

Einleitung

Einleitung

Jazz und Rock sind ohne die Musik Europas nicht denkbar. Gemeint ist damit nicht nur die Volksmusik, die die Einwanderer von England, Irland, Deutschland, Frankreich, Spanien und anderen europäischen Ländern in den neuen Kontinent brachten, sondern auch die Kunstmusik. Jazz und Rock sind auch ohne die europäische Kunstmusik undenkbar. Die Einflüsse auf die „schwarze“ amerikanische Musik sind zwar nicht alle leicht auszumachen, sie sind aber vorhanden: seien es Instrumente, seien es bestimmte musikalische Formen - wie etwa der Ragtime, die einzige komponierte und notierte Musik der Schwarzen -, seien es Formen des Vortrags - die Bildung von Vokal- und Instrumentalensembles, das Konzert. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam die „schwarze“ Musik als Minstrel-Song, als Ragtime, als Spiritual nach Europa und stieß auf großes Interesse - quer durch die Bevölkerung des alten Kontinents. Dabei stand nicht nur das Neue, das Wilde und Grotteske im Vordergrund, sondern auch die bis dahin unbekannt Substanz der Musik, das Frische und Unbekümmerte. Die Auseinandersetzung wurde zunächst von Musikern und Komponisten der Kunstmusik geführt, von Claude Debussy, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Igor Strawinsky, Ernst Krenek und anderen. Noch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts sah man in den verschiedenen Ausprägungen der schwarzen amerikanischen Musik keineswegs eine Erweiterung der „leichten“ Musik, der „Unterhaltungsmusik“, der „Low Culture“. Der sich bald herausbildende Jazz behielt zunächst seine Sonderstellung etwa bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.

Die Berührung von Jazz und europäischer Kunstmusik war zwar von den europäischen Komponisten ausgegangen, doch gab es bald auch interessierte europäische Jazzmusiker, die zum Umkreis der Kunstmusik-Zirkel gehörten. Eine Schlüsselfigur ist der aus Österreich stammende französische Komponist, Pianist und Impresario Jean Wiéner, der bald Konzerte mit Neuer Musik von Milhaud und anderen veranstaltete, bald selbst Jazz-Konzerte gab, in denen er gemeinsam mit seinem schwarzen Partner Vance Lowry „ohne Übergang von Ragtimes zu Foxtrotts und dann zu den gefeiertsten Passagen Bachs“ wechselte.¹ Sollte eine Synthese so einfach sein? Jazz spielen und ohne Übergang zu dieser oder jener

Komposition von Johann Sebastian Bach wechseln? Warum gerade Bach? Wo stecken die Motive, etwas derartiges zu tun?

Wie ein roter Faden zieht sich der Versuch, Jazz und Kunstmusik zu verbinden, durch die französische Musik, ein Faden, der von Jean Wiéner zu Jacques Loussier reicht. Aber es gibt auch viele andere Berührungspunkte: Mal „verjazzten“ Musiker Werke von Bach, Mozart oder Chopin, mal versuchten Musiker, einen dritten Weg, einen „Third Stream“ zwischen Jazz und Kunstmusik zu finden, mal erprobten sich Komponisten aus dem Lager der Kunstmusik an Komposition mit der Integration von Jazzelementen. Oft waren derartige Versuche interessant, umstritten waren sie immer. Manche mögen der Idee entsprungen sein, so etwas wie eine Synthese oder wenigstens eine „Brüderlichkeit“ zu erreichen; andere verdanken ihre Existenz der bloßen Spielfreude, dem Gedankenspiel „was passiert, wenn?“, wieder andere sind das Resultat kommerzieller Überlegungen - Erfolg zieht immer Nachahmer mit sich, und Loussierts Play-Bach-Idee war sehr erfolgreich.

Als Anfang der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts das Interesse am Jazz nachließ und die Rockmusik die Rundfunkanstalten und Plattenläden eroberte, dauerte es nicht lange, als Rockmusiker in die Fußspuren der Jazzmusiker der fünfziger Jahre traten und ebenfalls die Kunstmusik entdeckten. Zitate und Bearbeitungen in großer Zahl waren das Resultat: Rock-Suiten und Concerti für Rockbands, Rock-Opern, Rock-Messen, Fugen und Präludien waren auf den Platten von Bands wie THE NICE, DEEP PURPLE, EKSEPTION, SIEGEL-SCHWALL-BAND, THE WHO, ELECTRIC PRUNES und zahllosen anderen zu hören. Auch versuchten Rockmusiker sich darin, selbst „E-Musik“ zu schreiben, sich einen Platz im Bereich der „High Culture“ zu sichern. Der Strom der Veröffentlichungen auf diesem Gebiet der Rockmusik - Klassikrock genannt - war mal breiter, mal nur ein Rinnsal, doch bis in die späten neunziger Jahre gibt es derartige Versuche. Selbst Hip-Hop scheint ohne die Musik Johann Sebastian Bachs, Tomaso Albinonis und Gustav Mahlers nicht auskommen zu wollen.

„Crossover“ heißt das Zauberwort, das die Musikindustrie immer dann ins Spiel bringt, wenn es gilt, bis dahin Unvereinbares miteinander zu verbinden und als neuen „Trend“ auf den Schallplattenmarkt zu bringen. In den siebziger Jahren war das zunächst die Verbindung von Jazz und Rock in der Folge von Miles Davis' Aufnahmen gegen Ende der sechziger Jahre.

Jazzrock - so die zunächst gängige Bezeichnung für diese Musik - war zu dieser Zeit nicht wirklich neu, denn schon Mitte der sechziger Jahre hatten Musiker, zunächst in Großbritannien, von 1967 auch in den USA, versucht, Jazz-Elemente in das Rock-Umfeld zu integrieren. Einen griffigen Terminus gab es zunächst nicht, doch kamen bald die Begriffe Jazzrock und Rockjazz auf - je nachdem, wer diese Musik machte. Jazzrock war die Musik von Musikern, die Elemente der Rockmusik aufnahmen - etwa Miles Davis, John McLaughlin, WEATHER REPORT. Aber auch die Musik von COLOSSEUM, CHICAGO und BLOOD, SWEAT & TEARS wurde zunächst Jazzrock genannt. Letztere wurden dann wegen der Verwendung von Blech- und Holzblasinstrumenten - nicht gerade ein Novum in der Rockmusik, aber doch recht ungewöhnlich - auch Brassrock genannt. Etwa Anfang der siebziger Jahre kam der Begriff Rockjazz auf, der zumeist synonym zu Jazzrock gebraucht wurde, oft aber als Fortsetzung früherer Termini wie Cool Jazz, Free Jazz nur für die am Rock orientierte Musik von Jazzmusikern verwendet wurde. Diese Begriffe wurden entweder nicht recht populär oder aber waren so schnell verbraucht, daß sie für potentielle Hörer bald negativ besetzt waren.

Als dann Anfang der siebziger Jahre der im Grunde genommen nichts aussagende Begriff „Crossover“ lanciert wurde, war dies der Versuch, eine Musik, die bei Rock- wie Jazzhörern bereits weitgehend in Mißkredit geraten war, unter einem neuen Namen wieder marktfähig zu machen. Dies gelang nur teilweise. Die Produktion von Jazzrock war in Routine erstarrt, die instrumentaltechnischen Möglichkeiten einer Handvoll Musiker standen im Zentrum der Entwicklung, und bald wandte sich vor allem das Rock-Publikum von Jazzrock oder Crossover ab.

Der Begriff Crossover war wieder frei. Ende der achtziger Jahre wurde die Verwendung von sogenannter „Weltmusik“ - in der Regel Pop-Musik, manchmal auch mehr oder weniger authentische Volksmusik aus Afrika und Asien - in einem Rock-Kontext mit diesem Begriff belegt. Doch schon Anfang der neunziger Jahre wurde unter „Crossover“ die Mischung von Heavy-Metal-Rock und Hip-Hop verstanden, manchmal auch die Melange von Funk und Hardrock. Im Laufe der neunziger Jahre war es dann die „klassische“ Musik, die mit Hilfe der erprobten Methoden der Pop- und Rockmusik vermarktet wurde, und plötzlich unter dem Begriff „Crossover“ firmierte.²

Der Weg dahin war weit, aber im Grunde folgerichtig: Der Begriff „Crossover“ wird immer dann von der Musikindustrie und Musikjournalisten benutzt, wenn das Publikum für eine längst eingeführte Musik vergrößert werden soll. Etwa seit Anfang der neunziger Jahre sind die Verkaufszahlen für Tonträger rückläufig, und besonders der Marktanteil der „klassischen“ Musik war erheblich gesunken. Teils hatte diese Entwicklung die Tonträgerindustrie selbst zu verantworten: Die Überflutung des Marktes mit diversen Einspielungen des immer gleichen Repertoires führte zu Orientierungslosigkeit und schließlich Desinteresse bei den Plattenkäufern, da es ihnen kaum plausibel gemacht werden konnte, warum sie nun auch noch die soundsovielte Einspielung etwa der Symphonien Ludwig van Beethovens kaufen sollten.

Die Industrie versuchte, mit unterschiedlichen Marketingtricks - die teilweise aus dem Bereich der Popmusik entliehen wurden - die Akzeptanz für „klassische“ Musik wieder zu wecken. Einige Beispiele: Die Tenöre Luciano Pavarotti, Plácido Domingo und José Carreras gaben unter dem Titel „The Three Tenors“ Konzerte in einem äußeren Rahmen, nämlich in großen Freilichtbühnen und Stadien, den bis dahin allenfalls Rockbands füllen konnten. Der Geiger Nigel Kennedy wie auch das Kronos Quartet legten das übliche, eher konservative Image des seriösen Musikers ab und gaben sich das Äußere von Pop-Stars. Diese beiden Beispiele machten bald Schule, und in den neunziger Jahren konnte kaum ein solistisch agierender Musiker die optischen Maßstäbe und Gepflogenheiten des Pop-Marktes außer Acht lassen - bis hin zu den Pin-Up-Posen der Geigerinnen Vanessa Mae und Anne-Sophie Mutter.

Andere Musiker, wie etwa das Kronos Quartet, spielten gleich Kompositionen von Jimi Hendrix ein, das Brodsky Quartet tat sich mit dem Rock-Musiker Elvis Costello für die Einspielung der Julia Letters zusammen, andere Streichergruppen nahmen Songs der Heavy-Metal-Band METALLICA auf, bis diese selbst ein Orchester engagierten und ihre Songs gemeinsam mit ihm aufnahmen. Komponisten wie der Brite Michael Nyman und Ensembles wie THE PENGUIN CAFE ORCHESTRA werden von Popmusikhörern ebenso wahrgenommen wie von „Klassik“-Hörern. Umgekehrt versuchen Rockmusiker - etwa Frank Zappa, Paul McCartney, Joe Jackson - wie auch Disc Jockeys aus dem Techno-Bereich, sich der „Klassik“ anzunähern, in manchmal unbeholfenen, manchmal naiven Versuchen. Auf der CD

*Classica*³ sind Aufnahmen etwa von APHEX TWIN, SOLAR QUEST, DJ Cam und PARADISE LOST versammelt, Kompositionen mit Titeln wie *Requiem For A Lily*, *Hip Hop Opera*, *Stück mit Streichern*. Neben diesen Entwicklungen, die vor allem das Pop- und Rock-Publikum im Auge haben, überflutete die Industrie den Schallplattenmarkt mit zahllosen Zusammenstellungen von einzelnen Instrumentalsätzen und Opernarien unter Titeln wie *Klassik zum Träumen*, *Kuschelklassik*, *Classic for Lovers* und ähnlichem mehr. Allemaal enthalten diese Kompilationen die „schönen Stellen“ von Kompositionen, die ihre Popularität längst unter Beweise gestellt haben.

Das Lamentieren über dieses Marketing, bei dem die Musik auf der Strecke bleibe, weil sie unter den Voraussetzungen des Pop-Marktes lanciert werde - kurz müssen die Stücke sein, melodienselig und klangschön -, ist vergeblich, der Erfolg gibt den Plattenfirmen recht: Seit 1990 - etwa dem Beginn dieser Art von Vermarktung - hat sich der bis dahin stagnierende Klassikumsatz um mehr als 50% auf etwa 395 Millionen DM pro Jahr gesteigert.⁴

Es scheint, als wüchsen die großen Bereiche E-Musik (ernste Musik) und U-Musik (Unterhaltungsmusik) - so die Kategorisierung der GEMA⁵, nach der vor allem die Rundfunkanstalten ihr Programm ausrichten und die somit von einer eher pragmatischen Einteilung zu einer ästhetischen wurde - zusammen, und es zählt nunmehr nur das, was Musiker immer schon postuliert haben: Nur zwischen „kreativer“ und „opportunistischer“ Musik zu unterscheiden,⁶ letztlich also zwischen „guter“ und „schlechter“ Musik. Aus kommerzieller Sicht ist diese Forderung verständlich, werden „U-Musiker“ doch bei der Ausschüttung der Gebühren (von der GEMA etwa bei Rundfunkanstalten eingetrieben), die nach einem obskuren Punktesystem erfolgt, benachteiligt. Aber gibt es zwischen „High Brow“ und „Low Brow“, wie die Unterscheidung im englischen und vor allem amerikanischen Sprachraum lautet, nicht tatsächliche Unterschiede? Und: sind die Krücken der Vermarktung - das ist vor allem die Anpassung der vorhandenen Musik an die Gegebenheiten des Marktes - so neu, wie die Musikindustrie nicht müde wird, es dem Konsumenten weiszumachen? Und weiter: Haben Musiker - Komponisten aus dem „E-Lager“ wie „Unterhaltungs-Musiker“ in der Historie nicht immer wieder das Anliegen gehabt, Musik jeglicher Herkunft zu nutzen und sie den eigenen Ideen zu unterwerfen, Grenzen zu sprengen? Was läßt Kritiker regelmäßig vom

Einleitung

„Scheitern“ dieser Versuche sprechen, was lässt sie überzeugende Beispiele marginalisieren?

*

In der vorliegenden Arbeit soll den verschiedenen Berührungen zwischen Kunstmusik und Rockmusik nachgegangen werden. Im Mittelpunkt steht ein Teil der Rockmusik etwa von 1965 bis 1980, in Deutschland Klassikrock genannt. Unter Klassikrock sind vor allem Bearbeitungen und Arrangements von Werken der europäischen und amerikanischen Kunstmusik zu verstehen; auch von Rockmusikern in diesem Sinne komponierte Werke gehören dazu.

Doch lässt sich das Phänomen Klassikrock nicht isoliert, nicht ohne Jazz, nicht ohne ältere und jüngere Rockmusik betrachten. So sind die einzelnen Teile dieser Arbeit weniger als lineare Beschreibung einer mittlerweile aus der Mode gekommenen Rock-Stilistik zu verstehen, sondern werfen vielmehr aus unterschiedlichen Richtungen Schlaglichter auf die Verwendung klassisch-romantischen Bildungsgutes in der Rockmusik. Ohne den Jazz und die Unentschiedenheit der europäischen Kunstmusik hinsichtlich seines Auftreten ist Klassikrock nicht denkbar, auch ohne die Musik des MODERN JAZZ QUARTETS und die Bearbeitungen Jacques Loussiers nicht. Es gäbe diese Musik, aber sie wäre zweifellos anders.

*

Die Musikwissenschaft tut sich mit der Rockmusik insgesamt, besonders aber mit dem hier interessierenden Teil, dem Klassikrock, schwer. Das eifersüchtige Überwachen der „Pop Music“, wie es zumeist heißt, ist aufgrund der immensen Verkaufszahlen in diesem Markt verständlich.⁷ Weniger einzusehen ist, warum gerade in diesem Bereich Vorurteile an die Stelle von nach sachlicher Sammlung und Analyse gefällten Urteile treten. An wenigen Beispielen - häufig sogar falsch wiedergegeben -, wird

ein Verdikt über einen kompletten Bereich der Musik ausgesprochen, den in Wahrheit niemand mehr zur Gänze überblicken kann.⁸

Gelassenheit wäre von Vorteil. Geschichtsschreibung bedeutet vor allem Beschreibung der Gegenwart. Nachfolgende Generationen können sich über das Wesen einer Musik und deren Rezeption nur dann ein Bild machen, wenn diese Musik in ausreichender Weise beschrieben wurde. Eine Wertung kann dabei nicht im Vordergrund stehen, ist aber auch nicht zu vernachlässigen. Erst die Beschreibung eines musikalischen Phänomens aus verschiedenen Blickwinkeln kann nachfolgenden Generationen ein Bild über die beschriebene Musik geben. Gefragt ist also der Musikwissenschaftler als Zeitzeuge. So stellt auch diese Arbeit die Beschreibung über das Urteil. Der Gegenstand dieser Beschreibung ist etwas zugänglicher als andere Rockmusik oder Jazz, denn es gibt im Klassikrock - wie der Name schon andeutet - Abschnitte von Kunstmusik, die notiert vorliegen. Dennoch zeigt sich, daß das Instrumentarium, das die Musikwissenschaft zur Verfügung stellt, nicht ausreicht. Der weitaus größte Teil der Musik ist nicht notiert, muß also mittels einer Transkription dingfest gemacht werden. Doch ist die traditionelle europäische Notation, von praktischen Schwierigkeiten einmal abgesehen, unzureichend, wesentliche Dinge können nicht berücksichtigt werden. Auch die Spielweise von Instrumenten kann erheblich von der in der Kunstmusik üblichen abweichen. Vor allem das „Ziehen“ von Tönen - also höher oder tiefer zu intonieren, um dann erst den Zielton zu erreichen - ist wesentlich und bei Gitarristen wie Bassisten häufig geübte Praxis. Auch die Behandlung des aufgenommenen Materials im Studio ist untrennbarer Bestandteil der Produktion von Rockmusik. Es gibt keine standardisierte Methode, den Einfluß der Studioteknik auf das Ergebnis schriftlich dingfest zu machen, sieht man einmal von technischen Beschreibungen ab. Die Entwicklung auf dem Gebiet der Studioteknik - die jeder, der über Rockmusik eine Aussage treffen will, kennen muß - verläuft so schnell, daß es auch bisher nicht möglich war, Kategorien aufzustellen, wie dieses oder jenes benutzt wird, warum es eingesetzt wird, was sein Einsatz bedeutet.

Das verlässlichste Dokument der Rockmusik ist daher immer noch die Schallplatte. Doch auch hier bauen sich Hindernisse auf: Da Rock als Teil der Unterhaltungsmusik angesehen wird, werden Schallplatten beispielsweise in Bibliotheken nicht systematisch gesammelt. Die Kenntnis dieser oder jener Platte beruht also zu einem guten Teil auf Zufall. So haftet jeder Arbeit

Einleitung

über Rockmusik immer der Aspekt des Vorläufigen an: Einerseits gibt es die Musik weiterhin, und es erscheinen täglich neue Platten, andererseits kann heute oder morgen eine längst verschollen geglaubte LP auftauchen, die das sicher Geglaubte in Frage stellt. Und schließlich: Rockmusiker sind schlechte Anwälte ihrer Sache. Ihre Antworten auf konkrete musikalische Sachverhalte sind häufig einsilbig oder auf andere Weise unbefriedigend.

Trotz dieser Schwierigkeiten gibt es einige wenige wissenschaftliche Arbeiten zum Thema Progressive Rock. Edward Macan schrieb in seinem Buch „Rocking The Classics - English Progressive Rock and the Counterculture“⁹ vor allem über die britische Rockmusik um 1970 und legte einen Grundstein für weitere Überlegungen, auch für die vorliegende Arbeit. Macan bezieht in seinen Text auch soziologische Fragen ein, referiert über die Texte und beschreibt die Präsentation der Musik in Konzerten und in der Gestaltung der Plattenhüllen. Paul Stump betrachtet in seinem Buch „The Music's All That Matters - A History Of Progressive Rock“¹⁰ den Progressive Rock aus der Sicht eines engagierten und informierten Hörers. Beide Bücher, wie auch die vorliegende Arbeit, geben Überblick über nur einen kleinen Ausschnitt des gesamten Gebietes, dessen Randgebiete weit in den Jazz einerseits und in den Heavy-Metal-Rock andererseits reichen. Die zum Teil sehr interessanten Kompositionen einiger Bands - genannt seien nur YES, JETHRO TULL, GENTLE GIANT, NATIONAL HEALTH, HENRY COW - konnten bisher nur in wenigen Details betrachtet werden; eine umfassende Darstellung dieser allgemein von der europäischen und insbesondere der englischen Kunstmusik stark beeinflussten Rockmusik steht noch aus. Sie müsste besonders die ausgedehnten Strukturen einiger dieser Kompositionen näher untersuchen, andererseits aber auch die sozialen Voraussetzungen für diese Musik analysieren. Dies könnte die These begründen, daß sich im Gefolge der BEATLES eine britische Rockmusik etablierte, deren Wurzeln in der englischen Volksmusik und in der englischen Kunstmusik weit stärker ausgebildet sind als in der afroamerikanischen Rockmusik.

*

Klassikrock als Teil des sogenannten Progressive Rock, Art Rock oder Kulturock ist auch unter Rockjournalisten und manchen Rockhörern nicht besonders beliebt, es kursierten die bösen Worte „Pomp Rock“ und „Bombast Rock“; manche Rockjournalisten sprechen dieser Musik überhaupt ab, zur Rockmusik zu gehören. Das war nicht immer so. Zur Zeit seiner Hochblüte verkauften sich die Platten dieser Bands millionenfach, wurden in den Zeitschriften mal mehr, mal weniger gelobt, aber immer beachtet, und die Musiker gewannen in der Regel sämtliche Instrumental-Polls.¹¹ Mit dem Auftreten von Punk und New Wave geriet die Musik von heute auf morgen ins Abseits.

Doch erwies sich die Musik als zählebig. Seit Beginn der neunziger Jahre gibt es junge Musiker, die sich dieser Musik verschrieben, und auch in der Publizistik fand „Prog Rock“, wie Progressive Rock salopp abgekürzt wurde, Verteidiger wie neue Gegner.¹² Einiges, was der Progressive Rock in die Rockmusik brachte, wurde auch zum Bestandteil von New Wave, wenn auch in bescheidenem Maße. So gab es beispielsweise auch weiterhin Konzept-Alben - also Langspielplatten, deren einzelne Songs einem gemeinsamen Thema verpflichtet waren -, etwa von Elvis Costello, Kate Bush oder THE RESIDENTS -, doch wurden sie nicht so genannt. Der Umstand, daß die Rock-Journalistik unablässig Begriffe erfindet und prägt, die die Plattenfirmen dann zu einer Art Warenzeichen erheben, bedeutet umgekehrt ja auch, daß eingeführte Begriffe umstandslos wieder aufgegeben werden. Dies betrifft selbst alte Begriffe wie beispielsweise Rhythm 'n' Blues. In den fünfziger Jahren war das die rauhe und laute Musik kleiner Instrumentalensembles, zu denen Gesang, Saxophon, Gitarre, Baß, Orgel oder Klavier und Schlagzeug gehörten. In den neunziger Jahren ist R & B, wie die Abkürzung lautet, ein besonders gefälliger, sanfter und perfekt produzierter Soul.

Dies mag auf das mangelnde Geschichtsbewußtsein von Rockmusikern, Rockjournalisten und Rockhörern zurückgehen; es ist aber nicht sicher. Möglicherweise ist die ständige Benennung, Umbenennung und Umbewertung das Kalkül einer Industrie, die kein Interesse an Eindeutigkeit hat und immer wieder versucht, mit bloßem Etikettenschwindel Hörer - also Käufer - zu fangen. Fundierte Kritik wäre daher unerläßlich, wenn es um Rockmusik geht. Gerade daran aber fehlt es. Denn Musiker, Journalisten und Hörer bilden aus unterschiedlichen Gründen eine unheilige Allianz, wenn es darum geht, der Rockmusik analytisch nahe zu kommen. Die

Einleitung

Musikwissenschaft gibt in dieser emotional aufgeladenen Atmosphäre den Störenfried ab.¹³

¹ Darius Milhaud: *Notes sans musique*, Paris 1949, deutsch: *Noten ohne Musik*, München 1962

² *Musikexpress* Nr. 12, Dezember 1996, S. 10; *WOM Journal* Nr. 7, Juli 1995; *WOM Journal* Nr. 8, August 1996

³ *Classica* (Hyperium, D 1996)

⁴ *WOM Journal* Nr. 7, Juli 1995

⁵ Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte. Die GEMA ist mit der Wahrung der Urheberrechte von Komponisten und Musikinterpreten betraut. Siehe auch: GEMA, in Rolf Moser/Andreas Scheuermann: *Handbuch der Musikwirtschaft*, Starnberg und München 1992, S. 468.

⁶ So der deutsche Rock- und Jazz-Bassist Helmut Hattler in einem Interview mit Tibor Kneif, in: *NZ Neue Zeitschrift für Musik*, Januar/Februar 1980, S. 31

⁷ Peter Niklas Wilson: Pop- und „Hoch“kultur - Elf unsortierte Gedanken-splitter zu einem nicht mehr ganz neuen Thema, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2/1997, S. 10 ff.

⁸ Helga de la Motte-Haber: „Erkennen Sie die Melodie?“ - Gedanken zur gewaltsamen Zerstörung von Kunstwerken, in: *Musik und Bildung* 4/1973, S. 178 ff.

⁹ New York/Oxford 1997

¹⁰ London 1997

¹¹ Polls sind Leserumfragen, die Zeitschriften in jährlichem Abstand durchführen, um den jeweils „besten“ Musiker seines Instrumentes zu ermitteln. Vorrangiges Kriterium ist die instrumentale Virtuosität eines Musikers, häufig reduziert auf die Spielgeschwindigkeit.

¹² Paul Stump: *The Music's All That Matters - A History of Progressive Rock*, London 1997; Roger Behrens: *Progressivrock als zeitlose Unmode*, in: *Testcard - Beiträge zur Popgeschichte* Heft 4/1997, S. 50 ff.

¹³ Anders die Musikpädagogik. Tibor Kneif wies darauf hin, daß die Musikpädagogik Klassikrock geradezu benutzt, um Schüler mit den Vorlagen - also mit den klassisch-romantischen Werken bekannt zu machen. Es liegt

natürlich nahe, dann die Rockmusik gegen die Kunstmusik auszuspielen.
Tibor Kneif: Rockmusik und Wissenschaft - Aspekte einer zeitgenössischen
Trivialkunst, in: Melos/Neue Zeitschrift für Musik Heft 1/1975, S. 20;
siehe auch: Eugen Mayer-Rosa: „Play Bach“ und „Switched-on Bach“ im
Unterricht, in: Musik und Bildung Heft 6/1974, S. 618 ff.