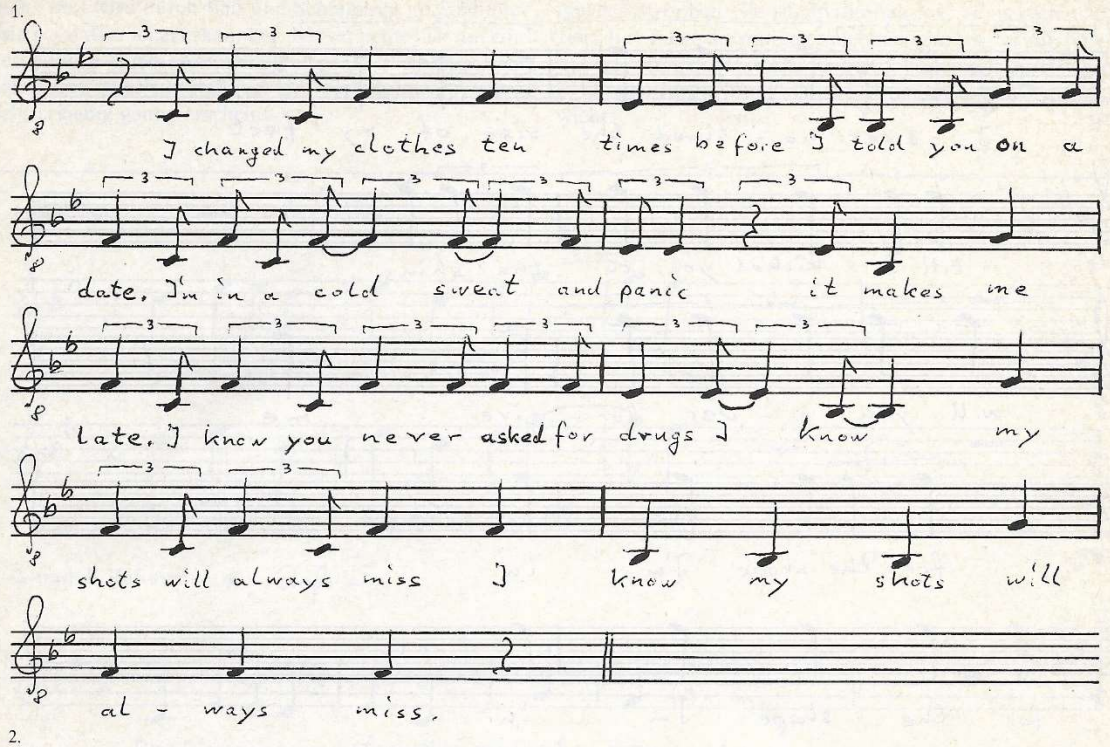
Aus dieser Tonfolge wird eine zweitaktige Melodie gebildet (z. B. Bsp. 10, S. 455).

Die Wiederholung von Melodien dieser Art machen die Gesangsmelodie in den Strophen aus; sie kommen nie in gleicher Weise vor, sondern werden immer, z. T. sehr stark, verändert. Die konkrete Ausformung der Melodien geschieht ausschließlich im Sinne der Textgestaltung und nach dem jeweils angestrebten Ausdrucksgehalt der Stimme. Insbesondere wird die rhythmische Gestaltung durch den Sprachduktus des Textes bestimmt. Da der Text mehr oder weniger frei von rhythmischen Bindungen gesungen – und bei verschiedenen Aufführungen durch den Sänger vermutlich in Nuancen unterschiedlich gestaltet wird –, mag es wenig sinnvoll erscheinen, den Verlauf der Gesangsstimme in unserer herkömmlichen Notation aufzuschreiben. Wenn dies hier dennoch annäherungsweise versucht wird, dann mit dem Zweck, die Veränderung und Entwicklung der Melodie in den vier Strophen zu veranschaulichen und insbesondere die Spannung der Gesangsmelodie zur Rhythmusgruppe leichter nachvollziehbar zu machen.

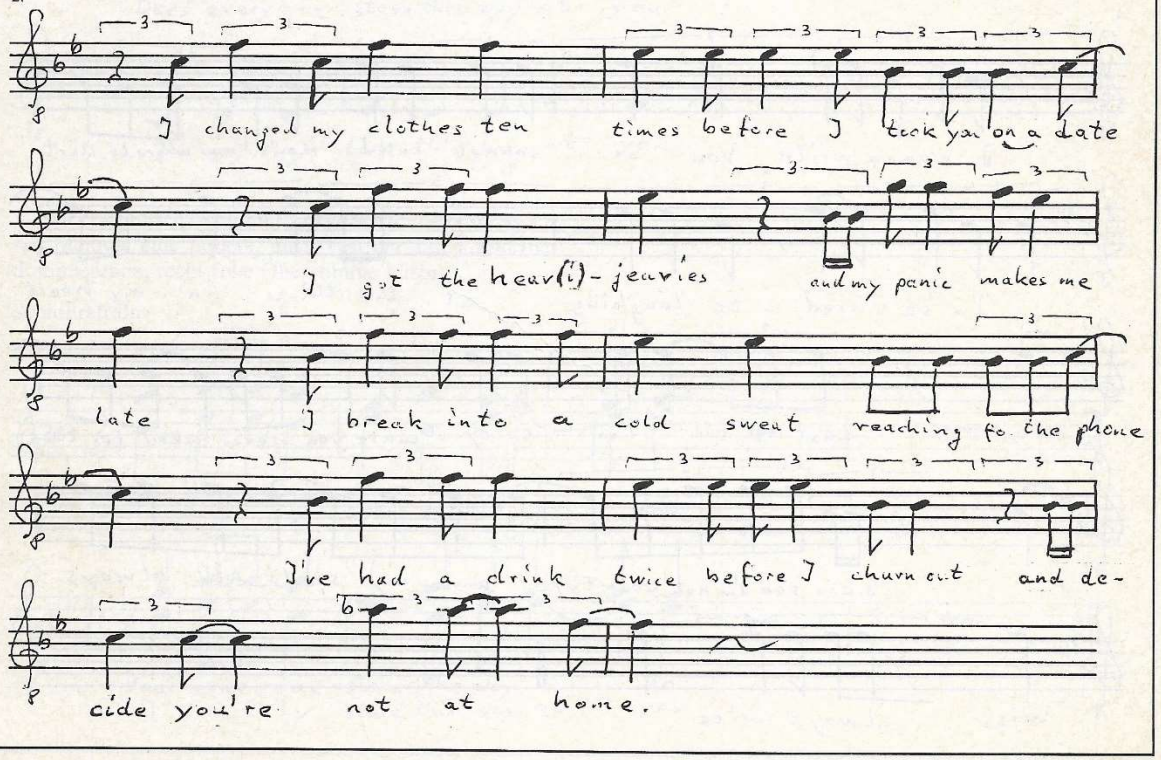
Der „Triolen"rhythmus – statt Viertel plus Achtel (♩♪) könnte auch eine punktierte Achtel plus Sechzehntel (♩.𝅘𝅥𝅯) notiert werden – verweist auf die

Die Strophenmelodien:

1.



2.



3.

I never no - ticed the size of my feet

'till I kicked you in the shins

will you e - ver for - give me

for the shape I'm in

for the shape I'm in

4.

I wanna write you a sonnet but I don't know where to start

I'm so used to laughing at the things in my heart

Last of all I'm sorry 'cause you never asked for this

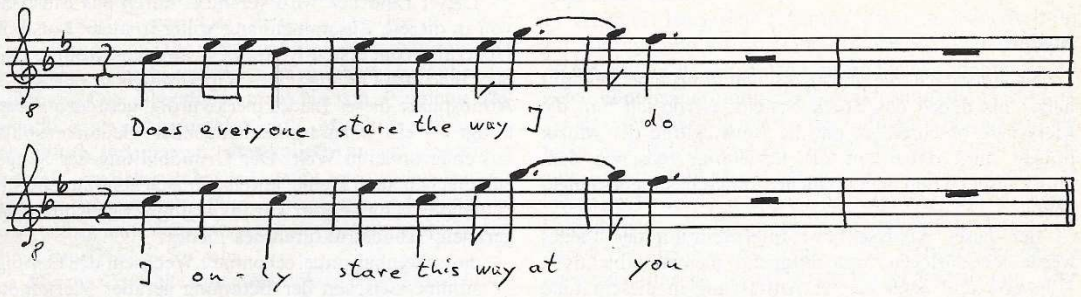
I can see I'm not your type and my shots will always

miss always miss

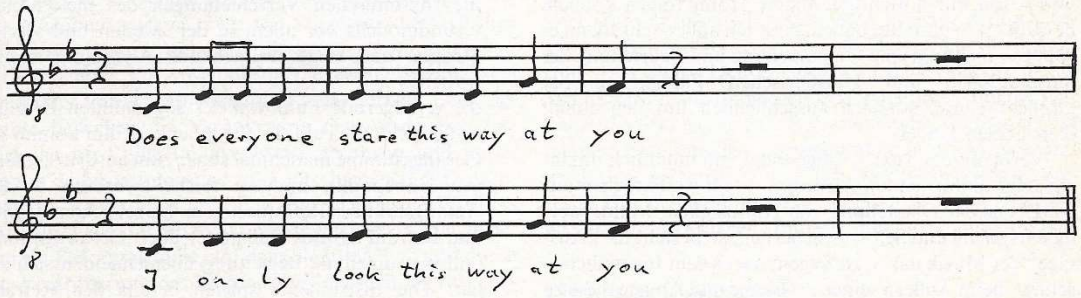
musikalische Nähe des Stücks zum Blues bzw. Rhythm & Blues; dies wird durch Baß und Schlagzeug im Schlußrefrain noch deutlicher erkennbar. Ich verzichte hier auf eine Ausdeutung dieses Zusammenhangs, weil er mir zwar interessant, aber im Rahmen der vorliegenden Analyse nicht ergiebig genug erscheint.

Die Refrainmelodie unterscheidet sich erheblich von der der Strophen. Sie ist rhythmisch nur wenig differenziert, hier fallen die ruhigen gleichmäßigen Viertel auf. Nur das „I" (und entsprechend „at") bekommt durch die Synkopierungen vom zweiten Refrain an besonderes Gewicht.

~~1. Refrain~~: 2. + 3. Refrain

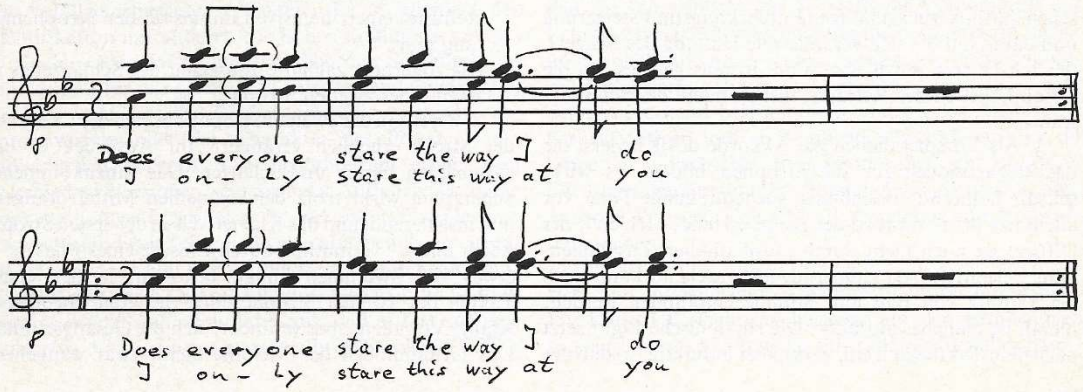


~~2. und 3. Refrain:~~ 1. Refrain



Im erweiterten Schlußrefrain tritt zur etwas veränderten Melodie eine höhere, auch von der Lautstärke her dominierende, recht freie Oberstimme hinzu.

Schlußrefrain:



Im ersten Teil entspricht die Klavierbegleitung der in den übrigen Refrains, im zweiten Teil benutzt das Klavier in etwa das Begleitmodell der Strophen.

Zwei weniger bedeutsame Elemente sind noch zu nennen: Beim Übergang vom ersten Refrain zur zweiten Strophe wird ähnlich einem Störsender ganz kurz Opernmusik eingespielt. Zur vierten Strophe (und vielleicht auch zum Schlußrefrain) ist zum Zweck der Veränderung des Sounds und der Atmosphäre des Liedes ein hoher synthetischer Klang beigemischt.

Analyse

Nachdem ich die musikalischen Bausteine genannt habe, aus denen das Stück besteht, werde ich nun die Merkmale beschreiben, die die Entwicklung der Musik prägen, und dabei auf die Beziehung zwischen dem musikalischen und dem textlichen Inhalt des Liedes eingehen.

Bei dieser Analyse bzw. Interpretation des Liedes werde ich darlegen, was aufgrund meiner subjektiven Hörweise und nach meiner Auffassung in diesem Lied steckt und wie ich es verstehe. Die Frage, ob und inwieweit Textautor, Komponist und Musiker das, was ich entdecke und worin mir hoffentlich andere Hörer folgen können, bewußt (!) so gestaltet haben, lasse ich außer acht; denn es geht mir nicht um eine Untersuchung und Beurteilung der musikalischen und künstlerischen Fähigkeiten der „Police"-Leute, sondern ausschließlich um den Inhalt dieses einen Liedes.

Verbleibt der Text – abgesehen von inhaltlich unklaren oder ambivalenten Aussagen – im wesentlichen auf der Ebene der Darstellung von Hilflosigkeit, Minderwertigkeitsgefühl und Selbstunsicherheit, so besteht die „Aussage" der Musik darin, zu zeigen, wie es dem Jugendlichen gelingt, beim Äußern seiner Probleme und Ängste diese zu bewältigen, sich zu akzeptieren, wie er ist, und daraus Kraft zu schöpfen.

Diese These soll folgenden drei Schritten der Analyse zugrunde liegen. Als erstes sind Elemente zu nennen, die der Gefühlswelt der Unsicherheit und Verworrenheit entsprechen, zum zweiten ist auf den Aspekt der musikalischen und ausdrucksmäßigen Entwicklung und Steigerung und damit auf die sich verändernde Haltung des Sängers, der Ich-Person, einzugehen und drittens geht es um die Besonderheiten der Refrains, insbesondere des Schlußrefrains.

1. Als Vorspiel dienen die Akkorde des Klaviers, die das Begleitmodell für die Strophen bilden. Es wirkt seltsam holpernd, unschlüssig, suchend; einige Töne, vor allem der dritte Akkord der rechten Hand, „fehlen", der Offbeat ist noch nicht durch musikalischen Zusammenhang vermittelt. Als stolpernd, überraschend kann auch der Einsatz von Baß und Stimme empfunden werden; hieran ist manches auffällig: Die rhythmische Figur setzt nach dem Taktbeginn ein, wirkt aber auftaktig, so daß der eigentliche Taktschwerpunkt zunächst unklar bleibt. Sowohl die Besetzung: Klavier, E-Baß und Stimme als auch diese Art der rhythmischen und melodischen Koppelung von E-Baß und Gesangsstimme sind in der Rockmusik ungewöhnlich. Außerdem dominieren Klavier und Baß den Gesamtklang, der Gesang in tiefer Lage, der eher an ein Vorsichhinmurmeln erinnert, scheint fast darin untergehen. Dies erschwert die Textverständlichkeit, aber der Gesamtcharakter der Selbstunsicherheit, Unbeholfenheit und Verworrenheit wird dadurch klarer empfunden.

Dieser Eindruck wird verstärkt durch das Einspielen von in diesem Zusammenhang völlig fremder Musik am Übergang vom ersten Refrain zur zweiten Strophe. Es ist der Belcanto-Gesang eines Opernsängers, der in der Atmosphäre dieses Liedes merkwürdig, geradezu grotesk klingt – ein unzusammenhängender Gedankensplitter aus einer anderen Welt. Der Grundhaltung des Sängers entsprechen auch kleine, jeweils für sich genommen unbedeutende Techniken zur Verunklarung der gleichmäßigen, geraden Grundstrukturen des Liedes:

- das scheinbar unberechenbare Wechseln der Gesangsstimme zwischen der Betonung gerader Viertelnoten und freier Rhythmen, die in Spannung zum Metrum stehen;
- die rhythmischen Verschiebungen des melodischen Grundmodells vor allem in der zweiten und vierten Strophe und seine weitgehende Auflösung in der dritten;
- die verzögernde Funktion des sogenannten Erweiterungstaktes (9. Takt der Strophen); in ihm kommt die Gesangsstimme manchmal sogar zum ausdrucksmäßigen Höhepunkt, und sie reicht mehrmals in den Anfangstakt des Refrains hinein. Dabei gehen Strophe und Refrain nahtlos ineinander über, Gesangsstimme und instrumentale Begleitung überschneiden sich sogar: Die Instrumente spielen bereits den Refrain, während der Gesang noch die Strophe zu Ende führt;
- das Fehlen des ersten Taktschwerpunktes im ersten Takt jeder Strophe (es wird hier jeweils nur der – unbetonte – erste Klavierakkord gespielt). Dies wird immer wieder als überraschend empfunden, besonders wenn das Schlagzeug unmittelbar davor, am Ende des Refrains, einen intensiven Impuls für den Strophenanfang gibt;
- das zögernde, zaghafte Einsetzen des Schlagzeugs zu Beginn der zweiten Strophe.

2. Bereits in der zweiten Strophe hat sich der Charakter der Musik erheblich verändert; ihr Ausdruck ist hier entschieden härter und schärfer. Das hinzukommende Schlagzeug wirkt trotz der sparsamen Mittel drängend und insistierend, und das Klavier, das in der ersten Strophe weich und – vermutlich durch Einsatz eines Phasers – etwas verschwommen klingt, bekommt in den ersten Takten der zweiten Strophe einen helleren, metallenen Klang. Vor allem aber verändert sich die Gesangsstimme. Das Grundmodell der Melodie bleibt zwar weitgehend

erhalten, es wird jedoch eine Oktave höher gesungen, und die Stimme steht im Vordergrund des Gesamtklangs. Der Sänger singt nicht mehr vor sich hin, sondern referiert gleichsam seine Erlebnisse und Angstgefühle, er schreit sie schließlich heraus. Seine Ausdruckshaltung erhält in den nächsten Strophen immer mehr den Charakter der Entschiedenheit und Entschlossenheit. Die bestätigende Wiederholung der Zeile „for the shape I'm in" hat, im Gegensatz zu dem Eindruck, den der Text allein vermittelt, keine Spur von Verzagtheit oder Selbstmitleid. Dasselbe gilt für den Text der vierten Strophe „Last of all I'm sorry..." und „I can see I'm not your type...". Statt Traurigkeit oder Klage vermittelt die Gesangsstimme eher Trotzigkeit, Selbstbewußtheit – zumindest gegenüber der Geliebten. Die eigentlichen psychischen Probleme des Jugendlichen verschwinden nicht („My shots will always miss"); aber indem er sie (musikalisch) äußert, gewinnt er die Kraft und Selbstsicherheit, damit umzugehen und sich selbst zu akzeptieren. Dies scheint mir jedenfalls der Ausdrucksgehalt, die „Aussage" der Musik – im Unterschied zum Text – zu sein.

3. Die musikalische und ausdrucksmäßige Entwicklung der Strophen erscheint analog, aber in anderer Weise in den Refrains. Die vielleicht an sich selbst gestellte, ängstliche Frage des Jugendlichen, wie das Auftreten gegenüber der Geliebten wirken mag, wie sie dieses merkwürdige Anstarren („stare") eines Außenseiters aufnimmt usw., verliert bereits im Anschluß an die zweite Strophe den Charakter von Ängstlichkeit und Unsicherheit. Drei Elemente bewirken die Veränderung des Ausdrucks: Die Melodie wird eine Oktave höher gesungen und klingt bereits dadurch intensiver und entschiedener. Im veränderten Text wird das Ich („I") zum wichtigsten Wort; es wird durch die starken Synkopierungen, die einzigen in der ganzen Refrainmelodie, auf dem höchsten Ton und durch die Vergrößerung des Notenwertes deutlich hervorgehoben. Mit Hilfe technischer Manipulation wird die Gesangsstimme verdoppelt, ihr ganz persönlicher, individueller Charakter wird dadurch aufgehoben. Diese Technik ist durchaus üblich in der Rockmusik und hat keineswegs immer inhaltliche Gründe; möglicherweise kann sich damit aber im vorliegenden Zusammenhang der Eindruck der Verallgemeinerung verbinden: die Möglichkeit der Identifikation mit anderen Menschen in ähnlicher Lage.

Dieser Gedanke prägt wesentlich den Schlußrefrain. Ihm kommt für das ganze Lied entscheidende Bedeutung zu. Hier wird derselbe Text zweistimmig gesungen; dadurch verschwindet der Charakter des Privaten, rein Individuellen vollends. Der Schlußrefrain erhält zwei verschiedene Versionen, sein formaler Aufbau wird auf die doppelte Länge vergrößert. Er bekommt das Gewicht eines selbständigen Teils, der in gleichbleibender Intensität mehrmals wiederholt und erst im vierten Durchgang ganz ausgeblendet wird. Das selbständige Gewicht des Schlußrefrains drückt sich auch darin aus, daß er fast so lange dauert (ca. 1′43″) wie das gesamte übrige Stück (ca. 1′57″). In diesem Teil geht die Musik erst „richtig los". Der Text liefert keine neuen Informationen, es wird einfach der der anderen Refrains wiederholt; er scheint mir hier unbedeutend geworden zu sein gegenüber dem durch die Musik vermittelten Gesamteindruck von Kraft und Selbstbewußtsein. Das Schlagzeug, das sich jetzt von der alleinigen Funktion der rhythmischen Begleitung freimacht und viele unregelmäßige Akzente, Einwürfe und Wirbel spielt, vermittelt im Zusammenspiel mit dem drive der schnellen Achteltriolen im Baß die Atmosphäre ungestümen Drängens und Tanzens.

Auch die Harmonik führt die Musik im Schlußrefrain zur Klärung und Entspannung. In den Strophen bedeutet die Spannung zwischen den tonalen Schwerpunkten c und f eine ständige harmonische Verunklarung; die Harmonik des Klaviers läßt sich mit der der Baß- und Gesangsstimme nicht in Einklang bringen. Die Refrains bringen jeweils eine Entscheidung für f als der vierten Stufe von c; sie lassen am Ende, das ist beim Hören deutlich spürbar, keine Schlußwirkung aufkommen; das f verlangt die Auflösung zum c. Tatsächlich aber folgt auf die Refrains immer die neue harmonische Verunklarung bei Strophenbeginn. Der Schlußrefrain löst diese Spannung. In ihm stehen sich klar die tonalen Blöcke f (acht Takte) und c (acht Takte, hier im Klavier in etwa das Begleitmodell der Strophen) gegenüber. Ihre harmonische Wertigkeit ist jetzt deutlich bestimmt: Es handelt sich um eine ständige plagale Kadenzierung von f nach c. Dem entspricht auch die Führung der im Schlußrefrain hinzukommenden Oberstimme und die Veränderung der eigentlichen Refrainmelodie, die hier im Teil mit dem harmonischen Schwerpunkt c zum Ton es geführt wird, statt wie vorher zum f. Die Harmonik des Schlußrefrains läßt sich gefühlsmäßig und assoziativ mit Begriffen wie Stabilität, Klarheit, Entscheidung usw. umschreiben.

Didaktische Überlegungen

Die vorstehende Analyse enthält selbstverständlich keine konkreten Hinweise für die Behandlung des Police-Stücks im Musikunterricht; vor allem können ihre Arbeitsschritte und Ergebnisse nicht unmittelbar in Unterrichtsplanung und Lernzielformulierung umgesetzt werden. Sie soll vielmehr nur die stoffliche Vorbereitung des Lehrers erleichtern. Dessen Aufgabe besteht dann darin, im Hinblick auf seine jeweilige Lerngruppe einen thematischen Schwerpunkt für den Unterricht festzulegen und dementsprechend bestimmte Ergebnisse der Analyse zu berücksichtigen und zu benutzen, die anderen aber im Sinne der didaktischen Reduktion außer acht zu lassen. Die folgenden Stichpunkte können dabei dem einen oder anderen Kollegen vielleicht als Anregung und Hilfestellung dienen.

Ich nenne drei Möglichkeiten des Ansatzes im Unterricht und entsprechende denkbare Intentionen (Grobziele). Diese Überlegungen basieren auf den Erfahrungen eigener Unterrichtsversuche, abstrahieren hier aber natür-

lich von konkreten Zielgruppen und bleiben ausdrücklich allgemein.

1. Thema: Die Selbstdarstellung eines Jugendlichen in der Rockmusik am Beispiel des POLICE-Stückes „Does everyone stare".

Intention: Durch die Analyse des Textes und der wichtigsten musikalischen Mittel erfahren die Schüler, wie hier ein Jugendlicher in einem Rockmusikstück seine Probleme (mit sich und seiner Umwelt, speziell in der Beziehung zu einer Frau) darstellt und artikuliert. In der Diskussion reflektieren und äußern die Schüler ggf. ihre Betroffenheit und ihr persönliches Interesse (oder Desinteresse) an dem Inhalt des Stückes und der künstlerischen Darstellungsweise und bilden sich dazu ihr eigenes Urteil.

Hinweise zum Unterricht: Es kommt darauf an, daß die Schüler den Inhalt und die Haltung des Stückes mit ihrer eigenen psychischen Disposition und ihren ganz persönlichen Gefühlen und Lebenserfahrungen konfrontieren. Die Auseinandersetzung mit dem Textinhalt und mit den dazu in Spannung stehenden musikalischen Ausdrucksmitteln sollten zunächst im Vordergrund stehen. Die musikalische Detailanalyse kann ggf. weitgehend entfallen zugunsten einer weiterführenden Diskussion, in der sich die Schüler mit ihren eigenen Problemen einbringen.

2. Thema: Die Spannung zwischen Textinhalt und musikalischer „Aussage" im POLICE-Stück „Does everyone stare".

Intention: Bei der intensiven Analyse des Textes und der Musik erkennen die Schüler die selbständige Aussagefähigkeit von Musik. Sie erfahren, daß die Funktion der Musik auch im Rock nicht darauf beschränkt sein muß, den Text zu „transportieren", eine bestimmte Atmosphäre für den Textvortrag zu schaffen, daß sie selbst möglicherweise inhaltsneutral sei oder ähnliches, sondern daß das Verstehen eines solchen Liedes erst möglich wird durch das Begreifen der Spannung beider Ausdrucksebenen, der des Textes und der Musik. Dabei lernen die Schüler, die selbständige Aussagefähigkeit von Musik als Kriterium ihrer Beurteilung zu begreifen.

Hinweise zum Unterricht: Auszugehen ist bei diesem Ansatz wohl von der Textanalyse, der dann die eingehende Untersuchung der musikalischen Mittel und ihrer Wirkungen zu folgen hat. Wieweit die Elemente und Techniken der Musik von den Schülern allein erarbeitet werden können und welche Hilfen und Informationen der Lehrer gibt, hängt von den Hör- und Analysefähigkeiten der jeweiligen Lerngruppe ab; wichtig erscheint mir vor allem die Zuspitzung auf die in der Intention genannte Problemstellung. Diese Unterrichtskonzeption bedarf des inhaltlichen Zusammenhangs mit entsprechend thematisierten Analysen anderer Lieder (z. B. von Schubert, Eisler u.v.a.m.).

THE POLICE Foto: CBS

3. Thema: Einfache musikalische Modelle als Materialgrundlage für ein Rockmusikstück.

Intention: Die Schüler erfahren im praktischen Umgang mit Musik, daß dem in seinem musikalischen Ausdruck und in kompositorischen Details und Zusammenhängen relativ differenzierten POLICE-Stück „Does..." im wesentlichen einfaches musikalisches Material zugrunde liegt und daß seine Qualität auf dem gestalterischen Umgang mit den Grundelementen beruht.

Hinweise zum Unterricht: Die unterrichtliche Arbeit hat folgende zwei Schwerpunkte. Am wichtigsten erscheint mir der praktische Umgang mit den in der Analyse angegebenen Modellen der einzelnen Instrumente bzw. der Gesangsstimme. Es ist sowohl möglich, die Schüler – mit jeweils erforderlichen Hilfestellungen – die Modelle selbst heraushören und erarbeiten zu lassen, als auch, sie vom Lehrer aus einfach vorzugeben. Auf jeden Fall sollten sie – möglicherweise auch in abgewandelter Form – Gegenstand bzw. Grundlage ausgiebigen Musizierens sein. Wie weit sich die Schüler dabei am „Original", also an dem POLICE-Stück, orientieren, oder wie weit sie neue, eigene

Ergebnisse ausprobieren, bleibt ihnen am besten überlassen. In der Hauptsache wird zunächst mit den Modellen der Begleitinstrumente Klavier, Schlagzeug und Baß zu musizieren und insbesondere der rhythmische und harmonische Reiz der Strophen zu empfinden sein. Die Gesangsstimme dabei mit einzubeziehen, ist aus mehreren Gründen, vor allem wegen der hohen Tonlage und der „freien" Rhythmen, problematisch; eine weitgehende Loslösung von den Melodiebildungen und der Gesangsweise des POLICE-Sängers und vielleicht der Einsatz eines Melodieinstruments statt der Stimme erscheint mir zum Zweck der Übung ratsam. Es wird von den jeweiligen Unterrichtsbedingungen abhängen, ob mit den originalen oder mit „Ersatz"-Instrumenten gespielt wird; wahrscheinlich ist in den meisten Fällen entsprechend den vorhandenen Instrumenten ein eigenes Arrangement zu erarbeiten. Nachdem die Schüler ihre Erfahrungen mit dem musikalischen Material gemacht und seine Beschränktheit oder seine Ergiebigkeit ausprobiert haben, werden sie – im zweiten Unterrichtsschritt – besser in der Lage sein, das POLICE-Stück zu begreifen und kritisch zu beurteilen.
Vor allem zwei kompositorische Prinzipien: die Arbeit mit ostinaten Figuren und die Ableitung vielfältiger Varianten aus einem Grundmodell liegen diesem Musikstück zugrunde. Ihr Begreifen und Erkennen in möglichst vielen Stücken unterschiedlichster Musikarten bildet ein Lernziel von hoher Wichtigkeit und von großer allgemeiner Bedeutung.

Anhang

Kurzinformationen zur Rockgruppe „The Police"

Die New-Wave-Gruppe entstand 1977 im Gefolge der englischen Punkbewegung. Mitglieder der Gruppe sind der Bassist und Sänger Gordon Sumner alias Sting, ehemaliger Lehrer und Jazzmusiker, der auch den weitaus größten Teil der Songs schreibt, der Schlagzeuger Steward Copeland und der Gitarrist Andy Summers. Alle drei besaßen bereits vielfältige Erfahrungen als Rockmusiker in verschiedenen Gruppen[4]). Die Band entwickelte schnell einen spezifischen eigenen Stil[5]), eine Mischung sehr verschiedener Spielweisen des Rock, vor allem des Punk und des Reggae, mit dem sie viele Gruppen der aktuellen Rockszene beeinflußte. Ihre drei Langspielplatten haben die Titel „Outlandos d'Amour" (1978), „Regatta de Blanc" (1979) und „Zenyatta Mondatta" (1980). Mit ihrer überdurchschnittlich interessanten Rockmusik wurden sie ungewöhnlich schnell international erfolgreich. Daß dies nur mit Hilfe der gut beherrschten Mechanismen der kapitalistischen Musikindustrie geschehen konnte, gilt für die Gruppe POLICE in gleichem Maße wie für die meisten international erfolgreichen Rockbands[6]).

Anmerkungen

[1]) Vorletztes Stück auf der POLICE-LP Regatta de Blanc (A&M Records SP 4792)
[2]) Beim Abhören des Textes bot ein ohne irgendwelche Angaben (Herausgeber, Erscheinungsort, -zeit u. ä.) im Buchhandel erhältliches „Songbook" eine Hilfe, das die Texte der ersten beiden POLICE-LPs (inzwischen auch der dritten LP) wiedergibt. Die Texte sind nicht authentisch, sondern von jemandem abgehört worden. Es gibt im Text des vorliegenden Liedes eine Menge Fehler, es fehlen sogar Zeilen. – Im Text der ersten Strophe heißt es statt „drugs" möglicherweise „this"; dies wäre – auch im Zusammenhang mit der entsprechenden Stelle in der vierten Strophe – inhaltlich klarer.
[3]) Londoner Arbeiterviertel, dessen Menschen – sehr hoher Ausländeranteil – in besonders krasser Weise an Armut, Arbeitslosigkeit und Kriminalität zu leiden haben
[4]) Sie beteiligten sich u. a. an Konzerten und Plattenproduktionen Eberhard Schoeners.
[5]) Das hier besprochene Stück „Does everyone stare" ist von der Instrumentierung her nicht typisch für den „POLICE-Sound".
[6]) Viele Journalisten und Kritiker prangern die perfekte Beherrschung der Marktmechanismen durch die POLICE-Leute an, verzichten aber leider darauf, zu untersuchen, ob und ggf. wie die kapitalistischen Produktionsbedingungen den Inhalt und die Qualität der POLICE-Musik prägen, s. z. B. H. Hansen in: Neue Musikzeitung Dez./Jan. 80/81, S. 12.

●