

Rockmusik und Kunstmusik

Beispiele

Rock und Kunstmusik - Beispiele

Zwei „Musikwelten“

Wenn ein Rockmusiker sich entschlossen hat, aus einem Stück der Kunstmusik zu zitieren, es in eine eigene Komposition einzufügen, es anders zu rhythmisieren, es zu arrangieren und letzten Endes seinen Zwecken dienstbar zu machen, es zu benutzen, so bieten sich ihm einige graduell wie auch qualitativ verschiedene Möglichkeiten. Zum größten Teil sind diese Methoden der Verarbeitung seit langem bekannt, die Kunstmusik selbst weist zahlreiche Möglichkeiten von Bearbeitungen und Arrangements aus. Dennoch unterscheiden sie sich darin, daß sie damit in ihrem eigenen Rahmen bleiben: auch die bearbeitete Kunstmusik bleibt Kunstmusik, selbst wenn es sich um zweifelhafte Werke wie beispielsweise Gounods Ave Maria, die Bearbeitung von Johann Sebastian Bachs C-Dur-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers handelt. Natürlich erfüllten auch die zahllosen Bearbeitungen und Arrangements von originalen Kompositionen des 19. Jahrhunderts den Wunsch des Publikums, diese oder jene Komposition in den eigenen vier Wänden, am heimischen Klavier spielen zu können. Die in diesen Jahren sozusagen „gewachsenen“ Methoden des Arrangierens und Bearbeitens sind unabdingbare Grundlage des Wissens, mit dem im 20. Jahrhundert ein Arrangeur zu Werke geht; noch die Arrangierkünste eines George Martins greifen auf die Klangfarbenzusammenstellungen des 19. Jahrhunderts zurück.¹

Im Falle der Einbindung einer Kunstmusikkomposition in ein Rockstück liegt aber ein anderer Fall vor: Rockmusik ist ihrem Wesen nach eben keine Kunstmusik und will dies auch gar nicht sein - jedenfalls nicht von vornherein. Vielmehr ist sie eine Volksmusik unter besonderen Bedingungen. Klassikrock führt zwei „Musikwelten“ zusammen. Eben das versuchten in den fünfziger Jahren auch Jazzmusiker, und es lohnt sich zunächst ein kurzer Blick auf die im Jazz üblichen Verfahren.

THE MODERN JAZZ QUARTET und Play Bach

Einige der interessantesten Kompositionen innerhalb des Jazz stammen von dem Pianisten John Lewis. Lewis gründete Ende der vierziger Jahre mit dem Vibraphonisten Milt Jackson, dem Bassisten Ray Brown und dem Schlagzeuger Kenny Clarke das Modern Jazz Quartet; die vier Musiker hatten in der Big Band des Bebop-Trompeters Dizzy Gillespie die Rhythmus-Gruppe gebildet. Brown wurde bald durch Percy Heath, Clarke durch Conny Kaye ersetzt. Das MODERN JAZZ QUARTET prägte mit seinem kühlen Ensembleklang jahrelang das Bild des Jazz, trug wesentlich zur gesellschaftlichen Emanzipation des Jazz bei und erweiterte die musikalischen Möglichkeiten des Jazz erheblich - der sogenannte „Third Stream“ ist ohne die Pionierleistung des MODERN JAZZ QUARTETS undenkbar. Andere Namen, die mit dieser Strömung im Jazz zu verbinden sind, sind etwa Gunther Schuller, Dave Brubeck und mit Einschränkung der Pianist Lennie Tristano - jeweils mit unterschiedlicher Gewichtung und Ausrichtung.

Lewis übernahm in seine Kompositionen aber keineswegs originale Teile aus vorhandenen Werken der Kunstmusik, sondern orientierte sich mit Stücken wie *Concorde*, *Vendome* und anderen besonders an den „kleineren“ Klavierwerken Bachs, wie den Kleinen Präludien, den zweistimmigen Inventionen und den Kompositionen aus dem Clavierbüchlein.

Vendome ist eines der frühen Stücke John Lewis', ein Fugato, dessen Thema auf vier Takten basiert, von denen jedoch lediglich die ersten Takte als „verbindlich“ anzusehen sind. Das Thema ist also eher ein Riff, eine ostinate Figur, die vom Musiker abgewandelt werden kann.² Vor allem der Vibraphonist Milt Jackson macht von dieser Möglichkeit ausgiebig



Gebrauch. Das Vibraphon beginnt als Dux auftaktig und führt zunächst zu c-Moll.

In Takt drei, wiederum auftaktig, setzt das Piano als Comes auf g-Moll ein. Hatte der Baß schon ab Takt 1 das Vibraphon kontrapunktisch auf jedem Viertel das Thema begleitet, so kontrapunktiert nach Ablauf der ersten Hälfte des dritten Taktes aus das Vibraphon. Nachdem die beiden Hauptinstrumente Klavier und Vibraphon jeweils das Thema vorgestellt haben, entspinnt sich ein improvisierter Dialog zwischen diesen beiden Instrumenten, der von dem ritornellartig wiederkehrenden Thema - dann in jeweils anderen Tonarten - unterbrochen wird. Die einfache und strenge Rhythmik des Themas, von barocken Vorbildern abgeschaut, bietet auf den ersten Blick zwar kaum Möglichkeiten zu Variationen, dennoch phrasiert vor allem Milt Jackson durchaus im Sinne des Jazz, betont etwa schwache Taktteile in Takt drei. Jackson wie Lewis variieren das Thema mal nur geringfügig, mal zerlegen sie es in seine Motive oder spielen nur den Themenkopf.³

Trotz der eingestreuten Improvisationsteile ist *Vendome* ein durch und durch arrangiertes Stück Musik. Lewis und Jackson hatten Erfahrungen in der Big Band von Dizzy Gillespie gesammelt und kannten daher die Möglichkeiten eines Arrangements. Anders als die Kompositionen des Bebops - deren Aufbau, vereinfacht gesagt, nach dem Schema Thema, Improvisation, Thema abläuft - versuchte Lewis hier dieses Schema mit dem ähnlichen barocken Prinzip zu füllen. Dabei nutzen Lewis wie auch Jackson diesen Rahmen durchaus zur Selbstdarstellung: Jackson mehr dem Jazz verpflichtet, Lewis - voller Ehrfurcht? - mehr der europäischen Idee.

Die quasi kammermusikalischen Kompositionen des MODERN JAZZ QUARTET mögen Vorbild für die Musik des französischen Pianisten Jacques Loussier gewesen sein. Der Gedanke, wenn schon Kontrapunkt nach barockem Vorbild in den Jazz zu bringen, ohne diesen Umweg direkt beispielweise Bachsche Kompositionen für Jazz-Improvisationen zu verwenden, liegt zwar nahe, wurde aber erst gegen Ende der fünfziger Jahre von Jacques Loussier mit Play Bach in die Tat umgesetzt. Das MODERN JAZZ QUARTET selbst veröffentlichte erst im Jahre 1974 eine LP mit für die Jazzgruppe arrangierten Kompositionen Bachs.⁴

Loussier benutzte für Play Bach mehrere Methoden, die originalen Kompositionen zu bearbeiten.

1. Das Original bleibt nahezu völlig erhalten, lediglich Kontrabaß und Schlagzeug treten hinzu, wobei die Baßstimme häufig aus dem Original gewonnen wird.

2. Bedeutende Teile des Originals bleiben ebenfalls erhalten, anderer dagegen werden durch Jazz-Improvisationen ersetzt; hier ergibt sich die Gemeinsamkeit zu Jazz-Kompositionen im oben erläuterten Sinne. Loussier suchte sich also Abschnitte aus der Originalkomposition heraus, die sich für Improvisationen eigneten. Dabei wurden diese harmonischen Abschnitte mitunter auch als Turn-A-Round in der vom Jazz bekannten Weise stetig wiederholt. Loussier selbst erläuterte sein Vorgehen wie folgt:

Ich schreibe mir zuerst die Baßlinie des ganzen Stückes auf und dann suche ich mir die Stellen heraus, die sich für Improvisationen eignen und lasse die anderen Passagen in der ursprünglichen Form bestehen.⁵

Dabei schreibt Loussier auch für den Kontrabassisten und den Schlagzeuger exakt vor, was diese zu spielen haben. Auf einem Programmheft des Trios findet sich ein kurzes Stück des Arrangements des Cembalokonzertes in d-Moll BWV 1052 von Johann Sebastian Bach- mehr zu dekorativen Zwecken, als Einblick in seine Arbeitsweise zu geben.

— Ce qui est la musique du Jacques LOUSSIER TRIO —

par Jacques LOUSSIER

... le but de l'improvisation est d'éviter de se surpasser
 pour peut-être toucher du doigt la beauté ... l'émotion ... d'atteindre
 l'ineffable ...

... les quelques exemples suivants vous montreront les compositions
 de Jacques LOUSSIER sur la base d'œuvres choisies de J.S. Bach et les
 différents qui y sont attachés.

EXEMPLE N° 1 - 1^{er} Mouvement du Concerto en 3^e partie

ORIGINAL

JACQUES LOUSSIER

... Edition des arrangements de base

de plusieurs photographies l'original imprimé.

Il y a également durant le concert de improvisations libres soit du

3. Auf der Grundlage der Originalkomposition fügt Loussier eigene Kompositionen mit der gewählten Bach-Originalkomposition zusammen. Mitunter entfernen sich diese neu komponierten Teile sehr weit vom Original, haben mit Improvisation nichts zu tun und unterstreichen Loussiers Wort, daß es sich bei Play Bach „um meine eigene Musik“ handelt: „Das sind meine Kompositionen.“⁶

Nur selten tritt eine dieser Methoden allein auf, zumeist mischt Loussier diese elementaren Arrangement-Methoden. Loussiers Methoden finden sich ausnahmslos in der Rockmusik wieder. Ein genauerer Blick ist daher lohnend.

Das richtige Original, der falsche Musiker

Loussier ließ Bachs Kompositionen nur selten unverändert. Häufig leitet er seine Bearbeitungen mit einer Art „Extrakt“ aus bestimmenden rhythmischen Motiven des Originals ein, unterstützt von Baß und Schlagzeug, um erst dann die originale Komposition zu beginnen. „Werktreu“ ist keine dieser Interpretationen. Loussier ist viel zu sehr Pianist, als daß er die Vorlagen ohne zusätzliche Schnörkel spielen wollte. Mit wachsendem Erfolg setzte Loussier außerdem immer weitgehender seine Kompositionen an die Stelle der Jazz-Einschübe.

Die zweistimmige Invention Nr. 8⁷ ist eines der wenigen Beispiele, wo Loussier die komplette Komposition spielt, bevor er mit seiner Musik fortfährt. Natürlich ist das Werk für das Trio arrangiert: Loussier spielt zunächst die Stimme der rechten Hand, der Baß übernimmt die Stimme der linken Hand. Nachdem das markante Achtel-Sechzehntel-Thema auch vom Baß komplett gespielt wurde, übernimmt Loussier den originalen Text, während der Bassist Pierre Michelot eine zusätzliche Stimme spielt. Der Schlagzeuger Christian Garros setzt mit wenigen Perkussionsinstrumenten lediglich Akzente. Nachdem das Trio auf diese Weise die komplette Komposition durchgespielt hat, folgt die Jazz-Improvisation. Der Übergang erfolgt keineswegs organisch, sondern gewollt als Bruch. Mitunter, anlässlich anderer Play-Bach-Stücken, wirkt der Übergang in den Jazz wie eine Befreiung.

Die hier erläuterte Bearbeitungsmethode wendet Loussier nur gelegentlich an. In derselben Art bearbeitete er auch das Präludium Nr. 1 aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers: Während der Klaviersatz unverändert bleibt, bewegt sich die Baßstimme in solistischer Form. Wohl nicht zufällig erinnert diese Arrangement an Gounods *Ave Maria*. Der Play-Bach-Fassung ist allerdings zugute zu halten, daß es sich in ihrem Falle nicht um Kitsch handelt.

Der weitere Fortgang des Arrangements zeigt aber gleich zwei Spielarten der Arrangiermethoden Loussiers. Auf das „Original“ folgt basierend auf der Harmonik des Präludiums eine Improvisation von gleicher Länge. Auch hier könnte der Kontrast nicht größer sein, denn der Bruch zwischen diesen beiden Welten wurde weder vermieden noch kaschiert: eingeleitet wird der

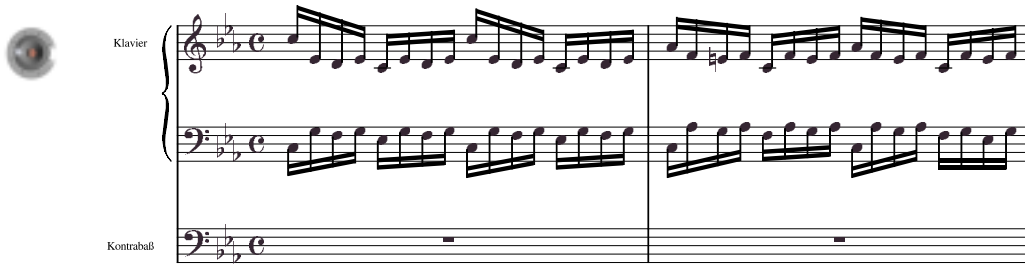
Jazz-Abschnitt mit harten Drum-Schlägen. Beendet wird der Jazz-Einschub von einer sehr schnellen Spielfigur, die das Kommende bereits andeutet. Loussier spielt das komplette Präludium prestissimo in einem aberwitzigen Tempo, dem sich Baß und Schlagzeug anschließen. Es ist keine Frage, daß dieses Arrangement des Präludiums Nr. 1 den Bedingungen des Konzertauftrittes folgt: Am Anfang steht das weitgehend unveränderte Original von Bach, behutsam um eine melodisch ausgefeilte Baßstimme erweitert, es folgt die Improvisation, deren Kontrast zum Vorangegangenen den Reiz von Play Bach ausmacht, und das pianistische Bravourstück zum Schluß ruft die Begeisterung des Publikums hervor - spektakulärer kann man ein Konzert kaum beginnen. Das Original am Anfang, weitgehend unverändert, hat zweierlei Funktion: Zum einen fühlt der Hörer sich heimisch; zum anderen steigert der ruhige Fluß des Sechzehntel-Motivs die Spannung: Der Hörer weiß, daß noch etwas anderes als Bach kommt. Der Beginn der Improvisation bestätigt den Hörer: deswegen ist er zu einem Play Bach-Konzert gekommen. Gleichzeitig fällt die Spannung von ihm ab. Der virtuose Schlußteil wiederum bestätigt ihm, daß hier nicht irgendwelche Jazzmusiker am Werke sind, Autodidakten möglicherweise, die ihre ureigene, möglicherweise dilettantische Spielweise zur „Kunst“ emporstilisieren, sondern versierte Instrumentalisten, die den Vergleich mit Kollegen aus dem „E-Musik-Lager“ nicht scheuen müssen. Daß das Maß der erreichbaren Spielgeschwindigkeit dabei im Sinne eines „höher, schneller, weiter“ als Bewertungsmaßstab allein ausreicht, ist eine weit verbreitete Haltung in der Beurteilung von Musikern und gilt gleichermaßen in allen Bereichen der Musik, sei es Kunstmusik, Jazz oder Rock.

Auf stupende Fingerfertigkeit setzte Loussier auch bei seiner Bearbeitung des Präludiums Nr. 2 aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Wie so oft leitet er auch dieses Arrangement mit einem eigenen Vorspiel ein, das aber deutlichen Bezug zum dann folgenden Original nimmt. Den originalen Satz auch dieser Vorlage spielt Loussier in sehr hohem Tempo, während Baß und Schlagzeug vor allem die sture Motorik der Sechzehntel-Figuren betonen. Dann gibt das Trio einen Einblick darin, wie Jazz gemacht wird: Loussier faßt die Sechzehntel der Komposition Bachs als gebrochene Akkorde auf, die er nun wieder zusammenfügt und in einer gleichbleibenden rhythmischen Formel als Begleitung unter das Baß-Solo

Rockmusik und Kunstmusik - Beispiele

Michelots setzt. Michelot benutzt zunächst nur akkordeigene Töne, geht dann aber allmählich zu einem freieren Spiel über.

Der Anfang des Präludiums Nr. 2 c-Moll WC I:



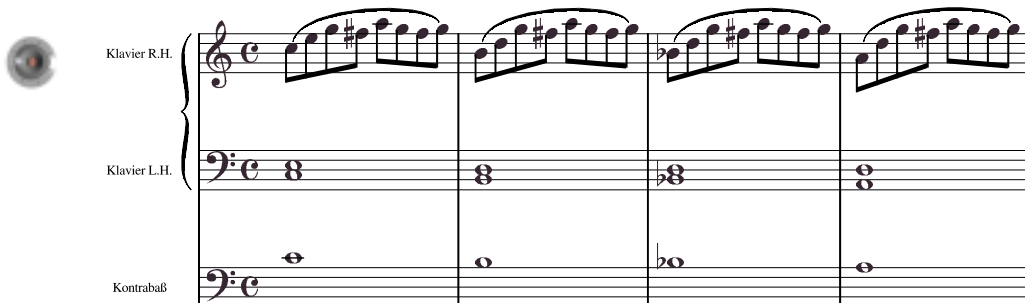
Die Schlußstake des Präludiums Nr. 2 c-Moll WC I und der Beginn von Loussiers Bearbeitung:

Musical score for Klavier and Kontrabaß. The Klavier part consists of two staves (treble and bass clef). The Kontrabaß part consists of one staff (bass clef). The music is in 4/4 time and features a melodic line in the bass clef of the piano and a more active line in the bass clef of the double bass.

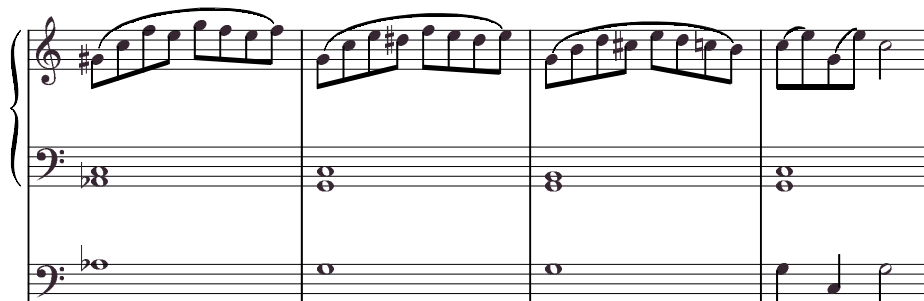
Musical score for Klavier and Kontrabaß. The Klavier part consists of two staves (treble and bass clef). The Kontrabaß part consists of one staff (bass clef). The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern in the bass clef of the piano and a more active line in the bass clef of the double bass.

Diese Vorgehensweise hat Vorbilder im Jazz, etwa in der Komposition *You Look Good To Me* des Oscar Peterson Trios: Der Bassist dieses Trios, Ray Brown, improvisiert über die Harmonien des aus gebrochenen Vierklängen bestehenden Themas, das Peterson zunächst vorgestellt hatte; Peterson faßt in ganz ähnlicher Weise die Achtel-Figuren des gleichmäßig dahinfließenden Themas zu Akkorden zusammen.⁸

Rockmusik und Kunstmusik - Beispiele



Musical score for Klavier R.H., Klavier L.H., and Kontrabaß. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The right hand (Klavier R.H.) plays a melodic line with a chromatic descent in the first three measures, followed by a final note in the fourth measure. The left hand (Klavier L.H.) plays a bass line with a chromatic descent in the first three measures, followed by a final note in the fourth measure. The Kontrabaß part plays a bass line with a chromatic descent in the first three measures, followed by a final note in the fourth measure.



Musical score for Klavier R.H., Klavier L.H., and Kontrabaß. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The right hand (Klavier R.H.) plays a melodic line with a chromatic descent in the first three measures, followed by a final note in the fourth measure. The left hand (Klavier L.H.) plays a bass line with a chromatic descent in the first three measures, followed by a final note in the fourth measure. The Kontrabaß part plays a bass line with a chromatic descent in the first three measures, followed by a final note in the fourth measure.

Petersons Interpretation von *You Look Good To Me* ist ein kleines Lehrstück, wie Jazz funktioniert und kann darüber Aufschluß geben, wie Loussier und zahlreiche andere Jazz- und Rockmusiker Kunstmusik bearbeiten und in den Bereich des Jazz oder Rock überführen. Die Methode selbst ist so verbreitet, daß sie als standardisierte Vorgehensweise angesehen werden muß.

Der formale Aufbau von *You Look Good To Me* ist klar gegliedert und gibt dem Pianisten den größten Raum. Das oben transkribierte Thema - es erinnert vage an das eine oder andere von Bachs Kleinen Präludien, wenn auch der chromatische Abstieg in der Barockmusik kaum zu finden ist - wird zunächst weitgehend notengetreu eine Oktave tiefer wiederholt. Lediglich die Kontrabaß-Stimme variiert geringfügig. An diese jeweils acht Takte langen Teile A und A1 schließt ein zweitaktiger Schlagzeug-Break B an. Dann folgt ein Kontrabaß-Solo C und C1, nunmehr *pizzicato*, des Bassisten Ray Brown. Könnten die Temposchwankungen der Teile A und A1 noch als Agogik im Sinne der Kunstmusik gesehen werden - etwa *ritardando* auf den schweren Taktteilen und am Schluß des Themas, *accelerando* auf den

leichten Taktteilen -, so weist das Solo Browns nicht nur auf den Jazz und die Möglichkeiten der Off-Beat-Phrasierung, sondern noch weiter auf den Blues zurück: Nicht nur das „Vorwegnehmen“ von Tönen, sondern auch das Einstreuen von Blue Notes und eine starke Phrasierung auf den unbetonten Zählzeiten sind in diesem Sinne zu sehen. Brown und der Schlagzeuger Ed Thigpen spielen mit dem Tempo, mal spielt Brown vor dem Tempo, mal Thigpen. Peterson bewegt sich mit dem ausgedehnten Klavier-Solo (64 Takte D-D7), das sich aus wenigen Tönen der Harmonik des Themas zu vollgriffigen Akkorden entwickelt, zwischen diesen Polen.

Formal sind Loussiers Bearbeitungen häufig ähnlich gebaut, wie schon die oben erwähnten Präludien Nr. 1 C-Dur und Nr. 2 c-Moll aus Bachs Wohltemperierten Klavier zeigen: Das komplette Präludium - angereichert um eine Kontrabaß-Stimme - stellt in diesem Sinne das Thema dar, es folgt ein kurzer Schlagzeug-Break, dann die Jazz-Improvisation Loussiers mit der Begleitung durch Drums und Baß. In einer Art Reprise wird dann das Präludium noch einmal gespielt, nun aber Prestissimo, bevor die das Präludium abschließenden Takte wieder in originalen Tempo gespielt werden. Im Falle des c-Moll-Präludiums ist es nicht der Pianist, der improvisiert, sondern der Bassist.

In der Regel aber greift Loussier weit stärker in den Originaltext ein, verwendet nur Teile davon, fügt weitere Stimmen ein, ergänzt Einzeltöne zu Akkorden - häufig vermutlich der interessanten Klangfarben wegen zu spätromantischer Akkordik. In gewisser Weise haben diese Arrangements sehr viele Gemeinsamkeiten mit Busonis Bearbeitungen Bachscher Werke.

Und manch eine von Loussiers Bearbeitungen kommt pompös daher. Okavierungen und durch Baß und Drums unterstützte Knalleffekte sorgen dafür, daß die jeweils ursprüngliche Komposition Bachs in das Licht des 19. Jahrhunderts gesetzt wird. In Fällen wie der Bearbeitung der Toccata d-Moll BWV 565 mag dies noch nachvollziehbar sinnvoll sein, immerhin muß Loussier die Pedalstimme nachahmen. Schon in der darauffolgenden Fuge führt dieses Vorgehen aber zu einem kaum durchhörbaren Aufquellen des Satzes: Loussier beginnt zwar noch mit dem originalen Thema, wechselt aber noch innerhalb des Themas zu einer akkordischen, im Jazz-Idiom triolisch umrhythmisierten Umarbeitung der originalen Vorlage.⁹ Hinzu tritt ein starkes Rubato, so daß die Fuge zu einer Komposition Loussiers wird, der das Bachsche Originalwerk als Anlaß dient.

Das geriet dem Pianisten im Laufe der Jahre immer mehr zu seinem Hauptanliegen. War er zu Beginn seiner Karriere mit dem Play Bach Trio noch an den damals bekannten Jazztrios orientiert - wie eben dem Bill Evans Trio -, so verlegte er sich später immer mehr auf seine eigenen Kompositionen, die er in die Bach-Kompositionen integrierte - Jazz kam dann nur noch am Rande vor. Ein Beispiel gibt das erste Menuett aus der B-Dur-Partita: Loussier lässt das Stück - mit den oben genannten Einschränkungen - zunächst unangetastet. Nach den ersten acht Takten beginnt er das zweistimmige Stück „aufzufüllen“. Der zweite, dominante Teil steht dann ganz im Zeichen des Eigenen, das aber immer noch an Bachs Komposition orientiert ist.¹⁰ Umgekehrt leitete Loussier einige Stücke mit Eigenem ein, um auf eine bestimmte Atmosphäre hinzuwirken. In diesem Sinne stellte er der Aria aus Overtüre in D einige Takte voran, die der Komposition eine beinahe impressionistische Wendung geben.

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Klavier' (Piano) and 'Baß' (Bass). The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The second system continues the piece with similar notation. The music is in common time (C) and B major. The piano part features a melody with eighth and quarter notes, while the bass part provides a steady accompaniment with eighth notes.

Gegen Ende der sechziger Jahre flaute das Interesse an Loussiers Arrangements ab. Zwar ging der Pianist ab und zu noch mit dem Trio auf Tournee, arbeitete aber zunehmend als Komponist von Filmmusik und

Eigenkompositionen für das Trio, die er teilweise auch im Konzert aufführte. Wie Versuche, mit Robert Schumanns Musik etwas ähnliches wie Play Bach zu versuchen - ein Experiment, das er auf den Konzertsaal beschränkte und bald aufgab -, war auch dies eine Episode, die aber wenigstens einmal für eine Schallplattenaufnahme gut war.¹¹ Die Wiederbelebung des Play Bach Trios Anfang der achtziger Jahre führte zwar zu einigen Tourneen und auch Schallplattenaufnahmen - auch mit Werken von Erik Satie, Antonio Vivaldi und Maurice Ravel -, im Grunde hatte Loussier seiner Idee aber nichts mehr hinzuzufügen. Auch das Publikumsinteresse war längst nicht mehr so groß wie zu Anfang der sechziger Jahre.

Inwieweit Play Bach auf die Rockmusik Einfluß gehabt hat, ist nicht abzuschätzen. Es gibt - sieht man einmal von Gary Brooker von PROCOL HARUM ab, der sich von Play Bach zu seinem Song *A Whiter Shade Of Pale* inspiriert fühlte -, jedenfalls keine Äußerungen von Rockmusikern, daß ihnen Play Bach bekannt war, bevor sie mit eigenen Experimenten, Kunstmusik und Rock zu verbinden, begannen.¹² Die wesentlichen Merkmale der Arrangier-Methoden Loussierts finden sich aber auch in sämtlichen Arrangements, die unter dem Namen „Klassikrock“ firmieren. Im einzelnen sind dies: Verwendung des im Notentext nahezu unveränderten Originals, Kontraststeigerungen durch Einfügen von Akkorden, Einzelstimmen und Oktavierungen, Veränderungen des Tempos und der Dynamik, das Extrahieren von harmonischen Abschnitten und einzelnen Motiven, die der Improvisation als Grundlage dienen beziehungsweise als „Riff“ für eigene Kompositionsabschnitte, schließlich die Verwendung einer bekannten Komposition als Vorwand, Eigenes zu schaffen. Ein weiterer Aspekt ist sicherlich darin zu sehen, daß Arrangements auf der Grundlage von etablierter Musik auch dazu dienen, das eigene musikalische Wissen wie auch das eigene instrumentale Können vorzuführen - zu welchem Zweck auch immer. So spielt zumindest in diesem Punkt auch das Virtuositentum des 19. Jahrhunderts mit hinein: Musik als Hochleistungssport.

Switched-On Bach

In den sechziger Jahren hatte sich sowohl in Europa als auch in den USA ein besonderes Interesse an der Musik Johann Sebastian Bachs entwickelt, das einerseits natürlich von der zunehmenden Popularisierung historisch-werktreuer Schallplattenaufnahmen herrührte, etwa des Wiener Orchesters Concentus Musicus unter der Leitung des Dirigenten Nicolaus Harnoncourt¹³ oder des niederländischen Cembalisten Gustav Leonhardt. Natürlich ist auch der Erfolg von Play Bach - und der einiger Epigonen - ein Zeichen für das aufs Neue erwachte Publikumsinteresse.

Im Zentrum dieser „Liebe zu Bach“ steht vielleicht ein für die sechziger Jahre typisches Schallplattenwerk, das Album *Switched-On Bach* des amerikanischen Physikers und Musikers Walter Carlos.¹⁴ Carlos war mit dem Elektronik-Ingenieur Robert A. Moog befreundet und wollte die Möglichkeiten des von Moog entwickelten Synthesizers erproben. Daraus entstanden eine Reihe von Aufnahmen, für die Carlos einige Werke von Bach mit dem neuartigen Instrument einspielte.

Carlos wählte sozusagen die „Hits“ aus dem Gesamtwerk von Bach: Den Choralatz *Jesus meine Freude*, das Choral-Vorspiel *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, das Brandenburgische Konzert Nr. 3, die Sinfonia aus der *Ratswahlkantate*. Es sind eben die Stücke, die sich auch auf Schallplatten-Zusammenstellungen von „Schönen Melodien aus der Klassik“ finden und in den sechziger Jahren vor allem in den USA äußerst beliebt waren.¹⁵ Es ist sicherlich auch kein Zufall, daß eben diese Kompositionen auch die publikumswirksamsten Play-Bach-Bearbeitungen waren. Anders als Loussier ging es Carlos aber nicht darum, den Notentext der von ihm gewählten Vorlagen in irgendeiner Weise zu bearbeiten oder gar mit einer anderen Musik zu synthetisieren und auf diese Weise etwas Drittes, Neues zu schaffen. Selbst Liebhaber der Musik Bachs, schienen ihm die Kompositionen des Thomas-Kantors aufgrund ihrer polyphonen Struktur am besten geeignet, die Möglichkeiten des damals noch monophonen Moog-Synthesizers zu erkunden.¹⁶

Neu war für ein breites Publikum also der Klang - die in mancherlei Hinsicht im Klang ähnliche elektronische Musik der Nachkriegszeit hatte niemals diesen Popularitätsgrad erreichen können. Die besondere

Verquickung von Alt - also wohlbekannt - und Neu - ein völlig neues Instrument mit ungeahnten Möglichkeiten - führte zu einigen Millionen verkaufter Exemplare der Schallplatte. In den Liner Notes spricht Rachel Elkind von der Trans-Electronic-Music Productions Inc. (Tempi) genau dies aus:

*It is a respectful amalgam of old and new that leads into a most hopeful and interesting musical future. I know you will share my enthusiasm.*¹⁷

Carlos versuchte später, mit gleichartigen Aufnahmen anderer Bach-Stücke an diesen Erfolg anzuknüpfen. Es gelang ihm nicht: Der Neuigkeitswert des Instrumentes war verbraucht, ein Doppelalbum mit den Brandenburgischen Konzerten Nr. 3, 4 und 5 dann wieder zu akademisch, als daß es viele Hörer finden konnte und eine neue Version von *Switched-On Bach, Switched-On Bach II* aus dem Jahre 1992, war kaum mehr als ein unzeitgemäßes Kuriosum.¹⁸ Die Entwicklung der Synthesizer-Technik war ebenso über Carlos' Experiment hinweggegangen wie die Entwicklung der populären Musik.

Die Carlos in überaus starkem Maße beeinflusst hatte. Wesentliche Anteil dürfte daran zunächst das Cover der LP *Switched-On Bach* gehabt haben. Ende der sechziger Jahre war der 1965 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellte Moog-Synthesizer zwar schon für eine Reihe von Schallplattenaufnahmen verwendet worden¹⁹, doch war es außerhalb von Studios kaum bekannt. Auf dem Cover der LP war in einem barock möblierten Zimmer - mitsamt einem älteren Herrn in barocker Kleidung: Bach - ein Moog-Synthesizer zu sehen. Der Anblick faszinierte Keith Emerson, zur gleichen Zeit erfolgreich mit THE NICE:

I heard Walter Carlos doing Switched-On Bach, and on the cover of the Album was this thing like a telephone exchange, and through Micke Vickers of Manfred Man got to play one on a NICE concert, where we performed bits of 2001. Mike programmed it for me, although he said he didn't know it would hold up live. But it made so many extraordinary noises and baffled the audience that when I

came to form ELP [EMERSON, LAKE AND PALMER] in 1970 I said I had to have one.

Emerson schließt seine Erinnerung an das Instrument, das sich nach wie vor in seinem Besitz befindet:

I've still got the original huge modular system in storage and I take it out on the road - apart from anything else it looks great.²⁰

Emerson sagte in diesem Interview nicht, wie er überhaupt auf die Platte aufmerksam wurde. Möglich, daß ihn Carlos' Fassung des Brandenburgischen Konzertes Nr. 3 interessierte, hatte er doch selbst Teile aus dem ersten Satz für eine NICE-Aufnahme bearbeitet. Aber er stellte vielmehr Äußerlichkeiten in den Vordergrund, in erster Linie das für die Show wirksame Äußere des Instrumentes - er selbst türmte seinen Synthesizer später zu einem mehr als zwei Meter hohen Gebilde auf seine Hammond-Orgel - , aber auch die „seltsamen Geräusche“ des Instrumentes. Die Musik, Bachs Kompositionen, spielte eine untergeordnete Rolle.

THE BEATLES und PROCOL HARUM - erste Versuche

Die Zutaten für Rockmusik, die Vorlagen aus der traditionellen Kunstmusik benutzt, waren Mitte der sechziger Jahre bekannt: Loussier hatte mit Play Bach einen auch für Rockmusiker gangbaren Weg gewiesen, Walter Carlos mit *Switched-On Bach* eine Brücke zur elektrischen und elektronischen Musik geschlagen. Trotzdem wurde diese Möglichkeit zunächst nicht genutzt. George Martin hatte in einigen Aufnahmen der BEATLES kleine eigene Kompositionen eingefügt, so etwa ein Solo auf dem Clavinet²¹ in Lennons Stück *In My Life*²². (Das folgende Notenbeispiel ist eine Oktave tiefer notiert).

Martins Einschub erinnert auf den ersten Blick an Bachs zweistimmige Inventionen. Es ist ebenfalls nur zweistimmig, McCartney steuert lediglich Ecktöne bei, die auch der Baß der Cembalo-Stimme jeweils auf der ersten Zählzeit, intoniert. Bei näherem Hinsehen erweist sich das Klavierstück als ein äußerst ökonomisch organisiertes, lediglich barockisierendes Zwischenspiel. Es besteht aus vier Takten, die kaum verändert wiederholt werden. Am Schluß steht ein kurzer Lauf, der wirkt, als habe der Spieler die Lust oder die Konzentration verloren, das Stück fertig zu spielen. Der Zuhörer wird durch die harmonische Eindeutigkeit dieses Einschubs - der an die Stelle des üblichen Gitarrensolos tritt - nicht verunsichert, weil der Cembalist die Harmonik durch den jeweiligen Grundton auf der Zählzeit Eins eines jeden Taktes verdeutlicht; die Harmonik des Solos weicht im übrigen nicht von der Strophe ab. Martin fügte sich also durchaus in den Rock-Kontext des Songs ein. Das Solo „klingt“ wie Barock,

ist aber kein Barock. Mit einem wirklichen Zitat hätte Martin diesen Effekt möglicherweise nicht erreicht, denn er hätte einen harmonisch anderslautenden Einschub in Kauf nehmen müssen.

Dennoch ist Martins Klavierstückchen in diesem Umfeld wenigstens seltsam, zumal wenn man die Zeit - erste Hälfte der sechziger Jahre - in Rechnung stellt. Offensichtlich aber wollte er ganz bewußt in eine musikalische Welt weisen, die der ernsten Thematik des Songs entspricht. Das konnte für ihn nur die „Ernste Musik“, also die traditionelle Kunstmusik sein. Er blieb auch bei anderen BEATLES-Kompositionen bei dieser Haltung. So enthalten Songs wie *Yesterday*, *Eleanor Rigby*, *She's Leaving Home* oder *Piggies* den Gestus der Kunstmusik, sind aber keine Bearbeitungen von vorhandener Kunstmusik. Martin - und mit ihm die BEATLES - mieden Arrangements dieser Art, wenn auch in dem allgemeinen Lärm der Aufnahme von *All You Need Is Love* abgesehen von der einleitenden Nationalhymne Frankreichs das Eingangsmotiv der zweistimmigen Invention Nr. 8 auftaucht - es dürfte sich um den Gag eines Musikers handeln. Den BEATLES tat es ein ganzes Heer von Bands und Einzelmusikern nach, von den ROLLING STONES bis zu LEFT BANKE. Aus dem ehemals Neuen wurde das Gewöhnliche, der vormals beinahe revolutionäre Klangreiz nutzte sich sehr schnell ab, wenn auch seitdem Instrumentierungen, die auf „klassischen Vorbildern“ fußen, natürlich zur Gestaltungswelt der Rockmusik gehören - das individuelle Niveau der Kompositionen und Arrangements George Martins wird allerdings nicht immer erreicht.

Gary Brooker ging mit seiner Band PROCOL HARUM und dem Song *A Whiter Shade Of Pale* einen ähnlichen Weg²³. Der Pianist und Organist, begabt mit einer „schwarzen“ Stimme, die ihn für Blues und Bluesrock prädestiniert erscheinen ließ, nutzte für seinen Song verschiedene Hörklischees, die den unausrottbaren Mythos begründeten, daß es sich bei *A Whiter Shade Of Pale* um die Bearbeitung einer Komposition Bachs handelt. Manfred Schuler räumte diesen Irrtum bereits 1978 aus.²⁴ Seine Untersuchung sei hier referiert: Zunächst sammelt er die Ansichten verschiedener Autoren, welche Bach-Komposition *A Whiter Shade Of Pale* als Vorlage diente. Er fährt dann fort:

Um hier Klarheit zu schaffen, bedarf es einer analytischen Untersuchung. Dabei ergibt sich, daß der ersten Strophe des Songs das

nachstehende harmonisch ausgesetzte Baßriff zugrunde liegt, über das eine Melodielinie gespielt wird:



In den folgenden Strophen erscheint das Riff melodisch wie harmonisch entweder unverändert (A), gelegentlich etwas verändert und um die letzten zwei Takte (A') bzw. Vier Takte (A'') verkürzt oder im letzten Takt verändert (A''' und A'''). zugleich unterscheiden sich A, A'A'' und A''' in der Melodielinie, während A' und A''' darin übereinstimmen. Der Formablauf des Songs ist wie folgt (A und A'''' instrumental, A', A'' und A''' instrumental und vokal): A A'A'A'' A'''A A A'A'A'' A'''A'''' A''' (nach zwei Takten ausgeblendet)

...

Die Suche nach dem Bach-Werk, das als Vorlage gedient haben soll, führt zu dem Ergebnis: Eine wörtliche Übernahme Bachschen Notentextes hat - soweit ich sehe - nicht stattgefunden; vielmehr ließ sich der Komponist Gary Brooker offensichtlich von der absteigenden Baßlinie anregen, wie sie zu Beginn der Alt-Arie der Kantate „Vergnügte Ruh“, beliebte Seelenlust“ (BWV 170, Nr. 1) in der Ausprägung:



vorkommt. Ähnlichen Baßgängen (d.h. dem diatonisch absteigenden Tetrachord mit kadenzierendem Abschluß, dem im Barock beliebten Basso Ostinato) begegnet man auch in anderen Kompositionen Bachs, so in der Kantate „Wachet auf ruft uns die Stimme“ (BWV 140, Nr.1) oder in der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ (BWV

65, Nr. 6). Gary Brooker weitete die absteigende Baßlinie zu einem harmonisch fixierten Baßriff aus und komponierte dazu in Teil A und A''' eine instrumentale Melodielinie, die Einfühlungsvermögen in den barocken Ductus bis hin zu den beiden Mordenten (T. 4 und 6) und dem sequenzierenden Motiv verrät (ein anderes sequenzierendes „Barockmotiv“ taucht in A''' auf). Durch die Erfindung erfährt der „barocke“ Sound noch Verstärkung.

Die Konnotation von Orgel - Barock - Bach ist natürlich offensichtlich, und Brooker nutzt diese altbekannte Hörgewohnheit aus. Doch wird zumindest die Ansicht, daß *A Whiter Shade Of Pale* auf der Air aus der Orchester-Suite Nr. 3 BWV 1068 beruhe, durch Brooker selbst untermauert. Zur Verwendung dieser Komposition war er auf Umwegen gekommen: Er hatte eine Zigarrenreklame im Fernsehen gesehen, zu der Jacques Loussiers Bearbeitung der Air gespielt wurde. *A Whiter Shade Of Pale* ist also ein Reflex auf ein Arrangement, der zu der Idee führte, etwas Ähnliches in der Rockmusik zu versuchen.²⁵ Die signifikante Orgel-Introduktion stammt allerdings nicht von Brooker, sondern von Matthew Fisher, dem Organisten der Band, der die Idee, Teile der Baß-Linie aus der Kantate „Wachet auf ruft uns die Stimme“ zu verwenden, sowie eine Paraphrase auf die Air aus der Suite BWV 1068 zu verfassen und beide Teile zu verschmelzen. Um die Urheberschaft entspann sich zu Beginn der neunziger Jahre ein heftiger Streit zwischen Brooker und Fisher.

Wie Schuler richtig bemerkte, ist die Baß-Linie nicht wörtlich übernommen, sondern Brooker - und Fisher - konstruierten aus ihr und einigen Ergänzungen das Riff für seinen Song. Es sei nebenbei bemerkt, daß die Spielweise des Bassisten Dave Knight stark an die Paul McCartneys angelehnt ist.²⁶ Es entsteht der Eindruck von Kontrapunkt, ohne daß es sich tatsächlich um Kontrapunkt handelt. Das achttaktige Riff wirkt wie aus zwei Riffs zusammengesetzt und sieht, zusammen mit der Melodie der Einleitung, wie folgt aus:

Orgel

Bassgitarre

org

bg

Für den ersten Teil, Takte 1 bis 4, mag Schulers Einschätzung stimmen, für den zweiten, Takte 5 bis 8, kann das nur mit Einschränkung gelten. Zwar versucht Brooker, das rhythmische Motiv der ersten Takte wieder aufzunehmen, klebt dann aber mit den letzten beiden Takten eine Kadenz an, deren Mühsal offenbar ist. Diese acht grundlegenden Takte legen somit den Verdacht nahe, daß hier ein üblicherweise kurzes, nämlich nur vier Takte langes Riff, auf acht Takte aufgebläht wurde, um eine übliche Liedform zustande bringen zu können. So könnte das Riff, das man aus den ersten Takten bilden kann, durchaus auch der schwarzen Musik entnommen sein, gibt es ähnliche viertaktige Abläufe doch auch im Jazz und Soul. Die hier vorliegende Form eines ostinaten Motivs - nenne man es nun Riff oder Basso ostinato - ist aber viel zu allgemein, als daß man sie Rock oder Kunstmusik allein zuschreiben könnte - es handelt sich um einen musikalischen Topos, aufgebaut aus Tetrachorden und deren Umkehrungen. *Dear Prudence*, eine Komposition der BEATLES, die nicht im Verdacht steht, aus der Kunstmusik zu zitieren, weist folgendes Baß-Riff auf:

Rockmusik und Kunstmusik - Beispiele



Noch einfacher ist das Riff, das die Jazzrock-Gruppe CHICAGO konstruierte; auch hier handelt es sich um über vier Takte absteigende Töne:



Terry Kath, Gitarrist der Band, nutzte dieses Riff zu Improvisation, wie Keith Emerson in der Rock-Suite *Tarkus* folgende Akkordfolge für seine Improvisation verwendete.²⁷



Nors S. Josephson nennt Baßlinien dieser Art „passacaglia- or chaconne-type bass lines“²⁸. Als frühes Beispiel gibt Josephson die Komposition *I Am The Walrus* von den BEATLES an: Bereits in der mit einem elektrischen Klavier gespielten Einleitung findet sich eine absteigende Baßlinie.²⁹



Diese Linie bestimmt in verschiedenen Variationen den gesamten Song.

Riffs dieser Art, die es in immenser Zahl in Jazz und Rock gibt - Josephson führt Beispiele von neuseeländischen, griechischen, spanischen und venezolanischen Bands an -, stammen aus der spanischen Gitarrenmusik und fanden über Lateinamerika ihren Weg in Jazz und Rock wie eben auch Chaconne und Passacaglia aus der spanischen Gitarren- und Lautenmusik stammen - und für die Chaconne nicht mehr geklärt werden kann, ob sie aus Amerika stammt und nach Europa kam oder umgekehrt. In der barocken Musik sind ähnliche Baßgänge auch als Lamentobass bekannt, der nach der Figurenlehre ein Zeichen von Leid, Trauer und Tod ist. Der melancholische Charakter von *A Whiter Shade Of Pale* könnte diesem entsprechen, doch findet sich im eher surrealen Nonsense-Text („We skip the light fandango“) kein weiterer Hinweis auf diese Thematik. Bei den Rock-Riffs handelt es sich also um jüngere Nachkommen dieser aus dem 16. Jahrhundert stammenden Form.

Das von Schuler hier beschriebene und von Brooker beziehungsweise Fisher angewandte Verfahren ist von Play Bach her bekannt: Der Komponist schreibt sich einen passenden Teil aus einer Originalkomposition so um, daß er es für seine Zwecke - hier für eine Rock(Soul)ballade - gebrauchen kann. Die in der Rockmusik übermächtige Bedeutung der Klanggestaltung - bei *A Whiter Shade Of Pale* eben die als „Kirchenorgel“ registrierte Hammond-Orgel, der weich hingetupfte Baß, der wie ein 32-Fuß-Register klingt, sehr viel Nachhall, die nur angedeuteten Drum-Beigaben, der getragene Gesang - rückt den Song in die Nähe barocker Musik, zumindest für über Barockmusik nur diffus informierte Rockhörer. Schuler streift den Orgelsatz nur am Rande, indem er auf die Mordente in Takt 4 und Takt 6 hinweist. Tatsächlich ist die Orgelstimme ebenfalls an barocken Vorbildern vage orientiert: Fisher spaltete von der eigentlichen Melodie bald eine zweite Stimme ab.

Einen anderen, wesentlichen Punkt läßt Schuler völlig außer Acht: *A Whiter Shade Of Pale* war 1967 sowohl in Großbritannien als auch in den USA ein Top-Ten-Hit und hielt sich allein in Großbritannien nahezu sechs Wochen lang in der Hitparade.³⁰ Der Song war damit der erste, dessen „Sound“ nicht vornehmlich von Gitarren herrührte, sondern allein von Orgel und Klavier getragen wurde. Die Hammond-Orgel führte außerhalb von Soul und Rhythm'n'Blues bis dahin ein Schattendasein. Mit Brookers

Komposition wurde das Instrument in eine solistische Rolle gehoben, die sie der elektrischen Gitarre ebenbürtig machte und die sie erst mit der Verbreitung von Synthesizern wieder einbüßen sollte. Für Bands wie THE NICE und auch noch DEEP PURPLE, für Musiker wie Brian Auger war *A Whiter Shade Of Pale* eine Art Initialzündung. Die Ähnlichkeit des „Sounds“ von PROCOL HARUM und den ersten Aufnahmen von THE NICE - sieht man einmal vom Gesang ab - ist zuweilen frappierend. Für etwa ein Jahrzehnt, und fortwirkend bis in die neunziger Jahre, war die klassische Rock-Besetzung Gitarre, Orgel, Baß, Schlagzeug.

Zur Popularisierung der aus der Kunstmusik rührenden Klangwelt waren Martins Arrangements und Brookers Kompositionen also unabdingbar. Das tatsächliche Zitat aus der Kunstmusik, die Bearbeitung eines Stückes Kunstmusik, eingefügt in die Rockmusik, setzt aber ganz andere Überlegungen voraus. Eines der frühesten Beispiele mag dies illustrieren.

Die deutsche Rockband THE GERMAN BONDS nahm 1965 im Rahmen der Veröffentlichungen des Hamburger Star Clubs ein Stück mit dem Titel *Sonata Facile* auf.³¹ Hinter dem Titel läßt sich unschwer Wolfgang Amadeus Mozarts Sonate C-Dur KV 545 entdecken. Der Keyboard-Spieler der Band, Peter Hecht, verwendete für dieses Instrumentalstück natürlich nicht die gesamte Sonate, sondern lediglich markante Teile des ersten Satzes, vor allem das Thema. An der Aufnahme waren neben Hecht am Klavier auch ein Baßgitarrist, Schlagzeuger und ein Gitarrist beteiligt, letzterer hielt sich jedoch sehr im Hintergrund. Das Stück wird mit einer typischen Rock'n'Roll-Formel eröffnet:

Klavier

Klavier

p

p

Eine Unregelmäßigkeit ergibt sich in Takt 5: Hecht wechselt vom 4/4-Takt in den 5/8-Takt. Da an diesem Übergang zum Thema der Sonate alle Instrumente beteiligt sind, fällt dem ungeübten Hörer diese Unregelmäßigkeit nicht weiter auf; der Schlagzeuger spielte jedes Achtel lediglich auf der Snare-Drum, so daß alle Noten gleich betont - oder unbetont - sind. Nachdem Durchspielen der Sonate bis Takt 7, wechselt Hecht in einen selbst komponierten Teil, der wieder an die Rock'n'Roll-Formel eingangs erinnert. Nach einem Schlagzeug-Break spielt die gesamte Band unisono einen Übergang zu F-Dur, der Tonart der Subdominante:



F-Dur wird also nicht wie bei Mozart - ab Takt 42 der Vorlage - mittels einer Modulation erreicht, sondern in einer Art „transparenten“ Rückung.

Für die einleitende Rock'n'Roll-Formel, die in abgewandelter Form noch einige Male im Verlauf des Stückes auftaucht, könnte Hecht sich auf die Sonate selbst berufen, etwa auf den Baß in den Takten 22 und 23:



Obwohl diese Gemeinsamkeit besteht, greift Hecht gerade diese Takte nicht im Original auf.

Für die Aufnahme der GERMAN BONDS könnte Loussiers Play Bach Pate gestanden haben.³² Bei der *Sonata Facile* handelt es sich selbstredend aber

nicht um Jazz, wenn auch der Terminus Rockmusik im Hinblick auf diese Musik ebenfalls problematisch ist. Allein schon der Umstand, daß es sich um ein Instrumentalstück handelt, führt von der vokal geprägten Rockmusik weg. Die Verquickung von Rock'n'Roll-Archetypen - auf die besonders die an Little Richard und Jerry Lee Lewis erinnernde Einleitung weist - und Mozarts Sonate, die zum bürgerlichen Klavierunterricht gehört, weckt hier vielmehr den Verdacht, daß es sich um den Scherz eines traditionell ausgebildeten Pianisten, den es in eine Rockband verschlagen hat, handelt. Denn Klassikrock ist die Musik der Pianisten und Organisten.

Um 1966 standen somit die Elemente, die für eine Musik wie Klassikrock notwendig waren, bereit. Es fehlte lediglich ein Star, wie ihn die gitarrenbetonte Rockmusik beispielsweise in Jimi Hendrix und Eric Clapton hatte. Diese Rolle übernahm der britische Pianist und Organist Keith Emerson.

THE NICE - Provokation und Schock

Emersons erster Versuch war von gänzlich anderer Art als Peter Hechts Mozart-Gag. THE NICE hatte in ihrem Repertoire mehrere Stücke, die sich ohne großen Aufwand zu beinahe beliebig ausgedehnten Gebilden verlängern ließen. Dies waren etwa *She Belongs To Me*, eine Komposition von Bob Dylan, und vor allem Rondo.³³ Rondo war das erste Stück der NICE, in dem Emerson Zitate aus der Kunstmusik unterbrachte. Im wesentlichen bestand das Stück aus einem eintaktigen Baß-Riff:



Gelegentlich wird dieses Riff stufenweise verschoben, etwa im Thema:



Aufgabe von Bassist Lee Jackson und Drummer Brian Davison war es, dieses Riff in einer liedähnlichen Form unablässig zu spielen. Das Riff wird zwar auf verschiedene harmonische Stufen geschoben, bleibt dabei aber rhythmisch völlig unverändert; derartige Verfahren sind aus dem Jazz bekannt und stammen aus dem Blues.

Zunächst aber ist die formale Anlage durchaus differenzierter. Das oben genannte Baß-Riff eröffnet die Aufnahme, zwei Takte lang nur Baßgitarre. Ab Takt 3 treten Drums, elektrische Gitarre und Orgel hinzu; in den folgenden 10 Takten wird das Thema vorgestellt. Schon der Titel *Rondo* weist auf eine Komposition des Jazzpianisten Dave Brubeck hin, auf *Blue Rondo A La Turk*. Es handelt sich allerdings weder bei Brubeck noch bei Emerson um ein wirkliches Rondo. Bei Brubeck ist immerhin der Ritornell-Gedanke evident.

Rockmusik und Kunstmusik - Beispiele



First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a sequence of chords: G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4.



Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a sequence of chords: G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4.



Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a sequence of chords: G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a sequence of chords: G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4.



Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains a sequence of chords: G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4, G4-B4, F4-A4.

Emerson beginnt *Rondo* zwar mit Brubecks Komposition, aber in einer vereinfachten Form: Er spart Brubecks vollgriffigen Klaviersatz aus und vereinfacht den Takt von ursprünglich 9/8 (Schwerpunkte auf 1, 3, 5, 7) zu einem schnellen 4/4-Takt:

Das markante Hauptmotiv der Komposition Brubecks beherrscht nun die folgenden acht Takte, es wird dann, wieder für acht Takte, um eine Terz nach oben verschoben, dann wieder auf die Tonika zurückgeführt. Dieser formale Ablauf wird noch einmal wiederholt, es ergibt sich folgender Bau:

- | | |
|----|----------------------------------|
| A | 2 Takte Riff; nur Baßgitarre |
| B | 2 + 8 Takte Riff; komplette Band |
| C | 4 + 4 Takte Thema; Tonika |
| C' | 4 + 4 Takte Thema; Subdominante |
| C | 4 + 4 Takte Thema; Tonika |
| C' | 4 + 4 Takte Thema; Subdominante |
| C | 4 + 4 Takte Thema; Tonika |

Es ist sicherlich nicht gänzlich unangebracht, hier von Funktionen im Sinne von Tonika und Subdominante zu sprechen. Vielmehr entspricht das Schieben von einer Stufe auf eine andere dem im jüngeren Jazz entwickelten Verfahren der harmonischen Gestaltung von Komposition. Die hier verwendeten Stufen - von der 1. zur 4. Stufe - müssen hier als Anklang an den Blues verstanden werden.

Auf den oben beschriebenen thematischen Abschnitt folgt ein 32-taktiger Abschnitt - auch dieser wird in Gruppen zu je 4 Takten unterteilt -, der die Funktion einer Bridge zu dem ausgedehnten Improvisationsteil hat. In diesen 32 Takten werden Motive des Themas wieder aufgenommen, es taucht hier aber nicht komplett wieder auf. Der Improvisationsteil danach wird zunächst von dem Gitarristen Davy O'List über etwa 40 Takte bestritten; er füllt diese Zeit vor allem mit Rückkopplungsgeräuschen. Es folgt dann die Improvisation des Organisten Keith Emerson.

Die ostinate Formgrundlage gibt den beiden Solisten Emerson und O'List die Gelegenheit, sich nahezu völlig frei zu bewegen. Emerson füllt diese Aufgabe mit dreierlei: mit kurzen Orgel-Improvisationen, mit allerlei elektroakustischen Effekten und mit dem Einschub von Zitaten aus der Kunstmusik. Das Solo Emersons nimmt insgesamt 112 Takte in zwei Gruppen zu je 56 Takten ein. Es bleibt bei der Aufteilung in achttaktige Gruppen, die erste große Gruppe von 56 Takten auf der vierten Stufe, die zweite auf der ersten Stufe. Da das Baß-Riff festgelegt ist und durch den Bassisten Lee Jackson auch nicht einmal verlassen wird, müßte die Gestaltung der Form vom Drummer Brian Davison ausgehen, was jedoch ausbleibt. Lediglich den Wechsel von der ersten zur zweiten Gruppe von 56 Takten nimmt Davison zum Anlaß, andere Perkussionsinstrumente einzusetzen, also den Klang zu variieren. Das in der Rockmusik übliche Verdeutlichen der Form durch Fill-Ins im beispielsweise jeweils vierten oder achten Takt, der Einsatz eines Crash-Beckens auf die Zählzeit 1 des jeweils ersten Taktes einer neuen Vierer-Gruppe, bleibt in *Rondo* aus. Statt dessen setzt Davison ständig Becken und Tom-Toms ein und hat auch mehr als einmal Mühe, das Tempo überhaupt zu halten; dieser Eindruck mag aber auch von dem unablässig zischelnden Klang der Becken und der Aufnahmetechnik herrühren.

Emerson selbst unternimmt ebenfalls nichts, um dem Hörer Anhaltspunkte für die Gestaltung der Form zu geben. So wechseln Jazz-artige

Improvisationsteile mit typischen Organisten-Manierismen - zu denen etwa das „über die Tastatur Wischen“ gehört -, mit eingestreuten Zitaten aus der Kunstmusik ab. Dazu gehört auch ein Zitat aus der Fuge der Toccata und Fuge d-Moll BWV 565. Emerson spielt über dem unablässig laufenden Riff den Beginn der Fuge, den eröffnenden Comes vollständig, beginnt auch den Dux, zerfasert dann aber die Komposition völlig, läßt sie in einem Wust von Verzerrungen auslaufen. Es geht Emerson in diesem - einem seiner ersten Versuche überhaupt - nicht um Integration, um irgendeine Art von Verarbeitung des Zitates. Es taucht unvermittelt auf und verschwindet nach kurzer Zeit wieder.³⁴

Auf der LP *The Nice* ist eine weitere Version des *Rondos*, *Rondo 69*, zu finden.³⁵ Diese Fassung eröffnet Emerson mit dem dritten Satz des *Italienischen Konzertes* von Johann Sebastian Bach, später folgt erneut das Zitat aus der d-Moll-Fuge, noch später ein Teil der Sinfonia aus der Kantate Nr. 29 - *Ratswahlkantate* -, eben das Stück, das Walter Carlos an den Anfang seiner LP *Switched-On-Bach* stellte. Der Sinn derartiger Zitate geht in diesem Kontext nicht recht auf; die Machart aber stellt sozusagen die niedrigste Stufe des Möglichen dar. Ausnahmslos werden natürlich alle diese Zitate auf der Hammond-Orgel gespielt, der originale Satz wurde also für dieses Tasteninstrument arrangiert.

Es wäre möglich, vor allem im Falle der d-Moll-Fuge, eine Art „Wut“ auf die ursprüngliche Komposition anzunehmen, die nur in der Zerstörung der Komposition enden kann. In ähnlicher Weise zerstörte Jimi Hendrix die Nationalhymne der Vereinigten Staaten von Amerika. Die Verwendung von traditioneller Kunstmusik wäre dann eine Provokation - der indes das Ziel, der bürgerliche Musikhörer, in der Regel fehlt. Emerson müßte dann auch dafür Sorge tragen, daß das Zitat von jedem Hörer als solches erkannt werden kann. Dies blieb aus: Auf den Platten fehlt jeder Hinweis auf die verwendeten Kompositionen. So bleibt nur, in diesen Zitaten einen Gag, pianistischen Übermut zu sehen.

Die BEATLES, PROCOL HARUM und THE NICE hatten mit ihrer Musik das Arsenal der Methoden, Kunstmusik in die Rockmusik zu integrieren, bereitgestellt. Zitat - einschließlich Stilzitat - Arrangement und Bearbeitung waren die Mittel, die seit Ende der sechziger Jahre von vielen Rockmusikern genutzt wurden, um Kunstmusik für ihre eigene Musik zu nutzen.

Zitate bei THE NICE und anderen

Emerson hatte mit seinem *Rondo* einen leicht zu gehenden Weg aufgezeigt, mit Hilfe von Kunstmusik-Einsprengseln die Möglichkeiten von Rockmusik zu erweitern. Rockbands, vor allem die Organisten Pianisten, nutzten diese Möglichkeit, häufig genug um einer Shock-Wirkung willen, vermutlich aber auch, um die eigene Bildung unter Beweis zu stellen, ganz abgesehen davon, daß auch das virtuose Element eine wichtige Rolle spielte. Einige Beispiele mögen die geringfügig unterschiedlichen Verfahren aufzeigen.

Bei der einfachsten Form des Zitates handelt es sich um die Einbettung eines Zitates in der originalen Form in einen Rocksong. Dieses Verfahren wird nur selten angewendet, so etwa bei *The Fifth* der niederländischen Band EKSEPTION: Die ersten Takte (1-31) der Symphonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven werden im Original zitiert - der Einfachheit halber setzte die Band eine Schallplattenaufnahme vor den eigentlichen Song, in den allmählich eingeblendet wird.³⁶

Orchesterwerke werden in aller Regel nicht in der originalen Gestalt zitiert. In David Bowies Cover Version des Songs *See Emily Play* von PINK FLOYD wird kurz aus der Sinfonia der Kantate Nr. 29, unter dem Namen *Ratswahlkantate* populär, von Johann Sebastian Bach zitiert (Takte 1-12).³⁷ Das Zitat steht am Ende einer Phase des Song-Schlußteils, der - etwa in der Art von *All You Need Is Love* von den BEATLES oder *Remake-Remodel* von ROXY MUSIC³⁸ - über einem vom Klavier durchgehaltenen Orgelpunkt auf dem Ton d mehrere kurze Fetzen von Musik enthält, mal vom Klavier, mal von wenigen Streichern, mal von elektronischen Instrumenten gespielt, enthält, darunter auch ein Zitat von Richard Strauss (*Also sprach Zarathustra* op. 30) und eine „atonale“ Phrase; Bowies Version greift damit eine kurze Phase innerhalb PINK FLOYDs Song in einer extensiveren Form auf. Am Ende steht das Zitat aus Bachs Kantate, es wirkt wie eine „Beruhigung“: Zunächst wird das Rockinstrument Schlagzeug ausgeblendet, mit ihm das Klavier, bis das Streichensembel allein zu hören ist. Auch dieses wird dann ausgeblendet. Der 3/4-Takt des Originals wurde beibehalten, so daß kurz vor dem Einsetzen des Zitates ein Wechsel vom vorherrschenden 4/4-Takte zum 3/4-Takte erfolgt.

Bowie übernahm die Vorlage notengetreu und selbst das Arrangement kann in der Instrumentation durch das kleine Streichensembel noch als authentisch gelten. Das Cover der LP nennt im übrigen weder die Vorlage, noch erhält der Hörer Aufklärung über das Streichensembel oder über den Arrangeur; die Herkunft der anderen Zitate wird ebenfalls verschwiegen. Das Zitat in Bowies Komposition steht im übrigen in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem Song *See Emily Play*.

Das ist bei der Cover Version von Chuck Berrys *Roll Over Beethoven* durch das ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA anders: Jeff Lynne, Gitarrist der Band, stellte dem Song ein Zitat der Takte 1- 21 von Ludwig van Beethovens Symphonie Nr. 5 voran.³⁹ Anders als bei EKSEPTION arrangierte er aber die Vorlage für Violine und zwei Celli, die obligat zur Band gehörten; im Verlauf des Zitates tritt auch die Baßgitarre hinzu, deren Stimme ebenfalls aus der Vorlage zitiert und mit diesen einfachen Achtel-Figuren den folgenden Rock-Song andeutet - der dann auch mit der typischen Berry-Gitarrenphrase geradezu hereinbricht. Es geht Lynne nicht um das Auftrumpfen mit Bildung, sondern um eine Ironisierung des Songs. So streicht er nicht das Monumentale der Vorlage heraus - für das Beethovens Symphonien in der sogenannten Pop-Kultur allemal herhalten müssen, wie etwa der Film „Clockwork Orange“ von Stanley Kubrick zeigt -, sondern durch Ausdünnung der Vorlage, reduziert auf nur drei Streichinstrumente, arbeitet er den Gegensatz von Beethovens Komposition und Berrys Song noch mehr heraus - sein Ziel ist der Schock des Hörers.

THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA zitierte eben diese Symphonie Beethovens wenig Jahre später noch einmal, in einer weit weniger spektakulären Form, doch ebenso planvoll.⁴⁰ In dem Song *Rockaria!* - eine Parodie auf Operngesang - spielt der Pianist der Band, Richard Tandy, im Laufe einer ausformulierten Klavierbegleitung kurz einen Teil des „Schicksalmotivs“, allerdings in Dur.

Vocal

Klavier

Baßgitarre

Den Grund, dieses Zitat an dieser Stelle einzuflechten, gibt der Text kurz zuvor: „I think she'd die for Beethoven“. Beethoven, dessen Werk besonders mit dieser Symphonie identifiziert wird, steht hier für den Gegenpol zur Rockmusik; das Zitat der ersten Takte dieser Symphonie ist damit innerhalb der Rockmusik zu einem Topos geworden, der die komplette Kunstmusik und die damit verbundene bürgerliche Bildung meint.

Lynnes beziehungsweise Tandy's Zitate stehen damit in der Tradition der Zitate in der Kunstmusik, denn diese Zitate sind aus einem Zusammenhang herausgelöst und mit neuer Bedeutung in einen anderen Zusammenhang gestellt worden. Die Vorlage des Zitates ist dabei so bekannt - selbst unter Rockhörern -, daß Lynne und Tandy sicher sein können, daß das Zitat verstanden wird.

Damit stellen diese Zitate zweifellos eine Ausnahme dar. Denn häufig wird auch ohne erkennbares Motiv zitiert, ohne daß ein Zusammenhang zum Song hergestellt wird. Drei Beispiele mögen dies illustrieren.

THE BONZO DOG BAND, ganz sicher keine Gruppe, die dem Klassik-Rock zuzuschlagen ist, zitierte in ihrem Blues *You Done My Brain In* das charakteristische Baßmotiv aus der Komposition *In der Halle des Bergkönigs* aus der *Peer Gynt*-Suite von Edvard Grieg.⁴¹ Die Instrumentation des Rocksongs - Gitarre, Baß, Schlagzeug und Saxophon - bleibt erhalten. Das Arrangement aber trennt das Zitat völlig vom eigentlichen Song ab, das Riff des Blues wird für diese Schlußformel, als die das Zitat fungiert, nicht verwendet; wohl aber lehnt sich diese Schlußformulierung - das Unisono-Spiel am Schluß - an gängige Blues-Schemata an.

Baßgitarre

Gesang

Alle Instrumente unisono

Die Vorlage des Zitates ist so bekannt, daß sie auch die meisten Rockhörer erkennen - und als harmlosen Witz ansehen dürften. Das ist vermutlich

auch der einzige Sinn des Zitates. Die Instrumentation des Zitates führt allerdings weit von der Vorlage weg.

Eher dem Original verpflichtet ist das Zitat der ersten Takte des Präludiums Nr. 5 aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach, das die deutsche Gruppe LAKE in ihren Song *Between The Lines* einflocht.⁴² In der Schlußphase des Songs spielt jedes Instrument ein kurzes Solo; zwischen den Soli spielt die Rhythmusgruppe der Band ein Riff. Derartige Formen sind aus dem Rock'n'Roll bekannt und wurden auch in späteren Rock-Stilen immer wieder aufgegriffen, etwa bei *Remake-Remodel* von ROXY MUSIC. Während der Gitarrist von LAKE hier typische Rock-Phrasen einfügte, wählte der Organist der Gruppe das Präludium, spielt die wenigen Takte allerdings nicht auf einem Cembalo oder Klavier, sondern auf der Hammond-Orgel.

Orgel

Improvisation

Baßgitarre

org

bg

Für die zwei Takte des Zitates wird sogar die Tonart a-Moll des Stückes zugunsten des D-Dur des Zitates verlassen.

In ähnlicher Weise baute die amerikanische Band FEVER TREE ein Zitat der ersten drei Takte der Toccata d-Moll BWV 565 von Johann Sebastian Bach in ihre Komposition *Imitation Situation* ein.⁴³ Der Song beginnt mit einer Phrase, die auf der akustischen Gitarre gespielt wird, dann setzt das Zitat ein, gespielt auf einem Harmonium; untermalt wird der gesamte Anfang von Kesselpaukenschlägen.



The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Gitarre' and contains a melodic line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is labeled 'Harmonium' and contains a bass line in 4/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat. To the right of the bottom staff, the text 'Toccata d-Moll Takte 1-3' is written.

Das ist nicht das einzige Zitat, es folgt später noch ein Zitat aus dem *Bolero* von Maurice Ravel, gespielt auf einer Querflöte. Der gesamte Song *Imitation Situation* wirkt wie ein Versuch der Band, „bedeutend, künstlerisch“ zu klingen. So wird die Eröffnung durch die Toccata, die ja auch von Bach durchaus dramatisch gemeint ist, als eine Art Ankündigung verwendet. Der Paukenwirbel endet und wird direkt von einem Feedback der Gitarre abgelöst, erst dann beginnt der eigentliche Rocksong.

Diese drei Beispiele zeigen, daß unmotiviertes Zitieren folgerichtig zu formalen Problemen führt. Allemal wirken die Zitate wie aufgezwungen, da sie keine rechte Bedeutung innerhalb des Rocksongs haben - außer der, von der Bildung des Zitierenden zu zeugen. Gibt es dagegen ein Motiv für das Zitat - wie die beiden Beispielen des ELECTRIC LIGHT ORCHESTRAS zeigen -, erfüllen Zitate sämtliche Bedingungen, die Zitate in der Kunstmusik erfüllen müssen. So ergibt sich aus den Texten von *Roll Over Beethoven* und *Rockaria!* die Möglichkeit eines Zitates, die Jeff Lynne nutzt. Dabei nutzt er auch Klischees - daß die ersten Takte der Symphonie Nr. 5 für die gesamte Musik Beethovens, wie der Text andeutet, genügen. Dann auch erhält das Zitat aus der Kunstmusik innerhalb der Rockmusik eine über die

Bedeutung der Vorlage hinausgehende Bedeutung - entsprechend des Zitates in der Kunstmusik.

Doch gibt es auch Zitate, die spontaner Eingebung folgen oder zumindest diesen Eindruck zu erwecken versuchen. In der Regel werden diese Zitate in ausgedehnte Improvisationen eingefügt. Keith Emerson verwendete bei THE NICE schon zahlreiche kurze Zitate und behielt dies bei EMERSON, LAKE AND PALMER bei. In dem Song *Take A Pebble* zitierte er das Thema aus der zweistimmigen Invention Nr. 1 C-Dur von Johann Sebastian Bach.⁴⁴

The image displays a musical score for the song 'Take A Pebble' by Emerson, Lake & Palmer. The score is written in F major and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the initial quote from J.S. Bach's Invention No. 1, with a 7-measure rest in the right hand. The subsequent systems show the quote being integrated into a more complex, improvisatory texture. The bass line features a steady, rhythmic pattern of eighth notes, while the right hand plays a more melodic and technically demanding line, including a trill in the final system.

Für diesen Zweck mußte er das Zitat der ostinaten Baßfigur der linken Hand anpassen, transponierte es nach F-Dur und paßte das Metrum an: die Sechzehntel des Originals wurden zu Achteln, der Pralltriller ausgeschrieben - wenn auch nicht ganz korrekt, denn es müssten bei einer der italienischen

Tradition folgenden Ausführung, die sich hier anbietet, Ausgangsnote und obere Hilfsnote Zweidundreißigstel sein, die dann wieder folgende Ausgangsnote ein punktiertes Achtel sein. Die Methode der „einhändigen“ Improvisation über einem Pattern der linken Hand hatte Emerson schon bei THE NICE erprobt. Sie ist vermutlich ein Übertrag aus der Orgel-Spielweise: Solistisch kann man auf der Hammond-Orgel kaum vollgriffig mit beiden Händen improvisieren, weil der „Sound zu dick“ wird, das heißt, die Durchhörbarkeit leidet erheblich. So entwickelten Organisten die einhändige Spielweise und bedienen mit der frei gewordenen Hand den Schalter für das Leslie beziehungsweise andere Effektgeräte.

Ein Ergebnis dieser Improvisationsmethode ist beispielsweise *Rondo* von THE NICE. In *Take A Pebble* improvisiert Emerson völlig allein, muß also auch den Baßpart übernehmen. Bei derartigen Gelegenheiten verwendete er die im Notenbeispiel dokumentierte Methode.

Ob ein Zitat spontan eingebaut wird oder nicht, kann nur durch den Vergleich mehrerer Aufnahmen festgestellt werden. Auf einer Live-LP der Band - es handelt sich um ein Bootleg -, findet sich auch eine ausgedehntere Fassung von *Take A Pebble*. Emerson zitiert auch in dieser Fassung den kleinen Teil der C-Dur-Invention, doch an einer anderen Stelle - das Zitat erscheint exponiert gegen Schluß der Improvisation. In weiteren Live-Aufnahme aus dem Jahre 1974 und 1997/1998 dagegen tritt das Zitat nicht auf.⁴⁵

Die Live-Aufnahmen dokumentieren, daß die Band - besonders Keith Emerson -, ihre Kompositionen im Konzert mitunter stark veränderten. So beginnt *Take A Pebble* mit einigen Arpeggien und angerissenen Einzeltönen, die Emerson direkt mit der Hand auf den Klaviersaiten ausführt; das Resultat erinnert an die Klavier-Präparationen beispielsweise in Werken von Henry Cowell und John Cage. Emerson benutzt diese Phase für ein weiteres Zitat: Durch Druck auf die angerissenen Klaviersaiten verändert er den Tonhöhenverlauf geringfügig, so daß sich ein der Zither ähnlicher Klang ergibt - so spielt er folgerichtig auch die ersten Takte des Harry-Lime-Themas aus dem Film „Der Dritte Mann“. Das Publikum - soweit hörbar -, quittiert diesen Einfall mit Gelächter - zumindest dieses Zitat wurde offensichtlich erkannt. Wenig später zitiert Emerson sich selbst, indem er seine *High Level Fugue* aus der *Five Bridges Suite* vollständig spielt.⁴⁶

Obwohl das Zitat des Themas der Invention C-Dur organischer eingebaut ist als in den Beispielen von LAKE, FEVER TREE oder EKSEPTION, so ist ein über das bloße Präsentieren des Zitates - und des damit verbundenen Wissens und instrumentalen Könnens -, kein weiteres Motiv erkennbar. Das Zitat der Invention dürften die meisten Rockhörer nicht erkennen - für das Hören des gesamten Songs ergeben sich daraus aber keine Nachteile.

Dem Zitat der C-Dur-Invention kann man nach dem Vergleich mehrerer Aufnahmen nur bedingt die Unschuld der Spontaneität zusprechen. Daß Emerson es zumindest zu seinem „Improvisations-Vorrat“ zählt, ist an der Tatsache abzulesen, daß es gelegentlich wieder in seinen Improvisationen auftaucht. Das ist kein Manko der Zitier-Methode Emersons, sondern ein allgemeines Problem von Improvisation. Denn eine Improvisation ist eben nicht eine permanente Stegreif-Komposition, sondern wird in der Regel aus erprobten Versatzstücken zusammengebaut, die, wenn überhaupt, durch Ad-hoc erfundene Teile miteinander verbunden werden. Emerson hält in seinem Vorrat von Versatzstücken eben auch diverse Zitate bereit. Sie funktionieren nicht als Bedeutungsträger.

Doch können sich Zitate auch verfestigen und Teil eines Improvisationsarrangements werden. Ein solches Beispiel bietet die deutsche Gruppe FRUMPY um die Sängerin Inga Rumpf. Der Organist der Band, Jean-Jacques Kravetz konnte und wollte um 1970 gar nicht umhin, die Musik Emersons zum Vorbild zu nehmen. So sind auf den Platten der Band zahlreiche ausgedehnte Orgelimprovisationen zu finden, in denen auch hier und da Zitate aus der Kunstmusik auftauchen. Doch flicht Kravetz sie nicht ganz so beziehungslos zur Umgebung ein, wie das Emerson in manchen seiner Improvisationen tat. Das Beispiel eines arrangierten Zitates bietet der Song *Duty*.⁴⁷

The image shows a musical score for the song 'Duty' by the band Frumpy. It consists of two staves: the top staff is for the Organ (labeled 'Orgel') and the bottom staff is for the Bass guitar (labeled 'Baßgitarre'). Both staves are in 4/4 time and use a key signature of one flat (B-flat). The Organ part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, including a prominent trill-like figure. The Bass guitar part provides a steady, rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef for the organ and a bass clef for the guitar.

Die Methode ähnelt der Emersons: über dem durchlaufenden eintaktigen Riff - von der Baßgitarre gespielt - zitiert Jean-Jacques Kravetz die Fuge BWV 565 von Johann Sebastian Bach. Zunächst spielt er die Fuge im

Original bis das Thema von Comes und Dux vollständig abgeschlossen ist; darauf wird das Thema noch einmal wiederholt, dann allerdings verläßt der Baßgitarrist sein Riff und übernimmt ebenfalls den Kontrapunkt zum Dux. Verdeckt wird seine Stimme allerdings vom Mellotron, das ebenfalls für den Kontrapunkt zum Dux verwendet wird. Nach einer kurzen Wendung zu einem Break nimmt die Band dann wieder den eigentlichen Song in einer Art Reprise auf. Es ergibt sich ein großformales Gebilde in der Form A - B - A', wobei B die ausgedehnte Improvisation ist, in die das Zitat integriert ist. Der Improvisationsteil ist also selbst arrangiert

Das Motiv für das Zitat, das gemessen an anderen Zitaten erheblichen Raum einnimmt und offensichtlich sorgfältig geplant wurde, ist auf den ersten Blick nicht erkennbar. Zieht man den Text hinzu, so bringt er etwas Licht in das Dunkel: Es geht um eine - fiktive, aber durchaus denkbare - Geschichte aus dem Deutschland des Zweiten Weltkriegs. Ein junger deutscher Soldat flieht von der Front zu seinen Eltern und will sich verstecken. Doch aus falschem Pflichtgefühl heraus benachrichtigen seine Eltern die Feldjäger, daß ihr Sohn ein Deserteur ist. Er wird abgeführt und auf dem „Nazi place“ hingerichtet. Die Moral am Schluß des Textes lautet, daß man sich die Leute, für die man sich in die Pflicht nehmen läßt, genau ansehen soll.

Der Text ist einerseits vor dem Hintergrund des zur Aufnahmezeit noch laufenden Vietnam-Krieges zu sehen; die Thematik „Krieg“ traf zu dieser Zeit auch in der deutschen Jugend auf erhebliche Resonanz. Der für diesen Song bedeutendere Hintergrund ist aber die jüngere Geschichte Deutschlands. Mit dem Zitat der Fuge von Bach werden zwei deutsche Themen miteinander in Verbindung gebracht. Es wird in einem Zeitraffer-Verfahren das widersprüchliche Bild von Deutschland gezeichnet: Hier die Nationalsozialisten, dort die Kultur des Landes.

Ebenso ist das Zitat der ersten Takte der Symphonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven in dem Song *Germany Calling* der britisch-deutschen Formation TONE BAND um den Keyboard-Spieler Adrian Askew zu sehen.⁴⁸ Die wenigen Takte der Symphonie, die notabene den Beinamen „Schicksalssymphonie“ trägt, stehen für Deutschland; *Germany Calling* greift die deutschsprachigen Sendungen der BBC während des Zweiten Weltkriegs auf. Zu Beginn sucht jemand auf dem Kurzwellenband eines Rundfunkgerätes einen Sender; dann ertönen die Worte „Achtung“ und „Guten Tag“. Nach diesem

verballhornten Zitat - ähnlich begannen die deutschsprachigen Sendungen der BBC während des Zweiten Weltkriegs -, setzt das ebenfalls verballhornte musikalische Zitat ein, das aber bald verändert wird.

Musical score for Klavier, Synthesizer 1, Synthesizer 2, and Drums. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Klavier part consists of two staves, both of which are empty. Synthesizer 1 (Synthesizer1) and Synthesizer 2 (Synthesizer2) enter in the second measure with a rhythmic pattern of eighth notes. Synthesizer 1 plays a higher register with a more complex melodic line, while Synthesizer 2 plays a lower register with a simpler, more rhythmic line. The Drums part consists of a single staff with a simple drum pattern of eighth notes.

Musical score for piano (p), Synthesizer 1 (syn1), Synthesizer 2 (syn2), and Drums (dr). The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piano (p) part consists of two staves, both of which are empty. Synthesizer 1 (syn1) and Synthesizer 2 (syn2) enter in the second measure with a rhythmic pattern of eighth notes. Synthesizer 1 plays a higher register with a more complex melodic line, while Synthesizer 2 plays a lower register with a simpler, more rhythmic line. The Drums (dr) part consists of a single staff with a simple drum pattern of eighth notes. The piano part includes a triplet of eighth notes in the first measure of the second system.

Rockmusik und Kunstmusik - Beispiele

The first system of music is in 4/4 time with a key signature of three flats. It features a piano (p) part with a triplet of eighth notes in the first measure of each staff, followed by a quarter note and a half note. The synthesizer 1 (syn1) part has a continuous eighth-note pattern. The synthesizer 2 (syn2) part has a quarter-note pattern. The drums (dr) part has a simple quarter-note pattern.

The second system continues the piano (p) part with a triplet of eighth notes in the first measure of each staff, followed by a quarter note and a half note. The synthesizer 1 (syn1) part has a continuous eighth-note pattern. The synthesizer 2 (syn2) part has a quarter-note pattern. The drums (dr) part has a simple quarter-note pattern.

The third system shows the piano (p) part with a triplet of eighth notes in the first measure of each staff, followed by a quarter note and a half note. The synthesizer 1 (syn1) part has a continuous eighth-note pattern. The synthesizer 2 (syn2) part has a quarter-note pattern. The drums (dr) part has a simple quarter-note pattern.

Im Verlauf des Songs kommt es zu einem weiteren Zitat: Immer noch dreht jemand an der Skala seines Radiogerätes; plötzlich ist ein kurzes Stück des Original-Songs *She Loves You* von den BEATLES zu hören, aber in der deutschen Fassung.

Auffällig ist, daß in der Rockmusik Zitate, wenn sie aus der Kunstmusik kommen, nur funktionieren, wenn sie durch den Text oder wenigstens den Titel des Songs abgesichert sind, wie die Beispiele von THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA, TONE BAND und vielleicht auch FRUMPY zeigen. Sind sie nicht durch den Text gedeckt, so mag ihnen zwar eine über das bloße Präsentieren hinausgehende Bedeutung zukommen, doch bleibt diese dem Hörer verborgen. So wirken diese Zitate immer aufgezwungen und beziehungslos zum Ganzen. Wäre beispielsweise das BEATLES-Zitat in *Germany Calling* nicht die deutsche, sondern die englische Fassung, wo wäre es ebenso als Willkür zu verstehen wie die Toccata d-Moll bei FEVER TREE.

Das Arrangement

Der Übergang zwischen längeren, geplanten Zitaten und Arrangements von größeren Abschnitten einer Vorlage ist fließend. Schon das Zitat der d-Moll-Fuge bei FRUMPY sprengt aufgrund seiner Länge fast den Rahmen eines Zitates. Der wesentliche Unterschied zwischen einem Zitat und einem Arrangement ist der, daß das Zitat ein Sinnträger sein kann; das Arrangement dagegen ist Selbstzweck. Eine Vorlage mit einer anderen Instrumentation zu versehen, bestimmte Teile weglassen oder wiederholen, um aus dem Bekannten etwas Neues zu machen, ist Sinn des Arrangements. Es gibt im Rock allerdings kaum Arrangements, die von den jeweiligen Musikern nicht auch mit Eigenem versehen werden.

Der britische Musiker Mike Batt, der vor allem als Song-Writer und Komponist für Fernseh-Musik arbeitete, arrangierte für seine LP *Schizophrenia* die Bourée I und Bourée II aus der h-Moll-Suite BWV 1067 von Johann Sebastian Bach.⁴⁹ Batt übernahm die Vorlagen notengetreu. Die Bourée I läßt er im Stile der SWINGLE SINGERS von einem A-Capella-Chor singen,

während die Bourée II von einem Streichorchester ausgeführt wird. Der gesamte Aufbau stellt sich wie folgt dar:

1. Bourée I A-Capella-Chor (Wiederholungen werden gesungen)
2. Bourée II Orchester
3. Bourée I Orchester (Wiederholungen werden weggelassen)

Es ist müßig über ein Motiv Batts, gerade dieses Werk zu arrangieren, zu spekulieren: Es reizte ihn offensichtlich, diese Komposition Bachs zu instrumentieren. Dabei nutzte er auch die Möglichkeiten des Studios und gab dem Chor beispielsweise ein schwaches Phasing. Die ästhetischen Maßstäbe der Klanggestaltung stammen aus der Rockmusik - ein authentischer Klang ist für Batt nicht interessant.

Mitunter verändert ein Arrangement den Charakter einer Vorlage. Die amerikanische Jazzrock-Gruppe BLOOD, SWEAT & TEARS verwendete für ein Arrangement für akustische Gitarre und Flöte die erste der *Trois Gymnopédies* von Erik Satie.⁵⁰ Der Arrangeur Dick Halligan übernahm für das Stück, dessen vollständiger Titel *Variations On A Theme By Eric Satie* lautet, nur die ersten 11 Takte. Takt 12 wird weggelassen, während in Takt 13, mit der Wiederaufnahme des Themas, zwischen Fis und A ein G eingefügt wird.

Querflöte

Gitarre

Gitarre

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the Querflöte (flute), the middle for Gitarre (guitar, treble clef), and the bottom for Gitarre (guitar, bass clef). The music is in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The flute part is mostly rests, while the guitar parts play a rhythmic accompaniment of chords.

fl

G

G

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is for fl (flute), the middle for G (guitar, treble clef), and the bottom for G (guitar, bass clef). The flute part now has a melodic line, while the guitar parts continue with their rhythmic accompaniment.

fl

G

G

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is for fl (flute), the middle for G (guitar, treble clef), and the bottom for G (guitar, bass clef). The flute part continues its melodic line, and the guitar parts maintain the rhythmic accompaniment.

Mit diesem bereits geänderten Anfang des Themas beginnt auch die eigentliche erste Variation, die durchaus im Stile Saties gehalten ist, wenn auch eine zweite Flöte hinzutritt. Eine zweite Variation ist dagegen für Blechbläser und Drums eingerichtet und entfernt sich weit von der Vorlage - es ist eine eigene Komposition auf der Grundlage der Komposition Saties.

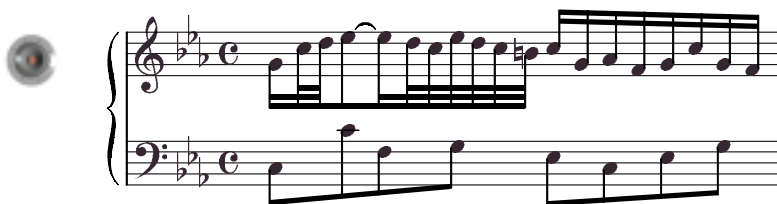
Ähnlich wie Jacques Loussier nahm Halligan die Vorlage zum Anlaß, Eigenes vorzustellen. Mit Rock hat dies so wenig zu tun, wie manche von

Loussiers Bearbeitungen mit Jazz.⁵¹ Es hat hier aber eine Auseinandersetzung mit dem Material der Vorlage stattgefunden, die über das bloße Nachspielen, wie Mike Batt es vorführt, hinausgeht.

Dies ist nicht zwingend. Die niederländische Band EKSEPTION hat zahllose Arrangements von Werken aus der Kunstmusik zwischen etwa 1700 bis 1900 aufgenommen, die durchweg als Potpourris einzustufen sind. Zwar fügte der Organist und Arrangeur der Band, Rick van der Linden, beinahe ausnahmslos auch Eigenes an, doch steht dies nie in einem Zusammenhang mit der Vorlage. Anders als Keith Emerson, der offensichtlich als das Vorbild van der Lindens angesehen werden muß, ist er auch wenig an Improvisation interessiert.

Ein Beispiel soll genügen. Auf der LP *Ekseption 00.004* findet sich das Stück *Partita No. 2 in C minor*. Tatsächlich handelt es sich lediglich um die Overtüre der Partita Nr. 2 BWV 826. Van der Linden spielt die Overtüre auf einem ARP-Synthesizer, doch stellt er der Komposition zunächst ein blubberndes Frequenzgemisch voran, das an Stockhausens *Gesang der Jünglinge* erinnert. Während dieses Gemisch allmählich ausgeblendet wird, beginnt die Overtüre. Das Grave Adagio wird vollständig durchgespielt, ohne weitere Zutat. Der Schlußakkord wird dann im Glissando um eine Oktave nach oben verschoben. Für das folgende Andante wechselt van der Linden die Klangfarbe, gleichzeitig tritt das Schlagzeug hinzu, das einen einfachen 4/4-Takt Rockrhythmus unterlegt. Diesem Rhythmus werden auch Metrum und Rhythmus des Andante angepaßt.

Vorlage Overtüre aus der Partita Nr. 2 c-Moll



Bearbeitung

Synthesizer

Synthesizer

Van der Linden wechselt noch mehrmals, nämlich in den Takten 16, 22 und der zweiten Hälfte 23 die Klangfarbe. In Takt 27 bleibt das Andante geradezu hängen, während im Baß die harmonischen Bezugspunkte verschoben werden, ein häufig in Progressive-Rock-Kompositionen anzutreffendes Verfahren:⁵²

Synth.

Synth.

Baßg.

syn

syn

bg

syn

syn

bg

Es folgt nach Einwüfen der Bläser, die das Arrangement der Komposition Bachs beenden, eine Improvisation auf Klavier und Synthesizer. In dieser Phase ist die ganze Band an dem Stück beteiligt. Ein Schlagzeug-Break - wobei ein Phasing den Klang der Drums verändert - beendet dieses Intermezzo und van der Linden spielt noch einmal das Grave Adagio, setzt aber erst auf dem zweiten Viertel von Takt vier ein. Der das Grave beschließende Akkord wird bei diesem zweiten Durchlauf mittels Glissando nicht nach oben, sondern nach unten verschoben. Es folgt das Andante, wiederum bleibt van der Linden auf dem b hängen, spielt diesen Takt - der seine eigene Schöpfung ist -, insgesamt acht Mal, bevor er, nun wieder allein, den originalen Schluß spielt. Der dritte Teil der Overtüre wird weggelassen.

Die Methode von van der Lindens Arrangement geht nicht über das hinaus, was einerseits Loussier in seinen einfacheren Arrangements, andererseits Walter Carlos mit seinen Synthesizer-Fassungen der Werke Bachs bereits zu einem früheren Zeitpunkt gemacht hatten. Da es sich um Instrumentalmusik handelt, ist für dieses Arrangement auch kein anderer Grund erkennbar als der, daß van der Linden eben diese Komposition nutzen wollte. Es ist keine Frage, daß man auf diese Weise mit buchstäblich jeder anderen Vorlage, gleichgültig, ob sie aus der Kunstmusik stammt oder nicht, verfahren kann, denn tatsächlich berühren sich die zu Grunde liegenden Kompositionen - hier Kunstmusik, da Rockmusik - überhaupt nicht.

Bearbeitungen - THE NICE

Als Emerson das *Rondo 69*, eine Live-Aufnahme, einspielte, hatte THE NICE bereits eine zweite LP veröffentlicht, die mit unverhohlenem Bildungsgestus *Ars Longa Vita Brevis* betitelt war.⁵³ Den größten Raum auf dieser LP nimmt eine ausgedehnte Suite ein, die aus mehreren Sätzen besteht; es ist einer der ersten Versuche, eine Rockband mit einem Streichorchester zusammen spielen zu lassen. Einer der Sätze ist mit *3rd Movement Acceptance Brandenburger* überschrieben, ein Schlüsselstück des Klassikrock, das

auch den Ruf von THE NICE als der Klassikrock-Gruppe schlechthin begründete. Unter dem Titel *Brandenburger* wurde dieser Satz auch als Single veröffentlicht, verkürzt um die Einleitung.

Emerson verwendete für *Brandenburger* einige Teile des ersten Satzes von Johann Sebastian Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 3 BWV 1048. Es handelt sich dabei um die Takte 1-8 (zweite Hälfte), dann die Takte 88 bis 100, die von 97 bis 100 wiederholt werden. Den Schluss bilden die Takte 101 bis 136, erweitert um eine eigene Schlussformel Emersons. Er funktionierte Bachs Komposition zu einer Art Orgelkonzert mit obligater Schlagzeugbegleitung um. Seiner Orgelstimme könnte eine Modifikation der Klavierbearbeitung des Konzertes von Thomas A. Johnson zugrunde liegen.⁵⁴

Zunächst leiten jedoch Streicher, Blechbläser und einige Perkussionsinstrumente mit einer fallenden Melodielinie zum Teil *Acceptance Brandenburger* über.⁵⁵ *Brandenburger* wird von dem Rock-Trio eröffnet, doch nur für zwei Takte bleibt es bei der Rock-Besetzung, dann tritt das Orchester hinzu und nimmt das Riff der Rockband auf. Das Riff wirkt wie eine Extrakt aus dem Thema des Brandenburgischen Konzertes.



Das auftaktige Riff hat nur eine Länge von einem Takt. Während Orchester, Baßgitarre und Drums das Riff drei Mal unverändert wiederholen, beginnt Emerson mit einer Art Einstimmung auf das Kommende: er nimmt das rhythmische Sechzehntel-Achtel-Motiv des Themas auf, so daß im letzten dieser insgesamt also 5 Takte langen Überleitung der Beginn des ersten Satzes des Brandenburgischen Konzertes geradezu organisch und keineswegs gezwungen wirkt. Das Rock-Trio spielt dann das Konzert - ohne Streicher - in einer Bearbeitung bis Takt 8 (zweite Hälfte) des Originals, macht also noch auf der Dominante D-Dur halt, um dann - nunmehr mit Orchester - diese Takte zu wiederholen. Die Wiederholung geht aber bis zur Tonika - der unisono erklingenden, abwärts gerichteten G-Dur-Tonleiter. Schuler sieht in der Unterschlagung der zwei Halbtakte (zweite Hälfte Takt 7), die de facto eine Kürzung des Themas ist, die Absicht, „die Spannung

bei der Wiederholung des Themas zu erhöhen“.⁵⁶ Das mag zutreffen, doch dürfte vor allem ein pragmatischer Grund vorliegen: Weil das Thema von Band und Orchester wiederholt werden sollte, mußte der Satz „in der Schwebel“ bleiben, um erneut auftaktig beginnen zu können. Nach der Wiederholung steht die Band tatsächlich vor einem kleinen Dilemma: Es wird nun von Jackson ein Bass-Riff gespielt, das dem der Überleitung stark ähnelt, nun aber nicht mehr auftaktig mit dem höchsten Ton beginnt, sondern den höchsten Ton auf der Zählzeit 1 jedes Taktes hat. Um das Riff wiedererkennbar zu halten, spielt Jackson eine Art Vorschlag auf dem letzten Sechzehntel der Zählzeit 4 des vorangegangenen Taktes. In typischer Jazz-Spielweise verändert der Bassist das Riff nun auf den Zählzeiten 3 und 4, es wird vor allem rhythmisch verschleiert.⁵⁷



Im von *Rondo* her schon bekannten Wechselspiel von Arrangement der Vorlage und eigenen Improvisationen setzt sich Brandenburger nun fort. Nach der Einführung des Originals improvisiert Emerson über dem 28 mal unablässig gespielten Riff des Basses. Dabei flicht er immer wieder Reminiszenzen an das „Freuden“-Motiv (Schweitzer⁵⁸) des Themas ein. An die Improvisation schließen sich die Takte 87 (zweite Hälfte) bis 101 (erste Hälfte) an, die sogleich von Takt 97 (Auftakt 96) an wiederholt werden. Die Baßtöne A, G, F, E der Takte 96 bis 100 werden sodann als Malaguena-Motiv aufgefasst und als Riff unter eine weitere Orgelimitation gelegt. Diese Chaconne-Formel stellt also auch hier einmal mehr die Verbindung zwischen Kunstmusik und Rock her. Nach seiner Improvisation setzt mit Takt 101 aufs Neue das Original ein und wird bis Takt 136 ohne größere Veränderungen durchgespielt. Gegen Schluß greift Emerson wieder die Idee des „Orgelkonzerts“ auf und baut in den Schlußakkord des Orchesters einige geläufige Schlußformeln ein - diese alles andere als barock, sondern weit mehr Virtuosität des 19. Jahrhunderts, erweitert um rock-typische Elemente.

Brandenburger, als Single veröffentlicht, markierte einen Schlußpunkt in der Entwicklung der Rockmusik der sechziger Jahre. Artifizielle Rockmusik

mit den Stationen *Yesterday*, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, *A Whiter Shade Of Pale*, *Brandenburger* hatte sich durchsetzen können, ohne daß ihr von vornherein der Rock-Charakter abgesprochen wurde.⁵⁹ *Brandenburger* war aber auch ein Schlußpunkt für THE NICE: Mit Jackson und Davison konnte Emerson nichts anderes mehr erreichen, wie *Five Bridges* und *Elegy* bald zeigten; zu sehr waren sie vom Können des Organisten abhängig, zu sehr waren sie in den Denk-Schemata des Rock verhaftet, als daß ihnen mehr als am Riff orientierte Musik möglich war.⁶⁰ Die Auflösung des wegweisenden Trios war nur folgerichtig, wie die ersten Platten von EMERSON, LAKE AND PALMER seit 1970 bewiesen.

Die Strahlwirkung von *Yesterday*, *A Whiter Shade Of Pale* und *Brandenburger*, der BEATLES, PROCOL HARUMS und von THE NICE war aber beträchtlich, nicht zuletzt in den USA. Bands wie THE LEFT BANKE, CHRYSALIS, VANILLA FUDGE, später auch THE BEACH BOYS eiferten den britischen Bands nach. Und manch eine übertraf die Vorbilder, wie beispielsweise THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE.

Michael Kamen und THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE

THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE, das später seinen Namen auf NEW YORK ROCK ENSEMBLE verkürzte, war sicherlich die interessanteste amerikanische Klassikrock-Band überhaupt. Kopf der Gruppe war der Sänger, Keyboard-Spieler und Oboist Michael Kamen, der ebenso wie der Oboist und Drummer Martin Fulterman und der Cellist und Bassist Dorian Rudnytsky eine traditionelle Instrumentalbildung genossen hatte und Mitglied verschiedener Orchester war. Auf den ersten beiden LPs der Gruppe finden sich neben herkömmlichen Rocksongs auch jeweils ein kurzer Instrumentalsatz aus den Triosonaten von Johann Sebastian Bach - ohne jede Bearbeitungsabsicht wurde dem Rock-Hörer, der die Platten gekauft hatte, originaler Text von Bach zugemutet.⁶¹ Die Gruppe stand der Kunstmusik mit mild ironischer Distanz gegenüber, zeigte sich auf den Covers der Platten immer wieder mal im Frack oder fügte scheinbar ernsthaft-gewichtige Liner Notes bei. Neben den unveränderten Sätzen aus

den Triosonaten findet sich auch eine Bearbeitung des ersten Satzes des Brandenburgischen Konzertes Nr. 5 BWV 1050 von Johann Sebastian Bach. Anders als THE NICE, die für *Brandenburger* ein Orchester engagierten, schrieb Kamen Teile des Orchestersatzes für die der Band möglichen Besetzung um, reduzierte also den Orchestersatz auf zwei Oboen, Violoncello und akustische Gitarre.

Für den einleitenden Teil, der die Takte 1 bis 18 des Originals umfaßt, übernahm der Cellist Dorian Rudnytsky die originale Violoncello-Stimme. Die Soloviolin-Stimme wird hier von dem Gitarristen der Band gespielt. Aus den ursprünglichen Sechzehnteln wurden Achtel:

The first system of the musical score consists of four staves. From top to bottom, they are labeled: 1. Oboe, 2. Oboe, Gitarre, and Violoncello. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The 1. Oboe and 2. Oboe staves contain whole rests. The Gitarre staff shows a melodic line starting with an eighth note, followed by a sixteenth-note triplet, and then eighth notes. The Violoncello staff shows a bass line starting with a quarter note, followed by eighth notes.

The second system of the musical score consists of four staves. From top to bottom, they are labeled: 1. Ob., 2. Ob., Git., and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The 1. Ob. and 2. Ob. staves contain whole rests. The Git. staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The Vc. staff shows a bass line with eighth notes.

1. Ob.

2. Ob.

Git.

Vc.

The first system of music is written for four instruments: 1. Oboe, 2. Oboe, Guitar, and Violoncello. The key signature is D major (two sharps). The 1. Oboe and 2. Oboe parts are mostly silent, with some notes in the third measure. The Guitar part features a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The Violoncello part provides a steady bass line with a mix of eighth and sixteenth notes.

1. Ob.

2. Ob.

Git.

Vc.

The second system continues the musical piece. The 1. Oboe part now has a more active role with several notes. The 2. Oboe part also has more notes. The Guitar part continues with its intricate melodic pattern. The Violoncello part maintains its rhythmic foundation with some changes in note values.

Rockmusik und Kunstmusik - Beispiele

The first system of the musical score consists of four staves: 1. Ob., 2. Ob., Git., and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#). The 1. Ob. staff begins with a melodic line, followed by a rest and then a triplet of eighth notes. The 2. Ob. staff features a melodic line with a triplet of eighth notes. The Git. staff has a triplet of eighth notes. The Vc. staff has a bass line with a triplet of eighth notes.

The second system of the musical score consists of four staves: 1. Ob., 2. Ob., Git., and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#). The 1. Ob. staff features a melodic line with a triplet of eighth notes. The 2. Ob. staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Git. staff has a triplet of eighth notes. The Vc. staff has a bass line with a triplet of eighth notes.

The image displays two systems of musical notation for a rock-influenced orchestral piece. The first system covers measures 1 and 2, and the second system covers measures 3, 4, and 5. The instrumentation includes two oboes (1. Ob., 2. Ob.), guitar (Git.), and cello (Vc.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first oboe part features a complex melodic line with triplets and slurs. The second oboe part has a more rhythmic line. The guitar and cello parts are mostly rests in the first two measures, then play a simple bass line in the subsequent measures.

Von Takt 9 bis Takt 19 werden die Cembalo- und die Soloviolin-Stimme von den beiden Oboisten gespielt, während der Cellist Teile der Cembalo-Stimme übernimmt. Auch im folgenden „Song“-Teil werden die einzelnen Stimmen immer wieder auf diese vier Instrumente aufs neue verteilt: zwei Oboen, Cello, Gitarre. Die Instrumentierung verschiebt sich allmählich von der „barocken“ hin zur Rock-Instrumentierung. Die zweite Strophe, nun schon mit Baßgitarre und Schlagzeug endet in einen Trio-Teil: Drums, Baß und Cembalo. Es handelt sich bei diesem kurzen Abschnitt um eine Paraphrase zu den ersten Takten des Konzertes, doch gibt es keine direkte Übernahme von der Vorlage. Ein eintaktiger Schlagzeug-Break - der hier dieselbe Funktion wie bei Play Bach oder THE NICE hat - leitet in den

eigentlichen Rocksong über - mit dem kompletten Rock-Instrumentarium der Band. Das zweitaktige Riff ist ein Extrakt aus den ersten Takten des Konzertthemas:



Die Achtelpause zu Beginn des Riffs wird von einem Beckenschlag ausgefüllt, der den vorangegangenen Schlagzeug-Break abschließt. Das Verfahren, das Kamen wählte, gleicht dem Keith Emersons: aus dem Orchestersatz der Vorlage wird ein Riff extrahiert, das die Grundlage für den Rocksong *Brandenburg* ist. Doch hat Kamen mehr instrumentale Möglichkeiten und weiß sie zu nutzen - er wendet schlicht mehr Sorgfalt auf das Arrangement der Vorlage und des Rock-Teils an. Der komplette Aufbau des Songs stellt sich schematisch wie folgt dar:

- | | |
|--------------|---|
| Takte 1-8 | leicht abgewandeltes Originalthema; akustische Gitarre, Violoncello pizzicato |
| Takte 9-18 | zusätzlich zwei Oboen, Violoncello arco |
| Takte 19-20 | Überleitung |
| Takte 21- 37 | 1. Songteil; zusätzlich Gesang; Elemente des Themas; Liedform: 2+2+2+2 Takte, dann Wiederholung |
| Takte 38-39 | Überleitung; Cembalo, elektrische Gitarre und Baßgitarre zusätzlich |
| Takte 40-63 | 2. Songteil; die letzten 4 Takte Cembalo-Solo, ritardando |
| Takt 64 | Drum-Break; Beschleunigung des Tempos |
| Takte 65-72 | Überleitung zum Rock-Teil; nur elektrische Gitarren, Bassgitarre und Drums |
| Takte 73-84 | riff-orientierter Rock-Song; Rock-Instrumentarium, Gesang |
| Takte 85-96 | Wiederholung |

Takte 96-103	Gitarrensolo
Takte 104-120	8 Takte Originalthema (abgewandelte Form wie zu Beginn); zwei Oboen; danach 8 Takte Rückkopplungsgeräusche

So authentisch diese Bearbeitung durch die Instrumentation auch klingt, so sehr ist *Brandenburg* schon zu Beginn auf den Rocksong hin zentriert. Die jeweiligen Überleitungen führen den Hörer allmählich in den Klang der Rockmusik, bis die Instrumente Oboe, Cembalo, und Violoncello völlig aus der Bearbeitung verschwunden sind. Gleichwohl basiert der Rock-Teil nach wie vor auf den ersten Takten der Komposition Bachs. Im Gegensatz zu der allmählichen Einführung des Rockinstrumentariums wirkt das unvermittelte Auftauchen der zwei Oboen überraschend, führt den Hörer aber wieder auf den Ursprung der Bearbeitung zurück.

Kamen instrumentierte später, nach dem Wechsel der Band zu der Plattenfirma Columbia, auch Rocksongs für Oboen und Violoncello - zusätzlich zum gewohnten Rockinstrumentarium - und spielte auch häufig Cembalo. Seine eher spöttisch Haltung gegenüber den Versuchen, Kunstmusik in die Rockmusik zu integrieren, zeigte sich vielleicht am deutlichsten in der Cover Version des PROCOL-HARUM-Hits *A Whiter Shade Of Pale*, das er quasi nachträglich „barockisierte“: Er arrangierte auch diesen Song für Oboen, Violoncello und Klavier.

Nach dem Bruch der Band veröffentlichte Kamen eine Solo-LP, der er den Titel *New York Rock* gab.⁶² Auch auf dieser LP setzte er das für Rockmusik außergewöhnliche Instrumentarium ein und baute seine Komposition *Winter Child* um die Aria der Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach herum. Das sehr geschickt und plausibel gemachte Stück Musik ist eine nähere Betrachtung wert.

Rockmusik und Kunstmusik - Beispiele



Gesang

Klavier

E-Baß

Musical score for the first example. It features three staves: Gesang (Vocal), Klavier (Piano), and E-Baß (Electric Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line in the second and third measures. The piano accompaniment consists of chords in the first measure and a rhythmic pattern of eighth notes in the second and third measures. The electric bass line provides a simple harmonic foundation with quarter notes.

Ges.

Kl.

Bg.

Musical score for the second example. It features three staves: Ges. (Vocal), Kl. (Piano), and Bg. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line is a melodic line of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a more complex pattern in the second and third measures. The bass line consists of quarter notes.

Ges.

Kl.

Bg.

Musical score for the third example. It features three staves: Ges. (Vocal), Kl. (Piano), and Bg. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line is a melodic line of quarter and eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the first measure and a rhythmic pattern of eighth notes in the second and third measures. The bass line consists of quarter notes.

The first system of the musical score consists of four measures. The vocal line (Ges.) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano (Kl.) part features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass (Bg.) part starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The key signature is one sharp (F#).

The second system of the musical score consists of three measures. The vocal line (Ges.) has a quarter note G4 in the first measure, followed by two measures of rests. The piano (Kl.) part has a half note G4 in the first measure, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in the second measure, and a quarter note B4 in the third measure. The bass (Bg.) part has a half note G3 in the first measure, followed by quarter notes A3, B3, and C4 in the second measure, and a quarter note B3 in the third measure. The key signature is one sharp (F#).

Es handelt sich um eine vergleichsweise sehr kleine Komposition. Ein Takt Eröffnung, 16 Takte Strophe, 16 Takte Aria der Goldberg-Variationen, noch einmal 16 Takte Strophe, dann 6 (zuzüglich Auftakt von Takt 26) Takte Schlußwendung der Aria. Wie schon bei Brandenburg versuchte Kamen aber auch hier, eine „kongeniale Atmosphäre“ zu schaffen; Rockhörern, die die Vorlage nicht kennen, dürfte gar nicht auffallen, daß hier eine Komposition von Bach verwendet wurde, zumal barocke Paraphrasen und Stilzitate in der Rockmusik um 1970 häufiger anzutreffen waren.⁶³ In der formalen Anlage ähnelt *Winter Child* sehr *In My Life* von den BEATLES.

EMERSON, LAKE AND PALMER

Klassikrock hat in den USA allerdings längst nicht die Verbreitung gefunden wie in Europa, wo neben EMERSON, LAKE AND PALMER zahlreiche andere Bands in diesem Bereich tätig waren. Doch überstrahlten das instrumentale Können des britischen Trios, und der Wagemut - oder auch die Rücksichtslosigkeit - mit der die drei Musiker sich diverse verschiedenartige Vorlagen zu eigen machten, jede andere Band. Es sind vor allem zwei Kompositionen, die den Ruf der Gruppe begründeten: *Tarkus* und *Pictures At An Exhibition*.⁶⁴ Während *Tarkus* eine Rock-Suite ist, die ohne direkte Zitate von klassisch-romantischen Vorlagen auskommt, ist *Pictures At An Exhibition* eine Rockfassung des Klavier-Zyklus' *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgski. Es ist das Klassikrock-Stück der siebziger Jahre schlechthin, Höhepunkt und Schlußpunkt zugleich. Es handelt sich um eine Live-Aufnahme, die die Gruppe nach Veröffentlichung von *Tarkus* fertigstellte. Bereits kurz nach der Gründung des Trios hatte dieses Stück zum Repertoire der Band gehört, war aber zunächst nicht veröffentlicht worden. Da aber bald einige Bootlegs existierten, sah sich die Gruppe gezwungen, eine autorisierte Aufnahme herauszugeben.

Emerson verwendete für seine Bearbeitung nicht alle „Bilder“ der Vorlage.⁶⁵ Mussorgskis Komposition besteht aus zehn Bildern, die zum Teil durch Variationen des Eröffnungstückes Promenade miteinander verbunden sind. Original und Bearbeitung gegenübergestellt, ergibt sich folgendes Bild:

Original

Bearbeitung

Promenade
Gnomus
Promenade
The Sage

Promenade
The Gnome
Promenade

Das alte Schloß	The Old Castle/Blues
	Variation
Promenade	Promenade
Tuileries	
Bydlo	
Promenade	
Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen	
Samuel Goldenberg und Schmuyle	
Promenade	
Der Marktplatz in Limoges	
Catacombae	
Con Mortuis in Lingus Mortua	
Die Hütte der Baba Yaga	The Hut of Baba Yaga
	The Course of Baba Yaga
Das große Tor von Kiew	The Great Gates of Kiev

Gemessen an der Zahl der tatsächlich verwendeten Kompositionsteile der Vorlage erscheint es recht verwegen, von einer Bearbeitung der *Bilder einer Ausstellung* zu sprechen, etwa im Sinne der Bearbeitung Maurice Ravels des gleichen Werkes. In gewisser Hinsicht kommt der Klavierzyklus den Intentionen eines Rockmusikers entgegen: Die *Promenade* ermöglicht es ihm, heterogene Teile schlüssig miteinander zu verbinden. So beläßt Keith Emerson die *Promenade* weitgehend in der Originalgestalt: Sie bildet für den Hörer einen Ruhepunkt.

Emerson spielt die *Promenade* allerdings auf einer Pfeifenorgel.⁶⁶ Die ersten Takte mit einem Zungenregister, dann bis auf die letzten beiden Viertel in Takt 20 der Vorlage, die vermutlich mit dem Pedal ausgeführt wurden, mit vollem Werk. Geringfügige Abweichungen ergeben sich in Takt 4, 6 und 8, wo Emerson aus dem 6/4-Takt einen 7/4-Takt macht. Gegen Schulers Annahme, daß es sich hier um Fermaten handelt, spricht, daß der jeweils letzte Ton genau einen halben Notenwert ausgehalten wird, der rhythmische Fluß also nicht unterbrochen wird.⁶⁷ Die Darstellung des Schreitens, das Mussorgski anstrebte, stockt hier, wie Schuler richtig

bemerkt: aber was weiß der durchschnittliche Rockhörer davon? Emerson läßt auch einige Oktavierungen des Klaviersatzes weg, läßt Töne im Baß liegen und verändert die Lage: Durchweg Konzessionen an die Gegebenheiten der Orgel, und damit die niedrigste Stufe einer Bearbeitung.⁶⁸ Die *Promenade* wird von Emerson um einen 4/4-Takt verlängert, während dessen das Schlagzeug bereits zum folgenden *The Gnome* einleitet.

Die Eingriffe in die Substanz der Vorlage *Gnomus* sind wesentlich weitreichender als in die der einleitenden *Promenade*, zumal die Musiker - nunmehr ist das komplette Trio beteiligt - auch Eigenes einbringen. War die *Promenade* mit einer Pfeifenorgel noch karg instrumentiert, so setzen EMERSON, LAKE AND PALMER nun Hammond-Orgel, Synthesizer, Baßgitarre und Schlagzeug ein. Der „harte“, brillante Klang der Baßgitarre rührt daher, daß der Bassist Greg Lake stets neue Saiten benutzt; außerdem verwendet er ein Wah-Wah-Pedal und am Schluß des Stückes für einige Töne auch eine Fuzz-Box.⁶⁹ Emerson paßte den originalen Satz den Gegebenheiten seiner Instrumente an, vereinfachte ihn, indem er etwa Oktavierungen wegließ. Auch sein gelegentliches Spiel auf Synthesizer-Tastatur und Hammond-Orgel gleichzeitig erforderte Kompromisse.

Bis Takt 28 der Vorlage halten sich die Musiker weitgehend an Mussorgskis Text, die Bearbeitung betrifft nur die Instrumentierung und die für Rockgruppen notwendige - weil vom Hörer erwartete - einheitliche Zeiteinteilung. Ab Takt 29 allerdings bewegen sich die Musiker freier.

The image shows a musical score for three instruments: Hammond-Orgel, Baßgitarre, and Schlagzeug. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Hammond-Orgel part consists of two staves, with the upper staff playing a melodic line and the lower staff providing harmonic support. The Baßgitarre part is on a single staff, showing a bass line with some chromatic movement. The Schlagzeug part is indicated by a bracket on the right side of the score, but no specific drum notation is visible in the provided image.

Rockmusik und Kunstmusik - Beispiele

Org. {
Bass
Bass

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Org.' and contains two staves of music. The bottom staff is labeled 'Bass' and contains one staff of music. The music is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The organ part begins with a melodic line in the first measure, followed by rests in the subsequent measures. The bass guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by rests. The bass line in the third measure consists of a half note chord (B-flat, E-flat) and a quarter note chord (A-flat, D-flat).

Org. {
Bass
Bass

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Org.' and contains two staves of music. The bottom staff is labeled 'Bass' and contains one staff of music. The organ part continues its melodic line in the first measure, then moves to a different melodic phrase in the second measure, and ends with a quarter rest in the third measure. The bass guitar part continues its rhythmic pattern in the first measure, then moves to a different rhythmic phrase in the second measure, and ends with a quarter rest in the third measure. The bass line in the third measure consists of a half note chord (B-flat, E-flat) and a quarter note chord (A-flat, D-flat).

Org. {
Bass
Bass

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Org.' and contains two staves of music. The bottom staff is labeled 'Bass' and contains one staff of music. The organ part has rests in the first two measures, then begins its melodic line in the third measure, followed by rests in the fourth and fifth measures. The bass guitar part has rests in the first two measures, then begins its rhythmic pattern in the third measure, followed by rests in the fourth and fifth measures. The bass line in the third measure consists of a half note chord (B-flat, E-flat) and a quarter note chord (A-flat, D-flat).

The first system of music consists of three staves. The top two staves are grouped under the label 'Org.' and are in bass clef. The bottom staff is labeled 'Bg.' and is also in bass clef. The key signature has five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat), and the time signature is 4/4. The Organ part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the Bass part provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The Bass part has a short melodic phrase in the final measure.

The second system of music consists of three staves. The top two staves are grouped under the label 'Org.' and are in bass clef. The bottom staff is labeled 'Bg.' and is in bass clef. The key signature has five flats, and the time signature is 4/4. The Organ part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Bass part has a steady accompaniment with quarter notes. The Bass part has a melodic phrase in the final measure.

The third system of music consists of three staves. The top staff is labeled 'Org.' and is in treble clef. The middle and bottom staves are in bass clef. The key signature has five flats, and the time signature is 4/4. The Organ part features a melodic line with quarter and eighth notes. The Bass part provides a steady accompaniment with quarter notes.

The image shows a musical score for three instruments: Organ (Org.), Bass (Baß), and Bass Guitar (Bg.). The score is in 4/4 time and features a blues-influenced rock style. The Organ part has a melodic line with slurs and accents. The Bass part has a steady, rhythmic accompaniment. The Bass Guitar part features a driving, rhythmic pattern with slurs and accents.

Während Keith Emerson zunächst weitgehend am Originaltext bleibt, erhält der Baß zusätzlichen Raum. Lake führt in diesen kurzen Einwüfen rock-typische, vom Blues beeinflusste Tongebung vor.⁷⁰ Er „zieht“ die Töne, das heißt, bewegt die angeschlagene Saite der Baßgitarre, indem er sie parallel zum Bund verschiebt. Bereits in diesen kurzen Schleiftönen zeigt sich eine Absicht der Band: Die Musiker flechten, abseits von allen Aspekten des instrumentalen Arrangements, Blues-Elemente ein, zunächst, wie in *The Gnome*, verhalten, später in *The Old Castle/Blues Variation* weit stärker und unverhohlen, fast scheint es, als habe sich die Idee zur Bearbeitung der *Bilder einer Ausstellung* vor allem an dem Bild *Das alte Schloß* entzündet, denn dieses weist - unter einem bestimmten Blickwinkel betrachtet - Ähnlichkeiten mit Bluesstrukturen auf.

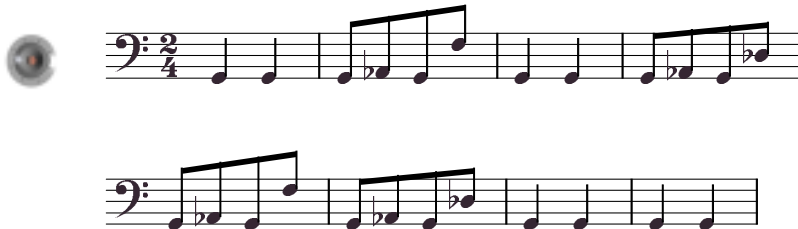
Doch zunächst schiebt die Band die Eigenkomposition *The Sage* ein: Greg Lake singt zur akustischen Gitarre. Das Bild des einsamen Troubadours, der zu nächtlicher Stunde vor dem Schloß seiner Angebeteten ein melancholisches Lied singt, drängt sich auf. Der Song hat aber auch andere Funktionen: Zum einen gibt er Greg Lake einen eigenen Anteil an dem gesamten Zyklus, der sonst im Wesentlichen Keith Emersons Sache ist; Klassikrock ist die Musik der Organisten und Pianisten. Gitarre und Gesang sind da fast eine Konzession an das eigentliche Genre, nämlich die Rockmusik. Zum anderen hat *The Sage* in dieser Bearbeitung dieselbe dramaturgische Funktion, wie in der Vorlage *Das alte Schloß*: Die Kompositionen dienen der Beruhigung nach der Wildheit von *The Gnome* beziehungsweise *Gnomus*.

Über diesem durchlaufenden schnellen Shuffle-Rhythmus, den der Schlagzeuger Carl Palmer ebenfalls aufnimmt, spielt Emerson das Thema des Originals, Takte 7 (Auftakt) bis Takt 15, also acht Takte. Den knapp viertaktigen Abschnitt von Takt 15 an nimmt Emerson als Möglichkeit: Mussorgski wechselt von der Tonika G_{is} der Vorlage auf die Dominante Dis - das ist auch der typische Blues-Sprung. Diesen Sprung nutzt Emerson, spielt aber nicht den Originaltext, sondern wiederholt auf dieser V. Stufe das Thema; danach folgt noch einmal das Thema auf der I. Stufe.

Das auf diese Weise gewonnene Blues-Thema nimmt Emerson zum Anlaß der ausgedehnten Improvisation, die in einer Wiederholung des Themas mündet. Die Gewichte wurden in dieser Bearbeitung so weit in Richtung Rock verschoben, daß unbedarfte Rockhörer diesen Boogie für Rockmusik halten dürften.

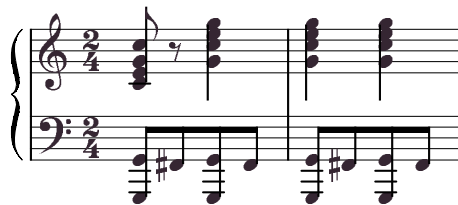
Emerson sah in der Vorlage die Möglichkeiten der Komposition Mussorgskis, das Stück für seine Musik, die Rockmusik, verwenden zu können. Die Veränderungen sind aber so stark, daß daraus keine „neue“ Kunstmusik oder eine Synthese von Kunstmusik und Rock wurde, sondern Rock. Rock, inspiriert durch die Musik Modest Mussorgskis unter Verwendung einiger Teile der Vorlage. Im Gegensatz zu dem bloßen Nachspielen der *Promenade*, zu den geringen Anpassungen bei *Gnomus*, hat hier eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Originaltext stattgefunden - ähnlich wie bei *Brandenburg* des NEW YORK ROCK ENSEMBLES.

Von den restlichen „Bildern“ zog Emerson lediglich noch *Die Hütte der Baba-Yaga* und *Das große Tor von Kiew* heran. Nach *Das alte Schloß* fügt er noch einmal die *Promenade* ein. An diese schließt direkt *Die Hütte der Baba-Yaga* an. Zwar hält die Band sich weitgehend an die Vorlage, doch erweitert er den formalen Ablauf. So wiederholt er die Takte 9 bis 16 insgesamt fünf Mal. Durch die daraus resultierende Verlängerung dieses Abschnittes erhält die Periode

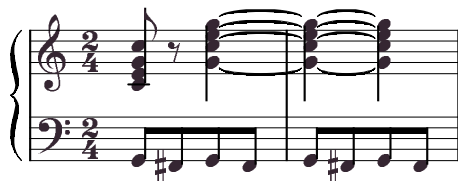


quasi riff-artigen Charakter - später nimmt die Band einen Teil dieser Periode als Riff noch einmal auf. Im darauf folgenden Abschnitt der Vorlage wirken die C-Dur-Akkorde wie ein einziger gehaltener Akkord, die Instrumentierung durch die Orgel stößt an ihre Grenze:

Vorlage



Bearbeitung



Auch am Schluß des Allegro con brio, feroce nimmt Emerson einige Änderungen vor: so macht er aus den As-Tönen der letzten Takte immer Aufwärts-Glissandi.

Das Andante Mosso der Vorlage wird zunächst in ein den Stereotypen der Rockmusik entsprechende Monumentalität gebracht: Emerson spielt auf der Orgel sehr leise die Triller-Figur, während Greg Lake die Oktaven im Baß mit der Baßgitarre spielt. Da er auf diesem Instrument die in der Vorlage angegebenen Oktaven aber nicht spielen kann, verändert - „verbreitert“ - er den Klang seiner Baßgitarre mit Hilfe einer Fuzz Box und eines Wah Wah-Pedals.⁷¹ In dieser Form spielt die Band bis Takt 11 der Vorlage, dann spielt Lake ein Riff, das Keith Emerson für eine kurze Improvisation auf dem Synthesizer als Grundlage nimmt. Die Improvisation - der erste Teil

von *The Course Of Baba-Yaga* - mündet in einem zweiten Riff, das von der Band wie ein Thema vorgestellt wird:



Das Riff entpuppt sich als Takt 8 des Teils *Die Hütte der Baba-Yaga*. Aus diesem Riff konstruieren Emerson, Lake and Palmer ein Rock-Stück - der zweite Teil von *The Course Of Baba Yaga* -, zu dem auch Gesang gehört. In Anschluß an *The Course Of Baba Yaga* folgt die Wiederholung von *Die Hütte der Baba-Yaga* die mittels eines Orgel-Glissandos direkt in *Das große Tor von Kiew* übergeht.

Emerson folgt mit seiner Bearbeitung dieses letzten Bildes weitgehend dem Text der Vorlage. Aber auch hier wird eine Gesangsstimme über Mussorgskis Komposition gelegt, die unisono zu der Diskantstimme des Klaviers geführt wird - sieht man einmal von kleinen Unregelmäßigkeiten und der notwendigen rhythmischen Anpassung an den Text ab. Die gesamte Band spielt zunächst bis Takt 84 der Vorlage, läßt dabei aber die Oktav-Gänge von Takt 47 bis 63 weg. Eine Zäsur - auch in der Vorlage - stellen die „Glocken“-Motive ab Takt 85 dar, die auf Hammond-Orgel und Becken - wobei Palmer die Kuppe seines Ride-Beckens benutzt, also den glockenähnlichen Klang dieses Abschnitts betont - gespielt wird; der Baß wird nur gelegentlich gespielt, es ist nicht klar zu hören, ob es sich dabei um den Baß der Hammond-Orgel oder um die Baßgitarre handelt. Dieser Abschnitt endet nicht in den parallel geführten Oktaven der Vorlage, sondern in einer von Emerson schon bei THE NICE in Live-Konzerten häufig geübte Praxis: er manipuliert den Tongenerator der Orgel. Meistens warf er bei diesen Gelegenheiten seine Hammond L-100 zu Boden und bremste den Tongenerator direkt ab oder zupfte an den Spiralen des Hallgerätes; auch bewegte er die Orgel so, daß sie mit dem Leslie-Kabinett in Rückkopplungsschwingungen verfiel. Dieses Intermezzo führt nicht in den *Meno mosso, sempre maestoso* überschriebenen Abschnitt der Vorlage, sondern gleich zu *Grave, sempre allargando*, also der Wiederholung des ersten Teils von *Das große Tor von Kiew*.

Es ist keine Frage, daß *Die Hütte der Baba-Yaga* schon in der originalen Fassung dem Naturell Keith Emersons entgegenkommt („feroce“). Tatsächlich verfügt Mussorgskis Komposition über einige attraktive Elemente, die auch in der Rockmusik als wirkungsvoll gelten: Unisono-Abschnitte, riff-artige Struktur, Kleingliedrigkeit. Offensichtlich war die Kleingliedrigkeit der Vorlage der Band zu klein: Die fünfmalige Wiederholung - insgesamt also sechs Mal und damit eine Verlängerung dieses Abschnittes - der Takte 9-16 deuten darauf hin, daß diese in sich kreisende Periode in der Bearbeitung ein wesentliches Formelement sein sollte.

Pictures At An Exhibition ist neben *Tarkus* der Höhepunkt in dem Schallplattenwerk der Band EMERSON, LAKE AND PALMER. Mit diesen beiden Stücken setzte Emerson den Maßstab, wie in der Rockmusik die Hammond-Orgel zu spielen ist; es gab und gibt keinen zweiten Organisten, der Ähnliches vorgelegt hat. *Pictures At An Exhibition* zeigt außerdem, daß die kluge Auswahl der Vorlage und die Beschränkung auf Stücke, die sich sinnvoll in einen Rockkontext überführen lassen, unabdingbare Voraussetzung sind, um über bloße Potpourri-Bearbeitungen hinaus zu gelangen. So genügt es nicht, eine Vorlage aus der Kunstmusik lediglich für Rock-Instrumente einzurichten, sondern in der Vorlage müssen die Punkte erkannt werden, die sich aus dem Blickwinkel der Rockmusik als auch in der Rockmusik möglich erweisen.

SWEETBOX

Mit der Auflösung von EMERSON, LAKE AND PALMER hatte der Klassikrock zwar seinen Zenit überschritten, doch erwies sich die Idee, Kunstmusik in die Rockmusik zu übernehmen, als zählebig. In den achtziger Jahren konnte John Williams Gruppe SKY weit mehr als Achtungserfolge erzielen und vier Langspielplatten veröffentlichen. Allerdings hatte Band nicht den Finger am Puls der Zeit, denn das junge Rock-Publikum konnte sie nicht erreichen. Junge Rockmusiker sahen keinen Grund, aus der Kunstmusik zu zitieren oder gar komplette Kompositionen zu bearbeiten. Außerdem befindet sich die Rockmusik spätestens seit Beginn der neunziger Jahre in der Defensive,

denn Musikrichtungen wie House, Techno und Hip Hop konkurrieren um die Gunst des jugendlichen Publikums.

Im Jahr 1998 veröffentlichte die deutsche Hip Hop-Formation SWEETBOX ihre erste CD. Innerhalb kürzester Zeit schoß der aus dieser Compact Disc als Single ausgekoppelte Song *Everything's Gonna Be Alright* auf die Top-Positionen der Verkaufs-Charts und Radio-Hitparaden.⁷² Grundlage des melancholischen Raps war die Aria aus der D-Dur Suite BWV 1068 von Johann Sebastian Bach.

SWEETBOX ist eine für den Hip Hop der neunziger Jahre typische Formation: Im Vordergrund steht mit Tina Harris eine Sängerin, die vor allem für die Rap-Abschnitte zuständig ist. Im Hintergrund der gesamten Produktion steht aber ein Mann, der sich hinter dem Pseudonym GEO/Geoman verbirgt, zusammen mit Harris die Songs verfaßte, alle Arrangements schrieb und bis auf einige wenige Ausnahmen sämtliche Instrumente spielte. Obwohl die Formation im Kern unter dem Executive Producer Heiko Schmidt wohl in Deutschland arbeitet, handelt es sich bei dieser ersten LP um eine internationale Produktion, die in Großbritannien und den USA vervollständigt wurde. Der hier fragliche Song, *Everything's Gonna Be Alright*, liegt in mehreren Fassungen vor, im folgenden handelt es sich um die auf der ersten CD vertretene Fassung. Auf derselben CD findet sich als Bonus-Track noch eine weitere Fassung - mit dem Untertitel *Classic Version* -, und es gibt noch weitere Re-Mixes, die allerdings alle auf derselben Idee fußen.

Bach hatte für die Ausführung der Aria ein kleines Streichorchester vorgesehen, der Urtext nennt 1. und 2. Violine, Viola und Basso Continuo, in der Regel also ein Cembalo mit Gambe oder Violoncello. Geoman und sein Arrangeur Boris Jojic betrachteten die kurze Aria als eine Art Steinbruch und sahen lediglich den Notentext, soweit er die Tonhöhe beschreibt, als verbindlich an. Die Melodie blieb also erhalten - und nichts weiter.

Musical score for Violine I, Violine II, Viola, and Continuo. The score is in 4/4 time and D major. Violine I and II play a melodic line with a long note followed by a sixteenth-note run. Viola plays a harmonic accompaniment. Continuo plays a rhythmic bass line.

Musical score for Violine I (VI 1), Violine II (VI 2), Viola (Vla), and Bass Continuo (B.C.). The score is in 4/4 time and D major. VI 1 and VI 2 play a melodic line with a long note followed by a sixteenth-note run. Vla plays a harmonic accompaniment. B.C. plays a rhythmic bass line.

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (VI 1), Violin 2 (VI 2), Viola (Vla), and Bassoon (B.C.). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two measures. Violin 1 plays a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth-note patterns. Violin 2 plays a similar melodic line. Viola plays a bass line with eighth notes. Bassoon plays a bass line with eighth notes and a descending eighth-note run in the second measure.

Zunächst ließen Geoman und Jovic die Mittelstimmen - 2. Violine, Viola - weg und unterlegten eine Schlagzeugspur. An dieser Schlagzeugspur ist nichts Ungewöhnliches zu finden: Baß-Drum auf Zählzeiten 1 und 3, Klatschen auf 2 und 4, die Achtel werden von High Hat und Schellenring markiert. Hinzu kommt gelegentlich Scratching, das als perkussives „Füllmaterial“ dient. Auffällig ist allenfalls, daß der Baß-Drum-Schlag auf der 3 regelmäßig geringfügig vorgezogen wird. Dies ist in dieser Musik wenn schon nicht gängige, aber doch üblich Praxis, denn die komplette Perkussion beruht vermutlich auf Samples, wurde mit Hilfe eine Sequencer-Programms am Computer zusammengesetzt und dann bearbeitet, um das maschinenhafte Abspulen des Rhythmus zu vermeiden. Sieht man von wenigen Extravaganzen der High Hat-Linie ab, so handelt es sich um eine völlig durchschnittliche Schlagzeugbegleitung, wie sie von tausenden Rock- und Dance-Stücken her bekannt ist. Die Ausrichtung des Stückes für Diskotheken bedingt aber auch das Tempo (M.M.=80) für die Viertel, die das Schlagzeug in aller Deutlichkeit markieren muß. So ist *Everything's Gonna Be Alright* etwas schneller als beispielsweise die Aufnahme der Aria von Concentus Musicus. Geoman paßte die Achtel des Continuos nun diesem Tempo an und machte kurzerhand Viertel daraus.

The image shows a musical score for the song "Everything is Gonna Be Alright". The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of five staves: Vocal, Chor, Oboe, Streicher (Strings), and Baß (Bass). The Vocal part has two lines of lyrics: "Everything is gonna be alright" and "Everyhting is gonna be alright". The Chor part is empty. The Oboe part is empty. The Streicher part has a long note in the first measure, followed by a series of notes in the second and third measures. The Baß part has a series of notes in the first measure, followed by a series of notes in the second and third measures.

Das Tempo ist also im Grunde genommen halbiert. Das hat Folgen: Würde die Continuo-Stimme nun *con arco* ausgeführt, würde sie für den vorgesehenen Zweck unerträglich behäbig daherkommen. So ließ Geoman den Continuo vom German Symphony Orchestra Babelsberg⁷³ *pizzicato* ausführen - mit dem Nebeneffekt, daß diese Stimme nun die Perkussion, vor allem naturgemäß die Baß Drum, verstärkt. Ein willkommener Effekt, zieht man den Verwendungszweck des Songs ins Kalkül. Die diatonisch absteigende Baßlinie entspricht von vornherein gängigen - also bekannten - Rock-Schemata, beispielsweise *Penny Lane* von den BEATLES.

Wie aus dem Nichts, in einem aus dem Unhörbaren kommenden, taucht nun das Fis der Streicher auf. Über diesem sich über die vier Takte erstreckenden Crescendo singt Harris zweimal den Titel des Songs „Everything’s Gonna Be Alright“. Dann beginnt der eigentliche Song, ein Rap von Harris, wiederum bei Takt 1 des Originals beginnend. Über den Baß-Pizzicati wird die Stimme der 1. Violine hier aber von einer Oboe übernommen, sie bleibt für den gesamten Song das hauptsächliche Soloinstrument. Die Streicher beginnen erst in Takt 2 des Originals (zweite Hälfte Takt 3 des Songs) mit dem d der 2. Violine und enden schon in takt 4 auf cis. Noch einmal übernehmen sie die Ecknote g in Takt 4 des Originals (Takt 7 des Songs). Diese acht Takte (die ersten vier der Vorlage) bilden den formbestimmenden Teil A von *Everything’s Gonna Be Alright*. Dieser Abschnitt wird nun wiederholt, wobei die Streicher gemeinsam mit der Oboe die Stimme der 1. Violine und die komplette Stimme der 2. Violine

übernehmen. In diesem Teil setzt auch der Chor ein: Wie in der Einleitung wird zunächst das Motto „Everything’s gonna be alright“ gesungen, dann auf der gleichen Stufe „Everything’s gonna be okay“. Es entspinnt sich für diese acht Takte A’ ein Wechselspiel, in dem der Chor die Führung übernimmt und in Frage und Antwort zur Rap-Stimme den Song vorantreibt. An A’ schließen sich zwei Takte B an, eine Art Atempause, in der nur die Drums weiter durchlaufen, während die Oboe lediglich auf das zweite Achtel einer jeden Zählzeit den Ton fis spielt. Dazu kommt in diesen zwei Takten das schon erwähnte kurze Scratching. Diese beiden Takte bremsen den Song fast völlig ab, es geschieht im Grunde genommen nichts. Die nächsten acht Takte basieren zwar wieder auf dem Teil A, das Arrangement verteilt die Aufgaben aber neu: zunächst beginnen nun die Streicher mit der Stimme der 1. Violine, in der zweiten Hälfte dieser acht Takte übernimmt die Oboe dann wieder die Führung, während der Achtelfuß der Pizzicati einige Male aussetzt. Die zweiten acht Takte dieses Abschnitts entsprechen gänzlich dem Abschnitt A’. Noch einmal werden die zwei Takte Überleitung B’ wiederholt, es folgen die Abschnitte A’’’ und noch einmal A’, bevor die Überleitung B’’’ zum eintaktigen Schluß führt. Der komplette Aufbau zeigt sich wie folgt:

4 Takte Einleitung

Takte 1 und 2 des Originals; Singstimme, Streicher, Baß-Pizzicato

A 8 Takte

Takte 1 bis 4 des Originals; Rap, Oboe, Streicher, Drums

A’ 8 Takte

Takte 1 bis 4 des Originals; Chor, Rap, Oboe, Streicher, Drums

B 2 Takte Überleitung

Oboe, Drums, Scratching

A’’ 8 Takte

Takte 1 bis 4 des Originals; Rap, Streicher, Oboe, Drums

A’ 8 Takte

Takte 1 bis 4 des Originals; Chor, Rap, Oboe, Streicher, Drums

B’ 2 Takte Überleitung

Oboe, Drums, Scratching, Chor verzerrt

A’’’ 8 Takte

Takte 1-4 des Originals; Rap, Oboe, Streicher, Drums nur auf den Takten 5 bis 8

A' 8 Takte

Takte 1 bis 4 des Originals; Chor, Rap, Oboe, Streicher, Drums

B'' 2 Takte

Oboe, Drums, Scratching

Schluß 1 Takt Schlußakkord

Formal ist *Everything's Gonna Be Alright* also nicht ungewöhnlich aufgebaut. Warum aber eine Komposition Bachs? Die Aria wurde von SWEET BOX nicht anders behandelt als etwa Puff Daddy den POLICE-Song *Every Breath You Take* benutzte oder das DJ-Duo DNA Susan Vegas Song *Tom's Diner*: Hip-Hop-Musiker behandeln die Vorlagen als Material, das sie ihren eigenen Ideen völlig unterwerfen. Bei *Everything's Gonna Be Alright* bleiben nur die „brauchbaren“ Teile übrig: die Melodie und - mit erheblichen Abstrichen - die Klangumgebung. Von der Melodie ist es im wesentlichen nur das rhythmisch-melodische Modell der ersten beiden Takte des Originals - und die Baßlinie, die hier zur ostinaten Figur, zum Riff umgewertet wird. Für ein wirkliches Riff ist die Pizzicato-Linie - wobei das Original fast nicht angetastet wird - für das Genre Hip Hop eigentlich etwas zu lang; die Atmosphäre des Songs und die gleichförmige rhythmische-melodische Struktur der Vorlage dürften es aber heutigen Hörern erleichtern, diese Linie als ein viertaktiges Riff zu hören, das auf einem eintaktigen Modell beruht - bereits die Einleitung weist darauf hin.

Aber das ist nicht alles. Die Aria stellt einige Topoi für Rock und damit auch für Hip Hop bereit, wie sie in zahllosen Rocksongs erprobt sind und immer wieder verwendet werden - wie schon mehrfach gezeigt. Das ist zunächst die lange Note fis, mit der die Streicher die Komposition beginnen. Klänge dieser Art werden in der Rockmusik üblicherweise „Flächen“ genannt. Immer werden für die Sounds Streicher - in der Regel Orchester-Samples - oder zumindest dem Klang von Streichinstrumenten ähnliche Synthesizer-Klänge verwendet. Ein Kriterium für die Qualität - und Brauchbarkeit - eines Synthesizers sind Zahl und Qualität seiner „Flächen“-Sounds. Diese Klänge werden zusätzlich nahezu immer mit Nachhall und Chorus, einem besonderen Halleffekt, versehen. Auch die Streicherklänge von *Everything's*

Gonna Be Alright, wiewohl es sich ja um reale Streicher handelt, wurden mit diesen elektronischen Effekten verändert. Zudem werden „Flächen-Sounds“ oft auch stereophonisch „in die Breite“ gezogen. Sounds dieser Art werden zumeist in relativ langsamen, getragenen Stücken verwendet, in denen Drums und Baß eine untergeordnete Rolle spielen, während der Sänger - beziehungsweise das Soloinstrument - im Vordergrund steht. Ausgehaltene „Flächen“ stellen immer Einsamkeit, Verlassenheit, Auf-sich-gestellt-sein dar und illustrieren entsprechende Texte. Hier, bei SWEETBOX und *Everything's Gonna Be Alright*, entsprechen sich Text und die Musik: eine junge Frau beklagt, daß ihr Partner sie verlassen hat, gibt aber ihrer Hoffnung Ausdruck, daß alles wieder gut wird. Sie erinnert sich an vergangene Zeiten, als sie noch mit dem Partner zusammen war - kurz: sie ist allein, glaubt aber an die Unvergänglichkeit ihrer unterbrochenen Liebe. Dem entspricht die Musik: die Streicher bilden mit ihrer „Fläche“ die Grundierung, die Verkürzung der Bachschen Komposition stellt das Nicht-Abgeschlossen dar, die Oboe markiert stellvertretend die Gefühle der Sängerin und führt deren Part dort weiter, wo Worte nichts mehr vermögen.

Mit anderen Worten: Bachs Komposition wird hier eine Gefühlswelt untergeschoben, die sich nicht aus der Vorlage ergibt, sondern die der Vorlage unterstellt wird, weil es in dieser Musik - Rock, Pop, Hip Hop - Topoi gibt, die sich zufällig auch in der Komposition Bachs finden. Depression und Trauer sind Klischees, die dem Blues anhaften. Der Backgroundchor, der hier fast wie in einer altgriechischen Tragödie aktiv eingreift, stellt die Verbindung zur schwarzen Musik, zum Call-and-Response-Prinzip des Blues dar.

Von Sentimentalität soll noch nicht die Rede sein. Tatsächlich ist die Aria aus der D-Dur-Suite, wie ja schon PROCOL HARUMS *A Whiter Shade Of Pale* Mitte der sechziger Jahre zeigte, eine äußerst beliebte Komposition, die sich auf zahlreichen Sammelplatten von Barockmusik findet, immer herausgelöst aus dem Suiten-Satzgefüge, immer in Nachbarschaft mit Pachelbels Kanon und Albinonis Adagio.⁷⁴

Die Analyse der Bearbeitung läßt ahnen, daß ein Song dieser Art hauptsächlich im Computer entsteht; die Denkweise, das vorhandene Material erst in einem späteren Prozeß wie aus einem Baukasten zu kombinieren, gibt es als Idee in der Popmusik zwar schon seit Mitte der sechziger Jahre - mit dem Aufkommen von Mehrspurtonbandgeräten und

der bahnbrechenden Arbeit des BEATLES-Produzenten George Martin -, doch machen erst der Computer und das Harddisk-Recording Konstruktionen der vorliegenden Art in idealer Weise möglich.

¹ Etwa in *She's Leaving Home* auf *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, GB 1967). Auch in seinen eigenen Kompositionen, beispielsweise für den BEATLES-Film *Yellow Submarine*, greift Martin auf die Orchesterklangwelt des ausgehenden 19. Jahrhunderts zurück. Natürlich finden sich in seiner Musik auch die Klangklischees des Tonfilms der dreißiger und vierziger Jahre, doch machten gerade die Filmkomponisten dieser Jahrzehnte sich die Musik des 19. Jahrhunderts dienstbar.

² Riffs werden - im Jazz wie im Rock - oft in zwei Teile geteilt, gleichgültig, ob das Riff einen Takt, zwei Takte oder vier Takte umfaßt: der erste Teil bleibt zumeist unangetastet, während der zweite quasi „zur Improvisation freigegeben“ ist.

³ Eine ausführliche Transkription von *Vendome* findet sich im Notenteil der Arbeit : Wolfram Knauer: *Zwischen Bebop und Free Jazz - Komposition und Improvisation des MODERN JAZZ QUARTET*, Mainz 1990, S. 126 ff.

⁴ THE MODERN JAZZ QUARTET: *Blues On Bach* (Atlantic, USA 1974)

⁵ Liner Notes auf: *Play Bach No. 4* (Decca, D 1964)

⁶ Liner Notes auf: *Play Bach - Für den Kenner* (Decca/Deutscher Schallplattenclub, D o. J.)

⁷ PLAY BACH TRIO Jacques Loussier: *Play Bach No. 3* (D 1962)

⁸ *You Look Good To Me* auf: THE OSCAR PETERSON TRIO: *We Get Request* (USA o.J.)

⁹ Das Spiel des PLAY BACH TRIOS erinnerte Anfang der sechziger Jahre an das zur gleichen Zeit sehr erfolgreiche Trio des amerikanischen Pianisten Bill Evans mit Paul Motian (dr) und Chuck Israels (b)

¹⁰ Deutlicher als auf den Studioaufnahmen wird dies an einer 1974 veröffentlichten Live-Aufnahme: TRIO JACQUES LOUSSIER in Japan (Decca, D 1974)

¹¹ THE JACQUES LOUSSIER TRIO plays Bach Brandenburg Concerto No. 2, *Etude Pour Trio* (Decca, D 1974)

¹² Umgekehrt nahm Loussier an den Aufnahmen einer Rockband teil: die britische Band THE ICICLE WORKS nahm 1984 in Loussierts Miraval

Studios einige Songs für ihr Album *The Small Price Of A Bicycle* auf: In dem Song *Rapids* übernahm Loussier den Klavierpart. Mit Play Bach hat dieser Studioeinsatz allerdings nichts zu tun. THE ICICLE WORKS: *The Small Price Of A Bicycle* (D 1985)

¹³ Beispielsweise: *Concentus Musicus: Johann Sebastian Bach -Brandenburgische Konzerte 1-6* (Telefunken-Decca, D 1964)

¹⁴ Nach einer Geschlechtsumwandlung Wendy Carlos. Walter Carlos: *Switched On Bach* (NL 1969)

¹⁵ Natürlich erfreuen sich derartige Klassik-Sampler mittlerweile weltweit größter Beliebtheit, vor allem in Europa und Japan. Sie entsprechen den literarischen Werken in gekürzten Fassungen, wie sie ebenfalls in den USA üblich sind: Werke der Weltliteratur in Kurzfassung erfüllen die Ansprüche eines breiten Publikums nach literarischer Bildung.

¹⁶ Der Moog-Synthesizer, den Carlos verwendete, war monophon ausgelegt. Seine Einspielungen waren also nur mit Hilfe von Mehrspurtonbandgeräten zu realisieren - hier treffen sich seine Absichten mit den Produktionsmethoden von Rockmusik.

¹⁷ Elkind, Rachel: *The Birth Of An Idea*, Liner Notes auf: Walter Carlos: *Switched On Bach*, s.o.

¹⁸ Wendy Carlos: *Switched-On Bach II* (USA 1992)

¹⁹ Etwa von den BEATLES auf *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* und auf *The Magical Mystery Tours*; auch: George Harrison: *Electronic Sound* (GB 1969)

²⁰ Keith Emerson in: *Mojo*, April 1997, S. 17

²¹ Clavinet D6 der Firma Hohner. Siehe auch Kapitel „Verstreutes/Tasteneinstrumente“

²² THE BEATLES: *Rubber Soul* (GB 1965)

²³ PROCOL HARUM: *A Whiter Shade Of Pale* (GB 1967)

²⁴ Schuler, Manfred: *Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1978

²⁵ Siehe Begleittext zur CD-Version der LP: *PROCOL HARUM* (GB 1967; CD-Fassung GB 1997)

²⁶ Mitte der sechziger Jahre schien das unumgänglich: THE RASPBERRIES beispielsweise wählten ihren Bassisten nach dem Vermögen, McCartneys Spielweise nachahmen zu können. Mehr noch als in *A Whiter Shade Of Pale*

imitierte Knight McCartney in anderen Songs, etwa in *She Wandered Through The Garden Fence*; auf PROCOL HARUM: *PROCOL HARUM* (GB 1967)

²⁷ CHICAGO: *Cicago II* (USA 1970); EMERSON, LAKE AND PALMER: *Tarkus* (GB 1971)

²⁸ Nors S. Josephson: Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock, in: *The Musical Quarterly*, 66 (1) 1992, S. 68

²⁹ THE BEATLES: *Hello Goodbye/I Am The Walrus* (GB 1967); am Schluß des Songs *I Am The Walrus* ist ein kurzes Zitat aus William Shakespeares „King Lear“ zu hören: „Sit you down father, rest you“ (Edgar).

³⁰ *A Whiter Shade Of Pale* war der einzige Nr.1-Hit der Band

³¹ *Beat Battle Star Club Hamburg* (D 1966/1986)

³² Aufnahmen von Kompositionen Mozarts im Stile von Play Bach gab es in den sechziger Jahren von dem Pianisten Günter Noris. Noris übernahm später zunächst die Big Band der Bundeswehr und stellte anschließend eine eigene Big Band zusammen.

³³ THE NICE: *The Thoughts Of Emerlist Davjack* (GB 1967); *The Nice* (GB 1969)

³⁴ BWV 565 wurde von zahlreichen Rock-Gruppen aufgegriffen: EKSEPTION, EMERSON, LAKE AND PALMER, EGG, FEVER TREE, FRUMPY, COLOSSEUM; siehe Diskographie. Die Toccata BWV 565 zählt zu den populärsten Orgelwerken Johann Sebastian Bachs.

³⁵ THE NICE: *The Nice* (GB 1969)

³⁶ EKSEPTION: *Ekseption* (NL 1969)

³⁷ David Bowie: *Pin Ups* (GB 1973)

³⁸ THE BEATLES: *All You Need Is Love/Baby You're A Rich Man* (GB 1967); ROXY MUSIC: *ROXY MUSIC* (GB 1972)

³⁹ THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA: *2* (GB 1973); es gibt zwei Fassungen des Songs: Fassung 1 zitiert die Takte 1-21, Fassung 2 die Takte 1-36 der Symphonie, der E-Baß ist jeweils ab Takt 20 beteiligt.

⁴⁰ THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA: *A New World Record* (GB 1976)

⁴¹ THE BONZO DOG BAND: *Keynsham* (GB 1969)

⁴² LAKE: *Lake* (D 1976)

⁴³ FEVER TREE: *Fever Tree* (USA 1968)

⁴⁴ EMERSON, LAKE AND PALMER: *Emerson, Lake and Palmer* (GB 1971)

⁴⁵ EMERSON, LAKE AND PALMER: *Then & Now* (GB 1998: es handelt sich um zwei CDs mit Live-Aufnahmen aus den Jahren 1974 und 1997/98)

⁴⁶ THE NICE: *Five Bridges* (GB 1970)

⁴⁷ FRUMPY: 2 (D 1971)

⁴⁸ TONE BAND: *Germany Calling* (D 1981)

⁴⁹ Mike Batt: *Schizophrenia* (GB 1977)

⁵⁰ BLOOD, SWEAT & TEARS: *Blood, Sweat & Tears* (USA 1968); auf dem Cover der LP wurde Eric statt Erik geschrieben.

⁵¹ In den USA soll nach der Veröffentlichung der Platte von BLOOD, SWEAT & TEARS soll der Verkauf von Platten mit Saties Klavierwerken stark gestiegen sein; siehe: Horst Schade: BLOOD, SWEAT & TEARS und CHICAGO - Zwei Pioniere der neuen Popmusik, in: HiFi Stereophonie, Nr. 10 Oktober 1972, S. 942

⁵² Vergl.: Edward Macan: a.a.o., S. 55

⁵³ THE NICE: *Ars Longa Vita Brevis* (GB 1968)

⁵⁴ Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert No. III G-Dur; Bearbeitung für Klavier: Thomas A. Johnson, Hinrichsen No. 305, New York/London/Frankfurt o.J.

⁵⁵ Schulers Analyse dieser Überleitung ist an dieser Stelle nichts hinzuzufügen. Manfred Schuler: a.a.o., S. 141

⁵⁶ Manfred Schuler: a.a.o.

⁵⁷ Schuler bemerkt zwar die Veränderung des Riffs, nicht aber, daß seiner Transkription ein Achtel-Notenwert fehlt. Tatsächlich handelt es sich durchgehend um einen 4/4-Takt. Manfred Schuler: a.a.o., S. 142

⁵⁸ Albert Schweitzer: Johann Sebastian Bach, Leipzig 1958); Schweitzer nennt diese Motive nach seinen Beobachtungen an den Kantaten Bachs „Freudenmotive“.

⁵⁹ Dies geschah erst später. Die Plattenkritiken dieser Zeit, etwa in „Sounds“, gehen auf LPs von THE NICE nicht weniger ernsthaft ein als auf Platten von beispielsweise THE ALLMAN BROTHERS oder Jimi Hendrix; vergleiche: Jürgen Legath: Sounds - Platten 66-77. 1827 Kritiken, Hamburg 1979

⁶⁰ THE NICE: *Five Bridges* (GB 1970); *Elegy* (GB 1971)

⁶¹ THE NEW YORK ROCK & ROLL ENSEMBLE: *The New York Rock & Roll Ensemble* (USA 1968); *Faithful Friends...* (USA 1969)

⁶² Michael Kamen: *New York Rock* (USA 1973)

⁶³ Kamen gab auf dem Cover seiner LP als Komponisten von *Winter Child* an: Kamen - Bach

⁶⁴ EMERSON, LAKE AND PALMER: *Tarkus* (GB 1971), *Pictures At An Exhibition* (GB 1971)

⁶⁵ Dies und das Folgende beziehen sich auf die Schallplattenveröffentlichung von 1971. Emerson hat später seine Bearbeitung noch einmal in gekürzter Form aufgenommen. Auch in Konzerten behielt er sich Kürzungen vor.

⁶⁶ In der New Castle City Hall, wo die Schallplatte am 26. März 1976 aufgenommen wurde, befand sich eine Pfeifenorgel.

⁶⁷ Manfred Schuler: a.a.o., S. 147

⁶⁸ Wie umgekehrt Orgeltexte, übertragen auf das Klavier, häufig um Oktavierungen erweitert werden.

⁶⁹ Ein Wah-Wah-Pedal ist ein mit Hilfe des Pedals betätigter Tiefpaßfilter (gelegentlich auch Bandpaßfilter), der zwischen Instrument und Verstärker in den Signalweg eingefügt wird. Mittels Fußdruck wird der Filter analog zur Fußbewegung geöffnet oder geschlossen - der Filter läßt also die Obertöne eines Klanges mehr oder weniger durch. Eine Fuzz-Box ist ein Vorverstärker, der ebenfalls zwischen Instrument und Verstärker in den Signalweg geschaltet wird. Der Vorverstärker sorgt für eine hohe Ausgangsspannung, mit dem der Eingang des folgenden Instrumentalverstärkers absichtsvoll weniger oder mehr übersteuert wird - er erhält mehr Signalspannung, als er vertragen kann. Das Tonsignal wird dadurch um nicht-harmonische Verzerrungen angereichert, die im Verstärker entstehen. Der Effekt ist regelbar. Gitarrenverstärker sind in der Regel so ausgelegt, daß die Vorstufe direkt übersteuert werden kann - also auch ohne Fuzz-Box.

⁷⁰ In der Transkription kann dies nur unzureichend wiedergegeben werden.

⁷¹ Es ist allerdings denkbar, daß auch dieser Part von Keith Emerson übernommen wurde; der Klang ist durchaus auch mit dem Moog-Synthesizer erreichbar.

⁷² SWEETBOX: *SWEETBOX* (D 1997/1998)

⁷³ Eine fiktive Bezeichnung für ein ad hoc zusammengestelltes Ensemble, das auch für Filmaufnahmen eingesetzt wird.

⁷⁴ Die Komposition von Johann Pachelbel diente SWEETBOX als Vorlage für den Song *Don't Go Away* auf derselben CD.