

# Rock und Kunstmusik - Geschichte

## Rock und Kunstmusik - die Geschichte

### Baroque Rock, Classical Rock, Klassikrock

„Baroque Rock“ nannte Lillian Roxon in ihrer *Rock Encyclopedia*<sup>1</sup> einen Rockstil, dessen Beginn sie mit dem Song *A Whiter Shade Of Pale* von der britischen Rockgruppe PROCOL HARUM auf das Jahr 1967 festsetzte. Die New Yorker Journalistin meinte mit ihrer Wortschöpfung einen Rockstil, der sich Versatzstücke „klassischer“ Musik, also traditioneller, europäischer oder europäisch geprägter Musik bediente, seien es Instrumentationen, Formen oder auch vorhandene Kompositionen. Parallel zu diesem Begriff existierten aber auch andere, etwa „Classical Rock“.<sup>2</sup> In der Bundesrepublik Deutschland gab es zwar mit „Barock Rock“ auch das Pendant zu Baroque Rock, doch wurde weit häufiger der Terminus „Klassikrock“ verwendet.<sup>3</sup> Mitunter wurde diese Art von Rockmusik auch unter „Progressive Rock“, kurz „Prog Rock“ oder despektierlich „Pomp Rock“ oder sogar „Bombast Rock“ genannt, wenn auch diese Begriffe den ursprünglich engen Rahmen des Baroque Rock sprengen, fallen unter dieses Rubrum auch Bands wie GENESIS, YES, KING CRIMSON, GENTLE GIANT, KANSAS und andere.<sup>4</sup> Und schließlich fällt hier und da der Begriff „Kulturrock“, der andeutet, daß diese Rockmusik in einem weiten Sinne aus einer vorhandenen Musikkultur schöpft. Wie so häufig in der Rockmusik - in der Termini technici eben oft von Journalisten geprägt werden - sind alle diese Begriffe nicht eindeutig: Eine Band wie THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA wurde umstandslos als Klassikrock-Band bezeichnet, obwohl sie nur sehr wenig, nämlich in nur drei auf Platte dokumentierten Songs, auf „klassische“ Kompositionen zurückgriff. Umgekehrt wäre kein Journalist je auf die Idee gekommen etwa TEN YEARS AFTER als Klassikrock-Band zu bezeichnen, nur weil Alvin Lee, Gitarrist der Band, in Konzerten gelegentlich sein Classical Thing spielte, ein kurzes, kontrapunktisch gearbeitetes, an barocke Vorbilder angelehntes Gitarrenstück.<sup>5</sup>

*A Whiter Shade Of Pale*, das hatte Roxon richtig erkannt, ist tatsächlich einer der wichtigen Songs, die das Phänomen Klassikrock auslösten, doch

war diese Komposition Gary Brookers keineswegs der erste Rocksong, in dem Kunstmusik und Rock vermischt wurden; als Zeugnis für diese Synthese ist der Song sogar eher untauglich. Die ersten Beispiele von Arrangements im Rockbereich hat es weit früher gegeben, wenn sie auch nicht unbedingt aus der Feder eines der Ensemblemitglieder stammten.

### Frühe Beispiele

Wie beispielsweise der Song *Past, Present And Future* der amerikanischen Girl Group THE SHANGRI-LAS<sup>6</sup>, für den Produzent George „Shadow“ Morton 1963 die ersten Takte des ersten Satzes der Sonate Nr. 14 op. 27 No. 2 für Klavier von Ludwig van Beethoven verwendete. Morton hatte mit Sicherheit nicht den Anspruch, Beethovens Musik mit dem Gesang der vier Frauen zu synthetisieren. Vielmehr ist es ein Kennzeichen seiner Produktionen, mit Ungewohntem und Überraschendem die Hörer zu verblüffen. Dem Zitat einiger Takte aus der „Mondscheinsonate“ kommt somit dieselbe Bedeutung zu wie dem Wellenrauschen und Möwenschreien zu dem Song *Walkin' In The Sand* oder dem Motorengebrumm und dem Unfallgeräusch zu *Leader Of The Pack*: Es soll eine Atmosphäre, ein akustischer Stimmungsraum erzeugt werden.

Andere Beispiele aus den frühen sechziger Jahren sind herkömmliche Potpourri-Arrangements, wie etwa die *Sonata Facile* der deutschen Band THE GERMAN BONDS<sup>7</sup>. Der Pianist und Organist der Gruppe, Peter Hecht, führte dazu Teile aus dem ersten Satz von Mozarts C-Dur-Sonate Nr. 15 KV 545 mit typischen Rock'n'Roll Versatzstücken zusammen. Das Stück, bereits Anfang der sechziger Jahre entstanden, erfüllte im Grunde genommen alle Bedingungen, die an spätere Aufnahmen von Klassikrock gestellt wurden, vornehmlich die, daß es in der Band selbst entstanden war. Die Faktur der *Sonata Facile* ist durchaus herkömmlich: Signifikante Teile der Vorlage werden blockartig neben die Rock-Teile gestellt, eine Verarbeitung der Vorlage ist nicht zu erkennen und wohl auch nicht gewünscht - allemal soll das Stück den Hörer mit seinen abrupten Wechseln überraschen. Eingebettet in ein Arrangement aus Schlagzeug und Baß - und damit die Play-

Bach-Idee aufgreifend -, mit Elementen von Rock'n'Roll-Piano versehen, aus mehreren markanten Ausschnitten zu einer Collage zusammengestückt, verfolgte Hecht vermutlich nicht die Absicht, eine „zeitgemäße“ Fassung der Komposition Mozarts zu präsentieren.<sup>8</sup> Der Verdacht der Provokation liegt nahe, die Absicht, dem Publikum einen unerwarteten Gag aufzutischen, fingerfertig zu beweisen, daß ein Rock-Pianist diese Musik pianistisch beherrscht. Hecht steht damit in der Tradition, Kunstmusik dadurch lächerlich zu machen, in dem er sie als leicht erreichbare Nebensache darstellt. In dem Rock-Kontext stehen die Teile der Sonate disparat neben dem sturen Drum Beat, neben den wilden Rock-Piano-Einwürfen wirken sie gekünstelt. Herausgelöst aus dem ursprünglichen Kontext und verstümmelt, verliert die Sonate ihren Sinn, was übrigbleibt, wird zur bloßen pianistischen Arabeske. Hechts Bearbeitung blieb ohne Folgen, denn für den anglo-amerikanischen Musikmarkt war unerheblich, was eine Beat-Band in Deutschland vorführte.

#### Der Ausgangspunkt des Klassikrock - THE BEATLES

Als tatsächlicher Beginn des Klassikrock gilt denn auch die Musik der BEATLES. Der Produzent der BEATLES, George Martin - ein traditionell ausgebildeter Musiker mit dem Hauptinstrument Oboe -, nutzte die Suche John Lennons und Paul McCartneys nach neuen Ideen für ihre Songs und schlug, zunächst vorsichtig, seine Ideen, die häufig in der traditionellen Kunstmusik wurzelten, vor. Lennon und McCartney nutzten bald unbefangen den Einfallsreichtum ihres Produzenten und experimentierten ihrerseits mit Instrumentierungen, die sie selbst beispielsweise anlässlich von Besuchen von Konzerten mit traditioneller Kunstmusik gehört hatten.<sup>9</sup> Martin sah seine Aufgabe darin, diese für die Rockhörer weitgehend unbekanntes Klangwelten für die Rocksongs der Beatles nachzuahmen; er vermied direkte Zitate. Seine eigenen musikalischen Vorstellungen lassen sich am besten an der Musik zum BEATLES-Film „Yellow Submarine“ ablesen. In dieser Komposition findet sich dann auch das

Zitat eines kurzen Stückes aus der Aria der Suite in D BWV 1068 von Johann Sebastian Bach.

Die positive Resonanz auf seine Vorschläge ermutigten Martin bald, es nicht bei kurzen Soli zu lassen, sondern die Musik der BEATLES nicht ausschließlich vom Rock-Instrumentarium ausführen zu lassen, sondern die Atmosphäre der Songs mit einer besonderen Instrumentierung zu unterstützen und wenn möglich noch herauszuarbeiten. So korrespondiert sein Streichquartett-Arrangement zur McCartney-Komposition *Yesterday* mit der melancholischen Grundstimmung des Songs.<sup>10</sup> In seiner Autobiographie „All You Need Is Ears“<sup>11</sup> beschrieb George Martin die Entwicklung zu *Yesterday* als quasi logische Folge:

*At the beginning, my speciality was the introductions and the endings, and any instrumental passages in the middle. I might say, for instance: 'Please Please Me only lasts a minute and ten seconds. So you'll have to do two chorusses and in the second we have to do such-and-such.' That was the extent of arranging. Again, the way they first sang Can't Buy Me Love was by starting on the verse, but I said: 'We've got to have an introduction, something that catches the ear immediately, a hook. So let's start off with the chorus.' It was really a matter of tidying things up. But that record was the point to departure for something rather more sophisticated. ...with Yesterday we used orchestration for the first time; and from then on, we moved into whole new areas.<sup>12</sup>*

*Yesterday* sieht Martin als den eigentlichen Beginn seiner Arbeit als Produzent:

*It was on Yesterday that I started to score their music. It was on Yesterday, that we first used instruments or musicians other than the BEATLES and myself (I had often played the piano where it was necessary, as on A Hard Day's Night). On Yesterday they added ingredient was no more nor less than a string quartet; and that, in the pop world of those days, was quite a step to take.<sup>13</sup>*

*Yesterday*, der größte Hit der BEATLES, markierte den Beginn von Klassikrock, wie er von etwa 1965, dem Veröffentlichungsjahr des Songs bis weit in die siebziger Jahre hinein eine bedeutende Strömung in der Rockmusik werden sollte. Der wesentliche Unterschied zu früheren Rockkompositionen, die mit Streicherklängen versehen waren, bestand darin, daß das kleine Streicherensemble die tragende Rolle in dem Song übernahm und nicht bloßes Kolorit war. Das Arrangement war nicht eine „Teenager-Symphonie“, kein „Wall of Sound“ eines Phil Spector, sondern der Versuch, den Inhalt des Rocksongs mit einer überkommenen Instrumentierung zu verdeutlichen.

Auf *Rubber Soul*<sup>4</sup> war es dann ein kurzes Klaviersolo im Mittelteil des Songs *In My Life*, mit dem Martin listig wieder auf barocke Vorbilder wies: Er nutzte seine musikalischen Kenntnisse für den Einschub eines kontrapunktisch-imitativen Solos, vage an die zweistimmigen Inventionen Bachs erinnernd.

Der Erfolg von *Yesterday* veränderte die Rockmusik grundlegend: er eröffnete ihr zunächst die gesamte Klangwelt der traditionellen Kunstmusik des alten Europa und - nachdem diese Grenze überschritten war - jeglicher Musik des Erdballs. Die BEATLES selbst nutzten im Verein mit Martin, dem „Fünften Beatle“ diese Möglichkeiten besonders stark. So griffen sie auch die Idee von *Yesterday* im Laufe ihrer Plattenveröffentlichungen noch mehrmals auf, so mit einem verdoppelten Streichquartett in *Eleanor Rigby*<sup>15</sup>, mit einem kleinen Kammerorchester in *She's Leaving Home*<sup>16</sup>, mit einem großen Orchester in *A Day In The Life*<sup>17</sup>, mit einem Barock-Orchester in *Piggies*<sup>18</sup>. Das herkömmliche Rockinstrumentarium spielt in diesen Songs keine oder nur eine untergeordnete Rolle.

#### Lillian Roxons Definition von Baroque Rock

*Yesterday*, *In My Life* von den BEATLES und *A Whiter Shade Of Pale* von PROCOL HARUM begründeten dann die Stilrichtung, die Roxon „Baroque Rock“ nannte. Der entsprechende Artikel in ihrer Rock Encyclopedia ist allerdings ungenau und teilweise falsch:

*Baroque Rock/On PROCOL HARUM's A Whiter Shade Of Pale (1967), it's a Bach cantata. With CHRYSALIS (1968) it's a harpsichord on double speed. Two groups, THE NEW YORK STRING ENSEMBLE and THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE, are working combining at rock and baroque. And, of course, ARS NOVA's whole (1967-1968) sound is based on adding a rock beat to baroque music. In London Sebastian Jorgenson rewrote many baroque guitar pieces for electric guitar. The whole baroque movement is, at the moment, small, dedicated and not too commercially successful.*

Die amerikanische Gruppe CHRYSALIS verwendete zwar auf ihrer ersten LP Definition<sup>19</sup> ein Cembalo, doch keineswegs, um eine Komposition aus der Kunstmusik zu zitieren oder wenigstens ein Stilzitat anzubringen, sondern als Kolorit. Die Musik der Band könnte mit weit mehr Recht als eine Art „Pop-Jazz“ bezeichnet werden: Tongebung und Phrasierung der Sängerin Nancy Nairn erinnern eher an Jazz-Sängerinnen als an Rock-Sängerinnen, und auch die Kompositionen des Gitarristen J. Spider Barbous ließen Raum für kurze Improvisationen. Als ganzes ist Definition aber, ähnlich wie die im selben Jahr erschienene erste LP der Bläsergruppe BLOOD, SWEAT & TEARS *Child Is Father To The Man* eine direkte Reaktion auf Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band von den BEATLES.<sup>20</sup> Doch erschienen diese Platten erst lange nach Rubber Soul. Auch ARS NOVA und THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE, von Roxon als weitere Beispiele genannt, veröffentlichten ihre jeweils ersten LPs erst 1967 und erreichten einen nur geringen Bekanntheitsgrad - abgesehen davon, daß sich ARS NOVA keineswegs allein auf Barockmusik bezog: Der Bandnamen geht auf Philip de Vitrys etwa 1320 entstandenes Traktat *Ars nova* zurück. Vorlagen aus der Kunstmusik, aus denen die Band zitierte, stammen von Richard Strauss (Also sprach Zarathustra) und Igor Strawinsky (*Pulcinella-Suite*).<sup>21</sup> Doch gibt es immer wieder kontrapunktische, barocker Musik nachgeahmte Wechselspiele zwischen Trompete und Posaune. Um wirkliche Zitate handelt es sich dabei allerdings nicht.

PROCOL HARUM

An erster Stelle aber nennt Roxon mit voller Berechtigung den Song *A Whiter Shade Of Pale* von PROCOL HARUM.<sup>22</sup> Hatten die BEATLES mit *Yesterday* und *Eleanor Rigby* bereits Maßstäbe gesetzt, so kam es dieser Band zu, mit ihrem Song die Klangwelten von Kunstmusik und Rock mit den Mitteln der Rockmusik und des Rhythm and Blues zu verbinden. Gary Brooker, Gründer der Band, hatte in einer Fernsehwerbung für Zigarren die Play-Bach-Version der Aria aus Bachs Suite in D Nr. 3 gehört und wollte die Harmoniefolge für einen eigenen Song verwenden; es ist in der Rockmusik durchaus üblich, die Harmonien vorhandener Songs zu verwenden, um mit einem eigenen Text und anderer Instrumentation einen neuen Song zu kreieren. In diesem Punkt treffen sich das in der Barockmusik übliche Parodieverfahren und Rockmusik. Brooker sprach mit dem Organisten seiner Band über die Inspiration zu seinem Song, Matthew Fisher. Fisher schrieb daraufhin eine kontrapunktische Orgel-Einleitung, die im Verlauf des Songs noch einmal in einer leicht abgeänderten Form auftaucht. Vage erinnerte Fishers Komposition an die Musik Johann Sebastian Bachs.<sup>23</sup>

Diese Einleitung, die untrennbar mit dem Song verbunden und gleichsam sein Erkennungszeichen ist, gab Rockhörern Rätsel auf: Offensichtlich war, daß es sich bei diesen wenigen Takten um ein echtes oder nachgeahmtes Stück Kunstmusik handeln mußte, darauf wiesen schon der getragene Orgelklang und der einfache Kontrapunkt hin. Die Vermutungen schossen ins Kraut: Es handele sich um eine Kantate, um einen Teil einer Kantate oder wenigstens um eine „Bach-Fuge“.<sup>24</sup> Nichts von alledem ist zutreffend. Manfred Schuler zeigte in seinem Aufsatz „Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit“<sup>25</sup> schon 1978, daß Brooker eventuell die absteigende Baßlinie des Songs an die Baßlinie einer Altarie in der Kantate „Vergnügte Ruh’, beliebte Seelenlust“ anlehnte, daß derartige Baßlinien aber auch in anderen Kompositionen Bachs zu finden sind. Tatsächlich setzte Fisher die Einleitung - und fast nur um die geht es - aus einer Paraphrase von Bachs Aria (BWV 1068) und einem Teil der Baßstimme des Choralvorspiels „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645 zusammen.<sup>26</sup> Letzten Endes handelt sich aber um einen musikalischen Allgemeinplatz: Absteigende Baßlinien ähnlicher Art nennen Rock- wie Jazzmusiker „andalusische

Kadenz“, die ein sogenanntes „Turn-a-round“ ergeben, wie es in unzähligen Jazz- und Rockstücken harmonische und formale Grundlage ist.

Die Band selbst ließ die Hörer im Unklaren und erst im Laufe der Jahrzehnte nach der Veröffentlichung entspann sich zwischen Brooker und Fisher ein bizarrer Streit um die Urheberschaft an dem Song: Brooker reklamierte die Idee für sich, während Fisher auf die Signifikanz der einleitenden - und im Laufe des Songs noch einmal aufgegriffenen - Takte berief, die von ihm stammten. Der Streit wurde vor allem im Internet von den Fans des Organisten Fisher ausgetragen. Brooker sah den Song komplett als seine Arbeit an.<sup>27</sup>

Sieht man von diesen späten Querelen ab, so zog der immense Erfolg der Single - Platz eins in den britischen, Platz fünf in den US-amerikanischen Hitparaden<sup>28</sup> - erhebliche Veränderungen in der Rockmusik nach sich. Fortan gehörten Tasteninstrumente, insbesondere die Hammond-Orgel, obligat zur Rock-Besetzung und erhielten eine der Gitarre ebenbürtige Stellung. Bildungsinsignien wie anspruchsvolle, auch lateinische Bandnamen, literarisch ambitionierte Songtexte<sup>29</sup> und Rückgriffe auf echte oder nachgeahmte Kunstmusik wiesen „progressive“ Rockmusik gegen die konventionelle Rockmusik aus - und damit verband sich auch ein Prestigegewinn.<sup>30</sup> Tatsächlich begann um 1967/1968 das bürgerliche Feuilleton Rockmusik wahrzunehmen, kenntlich etwa an Wilfrid Mellers Besprechungen von BEATLES-Platten in der Londoner „Times“.<sup>31</sup> Mellers war ein seriöser Musikkritiker, der bis dahin nicht über Rockmusik geschrieben hatte.

Rock-Journalisten dagegen sahen sich durch *A Whiter Shade Of Pale* - ob nun tatsächlich oder nur vermeintlich - mit einer Musik konfrontiert, für deren Beurteilung ihnen nicht nur die Maßstäbe fehlten, sondern die sie häufig gar nicht kannten. Ein Zitat verliert aber seinen Sinn, seinen ästhetischen Reiz, wenn es nicht als solches erkannt und eingeordnet wird.

So zogen sich Rock-Journalisten auf die Instrumentation zurück - Lillian Roxons Beispiele für Baroque Rock sind vor allem Beispiele für Instrumentierungen, die im Rock bis dahin nicht üblich waren. Die Konnotation von Cembalo, Orgel - verbunden mit dem Einsatz von Nachhall -, Streichinstrumenten, Holzblasinstrumenten wie Oboe und Flöte mit dem Begriff „klassische Musik“, „Klassik“ oder „Barockmusik“ ist äußerst

fest in der Gedankenwelt von Rock-Journalisten verwurzelt. Musik von Bands, wie sie 1967 und 1968 in größerer Anzahl zu Schallplattenverträgen kamen, etwa THE LEFT BANKE, CHRYSALIS, PROCOL HARUM, VANILLA FUDGE, THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE, ARS NOVA, THE NICE, DEEP PURPLE wurde häufig allein aufgrund ihrer Instrumentierung dem neuen Stil Klassikrock zugeschlagen. Von Anfang an, war es dabei gleichgültig, ob die jeweilige Band tatsächlich aus Werken der Kunstmusik zitierte oder nicht; es genügte das Stilzitat.

Allen genannten Bands war gemeinsam, daß traditionell ausgebildete Musiker, zumeist Pianisten, zu ihren Mitgliedern gehörten. Tasteninstrumente erhielten somit den Vorrang in diesem Stilbereich, und zumeist war es die Hammond-Orgel, die in den solistischen Mittelpunkt rückte. Anders als es dem Erfinder Laurence Hammond einst vorschwebte, wurde die Orgel aber nicht nur im Sinne eines Pfeifenorgelersatzes registriert und gespielt wie in *A Whiter Shade Of Pale*.

#### Die ersten Zitate und Bearbeitungen

Es war nur ein logischer Schritt, daß nach der nachgeahmten Kunstmusik und nach der Paraphrase auf Kunstmusik Rockmusiker von 1967/1968 an auf wirkliche Kunstmusik zurückgriffen. In den USA waren dies die Bands VANILLA FUDGE und ARS NOVA, in Großbritannien zunächst das Quartett THE NICE.

Während VANILLA FUDGE in einem weiten Sinn zum sogenannten Psychedelic Rock gerechnet werden kann und in diesem Sinne auch mit einem Teil des ersten Satzes der Klavier-Sonate Nr. 14 op. 27 No. 2 („Mondschein“-Sonate) und dem *Albumblatt für Elise* von Ludwig van Beethoven verfuhr - etwa das Tempo stark dehnte und stauchte, einzelne Takte häufig wiederholte<sup>32</sup> - sind auf den zwei LPs von ARS NOVA die oben schon erwähnten Zitate zu hören.

In Europa blieb die Musik dieser Bands weitgehend unbekannt. Dafür gab es vor allem einen Grund: Die BEATLES hatten für eine Vormachtstellung der britischen Rockmusik auch in den USA gesorgt, die den amerikanischen

Bands, soweit sie ähnliche Musik wie die britischen Bands machten, kaum Raum ließ; eine interessante Gruppe wie THE LEFT BANKE, die ebenfalls mit nachgeahmter Kunstmusik in den USA einigen Erfolg hatte, war in Europa nur wenigen Rockhörern bekannt.

Viele der Bands, die 1967 oder 1968 mit ambitionierten Schallplatten auf den Plan traten, verschwanden oft nach einer oder zwei LP-Veröffentlichungen, viele blieben ohne jede Resonanz. Unter dem Begriff Klassikrock wurden zwei Gruppen von Bands gefaßt: Zum einen Bands die sich zwar der Elemente - besonders der Instrumente - der europäischen Kunstmusik bedienten, nicht aber - oder nur sehr selten - bestimmte Werke zitierten. Zum anderen waren es Bands, die immer wieder, wenn auch nicht ausschließlich, auf Kompositionen der Kunstmusik zurückgriffen. Zur ersten Gruppe gehörten THE LEFT BANKE um den Pianisten Michael Brown, PROCOL HARUM um Gary Brooker, zeitweise auch PINK FLOYD, THE MOODY BLUES und THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA. Zur zweiten, weitaus größeren Gruppe, gehörten THE NICE mit dem Organisten und Pianisten Keith Emerson, THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE, später umbenannt in NEW YORK ROCK ENSEMBLE, um den Oboisten und Pianisten Michael Kamen, VANILLA FUDGE, ARS NOVA. Etwa ab 1970 konsolidierte sich die zweite Gruppe als die bestimmende Kraft, während das bloße Stilzitat, die Verwendung von ausgefallenen, nicht rock-typischen Instrumentierungen, die Verwendung von bestimmten kompositorischen Mitteln, allgemein üblich wurde und nicht mehr wie noch 1968 auf den Terminus Klassikrock verwies; ausgeklügelte Orchesterarrangements gibt es seitdem in beinahe jedem Stilbereich der Pop-Musik. Andererseits wurde das wie zufällig eingestreute Zitat ebenso üblich, so daß von den Klassikrock-Gruppen nur wenige übrig blieben; nach 1970 waren das vor allem EMERSON, LAKE AND PALMER, die niederländische Band EKSEPTION, später SKY um den Gitarristen John Williams.

Die Musik der amerikanischen Bands wie THE LEFT BANKE, FORD THEATRE, einzelne Songs von CHRYSALIS, BLOOD, SWEAT & TEARS und vielen anderen waren Teil der amerikanischen Antwort auf die sogenannte British Invasion, eine Reaktion auf *Yesterday*, *Lady Jane*, *A Whiter Shade of Pale* und vor allem auf die LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* von den BEATLES.

Am weitesten ging unter diesem Gesichtspunkt die New Yorker Band THE LEFT BANKE. Die Gruppe um den Pianisten und Komponisten Michael Brown hatte seit 1964 unter dem Namen THE CASTELS zunächst britische Rockmusik, etwa von den BEATLES und den ROLLING STONES nachgespielt und griff von 1966 mit Songs wie *Walk Away Renee*, *Pretty Ballerina* und *I Haven't Got The Nerve* auch die Klangwelt der neuen BEATLES-Songs kongenial auf: Cembalo, Streicher, Satzgesang. Entsprechend der britischen Vorbilder standen die Melodie und damit der Gesang im Vordergrund des Interesses von Brown. Schon nach Veröffentlichung der ersten LP<sup>33</sup> konnte Brown sein musikalisches Konzept nicht weiter verfolgen: Er überwarf sich mit den Musikern seiner Gruppe und verließ LEFT BANKE. Es ist fraglich, ob Brown mit LEFT BANKE sein Konzept weiter entwickelt hätte und möglicherweise aus der Gruppe eine den britischen Klassikrock-Bands ebenbürtige Gruppe hätte werden können. Vielleicht hätte es Brown bei einem von älterer Kunstmusik beeinflussten Softrock belassen, eine Zeit lang gut für Notierungen in der Hitparade, und dann eine andere stilistische Richtung eingeschlagen.

„The British Invasion“ hatte nicht nur zur Folge, daß der amerikanische Musikmarkt von der Musik der britischen Bands überschwemmt wurde, sondern daß auch die US-amerikanische Rockmusik die Maßstäbe der britischen Rockmusik übernehmen mußte und dabei häufig ins Hintertreffen geriet. Erst mit und nach Woodstock vermochten amerikanische Rockmusiker wieder ein eigenes Gewicht darzustellen - dann aber mit Rockmusik, die an die amerikanischen Wurzeln der Rockmusik anknüpfte und nicht in bloßer Nachahmung der britischen Erfolgsgruppen erstarrte. So standen amerikanische Bands, die sich in Baroque Rock versuchten, von vornherein auf verlorenem Posten; es gab allerdings Ausnahmen.

Zeitgleiche Strömungen wie etwa der Jazzrock, aber auch eine so banale Tatsache wie die, daß sich in Europa akademisch gebildete Instrumentalisten für die neuen Möglichkeiten in der Rockmusik interessierten - in den USA weit weniger -, sorgten außerdem für die Vormachtstellung der vornehmlich britischen Rockmusik in diesem Teilbereich. Im Baroque Rock begegneten sich nämlich auch die unterschiedlichen, national determinierten Musikkulturen: High Brow und Low Brow Culture dort, U-Musik und E-Musik hier. Anders als der Jazz, der Ende des 19. Jahrhunderts von der europäischen Musikwelt zunächst nicht recht eingeordnet werden

konnte und erst im Laufe der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts einen Zwischenbereich - meist näher an der U-Musik - einnahm, war Rockmusik in Europa nie etwas anderes als U-Musik, erst recht als der Begriff Pop-Musik aufkam, der bis heute unverdrossen mit „populär“ gleichgesetzt wird. Während in den USA akademisch gebildeten Musikern der Jazz, vornehmlich der Jazzrock, eine weitgehend anerkannte Alternative bot, ihr instrumentales Können ins rechte Licht zu setzen, fehlte diese Möglichkeit im Europa der sechziger Jahre - zumal der Jazzrock europäischer Prägung aus der britischen Blues-Bewegung wuchs.<sup>34</sup>

Die Instrumentalisten - Pianisten zumeist -, die im Rock reüssierten, waren Pioniere, bezogen sie doch durch ihr instrumentales Können sogleich eine zentrale Vormachtstellung, die ihnen in diesem Bereich nicht von anderen Musikern, etwa Gitarristen, streitig gemacht werden konnte.

#### THE NICE - Prototyp der Klassikrock-Bands

So konnte der Pianist und Organist Keith Emerson eine bestimmende Stellung einnehmen, die nur mit der Stellung von Jimi Hendrix verglichen werden kann. Emerson hatte zunächst in Amateurbands gespielt und war dann in die Band der Soul-Sängerin P.P. Arnold engagiert worden. Zusammen mit dem Bassisten und dem Schlagzeuger dieser Band, Lee Jackson und Brian Davison, gründete er das Quartett THE NICE. Doch schon bald drängte Emerson den Gitarristen Davy O'List, der weit mehr an psychedelischer Rockmusik als an Jazz oder gar Kunstmusik interessiert war, aus der Gruppe. THE NICE war somit das erste Orgeltrio der Rockmusik. Bereits bei P.P. Arnold hatte Emerson das Konzept dieser Band erprobt und auch Berührung mit den Vorboten des Klassik/Baroque-Rock gehabt: Arnold hatte etwa *Eleanor Rigby* und *Yesterday* aufgenommen.<sup>35</sup>

Mit THE NICE wandte sich Emerson verstärkt dem Bearbeiten und Zitieren von Bruchstücken aus der Kunstmusik zu, verließ sich jedoch nicht gänzlich auf diesen noch neuartigen Reiz, sondern entwickelte eine Bühnenshow, in deren Zentrum er als „Bezwinger“ der Orgel stand: er stach ein Messer zwischen die Tasten des Instrumentes, warf es zu Boden, schob

es über die Bühne und griff in das Innere der Orgel, um den laufenden Tonradgenerator und die Hallfeder des Instrumentes direkt zu traktieren. Die furiose Show und die zahlreichen Bearbeitungen konnten allerdings nur schwer verdecken, daß es der Band Zeit ihres Bestehens an überzeugenden Eigenkompositionen mangelte; auch konnte der Gesang Lee Jacksons keineswegs das Interesse eines Massenpublikums auf sich ziehen. So war THE NICE eher eine Instrumentalgruppe mit einer gewissen Nähe zum Jazz, denn Improvisation war obligater Bestandteil ihrer Musik. Doch divergieren die Absichten Emersons: Klaren Provokationen wie etwa dem Zerfetzen einer amerikanischen Flagge parallel zu Leonard Bernsteins *America*<sup>36</sup> standen ausgeklügelte Rockfassungen Bachscher Kompositionen wie etwa Brandenburger, an zentraler Stelle in der Suite *Ars Longa Vita Brevis* eingefügt, gegenüber. Es gab aber auch bloße Klangmatritzen, in denen mehr oder weniger wahllos gegriffene Zitate in unvorhersehbarer Absicht eingestreut waren: *Rondo* und *Rondo 69* beispielsweise boten Emerson die uneingeschränkte Möglichkeit - Baß und Schlagzeug waren auf minimale Begleitung herabgewürdigt -, einerseits seine instrumentalen Fertigkeiten vorzuführen, andererseits sich seiner Bühnenshow zu widmen.<sup>37</sup> Und schließlich: wie schon PROCOL HARUM setzte auch THE NICE auf traditionelles Bildungsgut: Begriffe wie Rondo und Fuge, Titel wie *Ars Longa Vita Brevis* zeigten schon äußerlich die Wandlung einer bloßen Teenager-Musik zu einer Musik, die ernstgenommen werden wollte. Selbst musikalische Terminologie fand Eingang in die Liner Notes einer NICE-Platte. Zu seiner Komposition *For Example* schrieb Emerson:

*The Movement in E which follows is rather Hendrix inspired after which the original D major theme is given a „Gregorian“ feel and a 6/8 jazz waltz treatment in F.*<sup>38</sup>

Zwischen 1967 und 1970 veröffentlichte THE NICE vier Langspielplatten, dann löste sich das Trio auf; weitere LPs, teils aus der Gründungsphase der Band, teils mit späten Live-Aufnahmen folgten. Innerhalb weniger Jahre hatte die Gruppe um Keith Emerson festgeschrieben, was fortan als Klassikrock zu gelten hatte: eine von Tasteninstrumenten bestimmte Musik, in der Zitate und arrangierte Abschnitte aus der Kunstmusik mehr oder weniger organisch neben ausgedehnten Improvisationen standen. Der

für die Rockmusik kennzeichnende und immens wichtige Gesang spielte eine untergeordnete Rolle.

Dabei war die Band mit den ersten Aufnahmen aus dem Jahre 1967 noch gar nicht recht auf Klassikrock festgelegt: Die Aufnahmen waren bereits im Frühjahr 1967 zustande gekommen<sup>39</sup>, doch erschien - mit späteren Aufnahmen - *The Thoughts Of Emerlist Davjack* erst Ende desselben Jahres<sup>40</sup> und wurde 1968 noch einmal veröffentlicht. Dem ersten Höreindruck nach schien es sich bei THE NICE um eine dem gerade modischen Psychedelic-Rock verpflichtete Gruppe zu handeln: Poetische Titel wie *Flowerking of Flies*, *The Cry of Eugene* oder *Tantalising Maggie* wiesen auf die versponnene Flower-Power-Zeit hin. In diesem Sinne wurde auch der Orgelklang stark mit Nachhall versehen. Der verzerrte Gitarrenklang stand noch ebenbürtig neben dem Orgelspiel von Emerson. Zwei Stücke allerdings durchbrachen das psychedelische Einerlei: *America* und *Rondo*.

Provokation wie bei *America* als ein durchaus nicht nebensächliches Motiv seines Tuns sprach auch aus anderen Stücken von THE NICE: *Rondo* ließ sich im Konzert beinahe noch beliebig verlängern. Der Ritornell-Teil basierte auf *Blue Rondo Alla Turc* des Jazz-Pianisten Dave Brubeck, das unterlegte Riff erinnerte vage an ein Motiv aus *L'Apprenti sorcier* von Paul Dukas. Dieses Riff bot Emerson und O'List Raum für ihre Improvisationen und Geräuschexperimente. Über diese improvisierten Soli hinaus flocht Emerson immer wieder Zitate aus der Kunstmusik ein, etwa die ersten Takte vom dritten Satz des *Italienischen Konzertes* BWV 971 von Johann Sebastian Bach oder die ersten Takte der Fuge von *Toccata und Fuge d-Moll* BWV 565, ebenfalls von Bach. Diese wie zufällig eingestreuten Zitate führte Emerson allerdings in bisweilen bemerkenswerter Weise vor: Er hockte sich auf seine Orgel und drückte die Tasten nicht wie üblich frontal zum Instrument, sondern eben von der anderen Seite, zuweilen spielte er zwei rechts und links von ihm stehende Orgeln gleichzeitig. Der pianistisch äußerst begabte Musiker wollte mit dieser fingerfertigen Akrobatik wohl vor allem eines zeigen: Daß es leicht ist, diese Stücke zu spielen, daß man das steife Brimborium des bürgerlichen Konzertlebens, die weihevollen Andacht nicht benötigt. Natürlich schiebt sich auf diese Weise die Show vor die Musik. Der nicht vorgebildete Zuhörer mochte das jeweilige Zitat zwar noch als „irgendwie klassisch“ einordnen können, Emersons Show aber als

Gag, vielleicht als Verhöhnung der Musik auffassen, ganz sicher aber die Virtuosität des Musikers bewundern.

Die Absicht der Verhöhnung der Musik war Emerson möglicherweise gar nicht zu eigen, tatsächlich ist sein Verhältnis zur Kunstmusik ambivalent. Seine Kunstmusik-Bewunderung führte 1968 auf der zweiten NICE-LP *Ars Longa Vita Brevis*<sup>41</sup> zu der ausgedehnten gleichnamigen Suite; Musik für Orchester zu schreiben war immer eines der Ziele Emersons. Auch für seine späteren Bearbeitungen nahm er nicht mehr oder weniger populäre Vorlagen zum Anlaß, sondern auch durchaus ausgefallene, wenig bekannte Werke zeitgenössischer Komponisten.

Die Methode Emersons, Zitate anzuhäufen und mit einigen rock-typischen, manchmal auch jazz-typischen Elementen zu einem nur schwer zusammenhaltenden Ganzen zu verbinden, erwies sich als ein sehr fruchtbares Verfahren. Er selbst spielte *Rondo* noch Jahre später und auch die Nachfolgegruppe der NICE, das Trio EMERSON, LAKE AND PALMER, hatte das Pasticcio im Konzertprogramm.<sup>42</sup>

Die erste LP von THE NICE war nicht sonderlich erfolgreich, und auch die ausgekoppelte Single *The Thoughts of Emerlist Davjack* wurde weder in den USA noch in Großbritannien in den Hitparaden notiert. Das änderte sich mit der zweiten LP, *Ars Longa Vita Brevis*<sup>43</sup>, nicht. Bei der viersätzigen Suite *Ars Longa Vita Brevis*, die mitsamt Prelude und Coda die gesamte zweite Seite der LP einnimmt, handelt es sich um eine typische Rock-Suite, wie sie in den folgenden Jahren bei Bands wie PINK FLOYD, YES, GENESIS, GENTLE GIANT und zahllosen anderen Rock-Gruppen üblich wurde und den Begriff Kultur-Rock begründete und rechtfertigte. Die einzelnen Sätze sind nur durch studioteknische oder instrumentale Gags miteinander verbunden.<sup>44</sup> Der erste Satz, *Awakening*, der zweite, *Realisation*, und der vierte Satz, *Denial*, sind vor allem instrumentale, vom Schlagzeug (*Awakening*) und der gesamten Band<sup>45</sup> (*Realisation*, *Denial*) bestimmte Abschnitte. Das interessanteste Teilstück dieser Suite ist der dritte Satz *Brandenburger*, das Klassikrockstück schlechthin. Es basiert auf dem ersten Satz des Brandenburgischen Konzertes Nr. 3 G-Dur BWV 1048 von Johann Sebastian Bach. Zu dem Rocktrio, das das Thema des ersten Satzes vorstellt, tritt im weiteren Verlauf ein Streichorchester, wie auch das *Prelude* von einem Symphonieorchester maßgeblich bestimmt wird - ganz sicher sind die Besetzungen der Orchester nicht identisch. Natürlich wurde

nicht der gesamte erste Satz der Vorlage bearbeitet, wieder sind es nur markante Teile.

Dies blieb Emersons Methode. Im Rückblick betrachtet, waren es nur wenige Werke, aus denen der Organist zitierte oder die er für das Orgeltrio - oder auch für das Trio und Orchester - transkribierte. Zu den ersten Aufnahmen, zwischen Frühjahr und Herbst 1967 entstanden, gehörten lediglich die Bearbeitung von *America* und *Rondo*; die zweite LP, *Ars Longa Vita Brevis* von 1968, enthielt die Bearbeitung des *Intermezzos* aus der *Karelia*-Suite Op. 11 von Jean Sibelius und das schon genannte *Brandenburger*; auf der dritten LP *The Nice* von 1969 gab es überhaupt keine Bearbeitung, wohl aber mit *Rondo 69* - eine Live-Aufnahme aus dem Fillmore East in New York - und *She Belongs To Me* zwei Kompositionen, die zahlreiche Zitate enthielten, darunter in *She Belongs To Me* eines aus Aaron Coplands Ballett *Billy The Kid*.<sup>46</sup> Die letzte LP der Gruppe, *Five Bridges* von 1970 wirkt wie ein Resümee: Auf dieser LP finden sich noch einmal die Bearbeitung des *Intermezzos* aus der *Karelia*-Suite und eine Bearbeitung des dritten Satzes aus der Symphonie Nr. 6 von Peter Tschaikowsky, nunmehr in einer Fassung für Rock-Gruppe und Orchester. Eben den dritten Satz aus Tschaikowskys Symphonie hatte das Trio vorher schon oft aufgeführt, allerdings bis dahin nicht auf Platte veröffentlicht. Dies wurde auf *Elegy* von 1971<sup>47</sup> nach der Auflösung der Gruppe nachgeholt - eine Live-Aufnahme des Trios. Ebenfalls auf dieser „postumen“ LP findet sich eine weitere Fassung von *America*. Auf *Five Bridges* gab es außer den Orchesterstücken mit *Country Pie* auch noch eine Trio-Aufnahme: In die Dylan-Komposition flocht Emerson den Beginn des ersten Satzes des Brandenburgischen Konzertes Nr. 6 BWV 1051 ein.

Daneben ist auch ein erkleckliches Quantum „nachgeahmter Klassik“ zu hören: Dazu gehört an erster Stelle die schon erwähnte Suite *Ars Longa Vita Brevis*, aber auch etwa *Hang On To A Dream*. *Hang On To A Dream* ist ein Folk-Song des Amerikaners Tim Hardin, der von Emerson allerdings völlig aus dem Folk-Kontext herausgelöst wurde: Er bearbeitete die ursprünglich schlichte Komposition für Klavier-Trio und eröffnete den Song mit allerlei pianistischen Manierismen wie doppelten Oktavgriffen und einem aus dem Diskant herabstürzenden Lauf; im Verlauf der Bearbeitung kommt es zu einem ausgedehnten Improvisationsteil, in dem Emerson den Folk-Song in eine Boogie-Komposition ummünzt.<sup>48</sup> Keith Emerson ist, was seine Klavier-

wie Orgeltechnik betrifft, ein Boogie-Pianist. In den Liner Notes zu *Five Bridges*, die er selbst verfaßte, ist zum vierten Satz der Suite, *High Level Fugue* überschrieben, zu lesen:

*I was inspired to write the fugue when I heard Friedrich Gulda's Prelude and Fugue in which sticking Bach's formula he wrote his own using jazz phrasings. High level fugue has the same conception as this only I have endeavoured to not only use jazz phrasings but boogie-woogie techniques as well; as used by Meade Lux Lewis and Jimmy Yancey.*<sup>49</sup>

Im Verlauf seiner weiteren Karriere griff Emerson in seinen Klavier- und Orgelimprovisationen immer wieder auf Boogie-Muster zurück.

Auf den ersten Blick ist es erstaunlich, daß eine Band mit einem so schmalen Œuvre eine derartige Vormachtstellung erreichen konnte. Dafür gibt es aber mehrere Gründe: Ende der sechziger Jahre war die Gesamtzahl der Plattenveröffentlichungen auf dem Rocksektor immer noch so klein, daß ein Rockhörer durchaus den Überblick behalten konnte; der einzelnen Rock-Band kam also von vornherein eine größere Bedeutung zu als in späteren Jahrzehnten. Zwar begann sich Rock nach den Festivals in Monterey und Woodstock aufzufächern - etwa in Blues-Rock, Folk-Rock, Klassikrock, Latin-Rock usw. - doch gehörten zu jeder der neuen Stilrichtung nur wenige Bands. Aufgrund der innerhalb des Rock einmaligen instrumentalen Fähigkeiten Emersons fiel es ihm sozusagen „automatisch“ zu, die Führung der Richtung Klassikrock zu übernehmen.

So fand in den folgenden Jahren das Zitat-Modell der NICE zwar zahlreiche Nachahmer in Großbritannien, dem übrigen Europa und den USA. Die Maßstäbe, die Emerson aufgrund seiner pianistischen Virtuosität setzte, konnten aber von kaum einem Rock-Organisten oder -Pianisten erreicht werden. Bands wie etwa die britische Gruppe BEGGARS OPERA oder die deutsche Gruppe PELL MELL versuchten zwar, es Keith Emerson gleichzutun, doch besaßen letztlich nur der britische Pianist und Organist Rick Wakeman und der niederländische Pianist und Organist Rick van der Linden annähernd vergleichbares instrumentales Können.

## Klassikrock - Die Rockmusik der Pianisten und Organisten

Wakeman begann seine Rockmusiker-Karriere bei der Folk-Rockband THE STRAWBS und war dann für einige Jahre der Organist der Band YES. Mit dieser Gruppe setzte er Maßstäbe für den sogenannten Art- oder Kulturock.<sup>50</sup> Der traditionell ausgebildete Pianist orientierte sich zwar ohne Frage an der Formwelt der traditionellen Kunstmusik - ausgedehnte suiteartige Gebilde wie *Close To The Edge*<sup>51</sup> und *Tales From Topographic Oceans*<sup>52</sup> wurden zu dieser Zeit von der Band veröffentlicht -, doch verwendete er nur sehr selten originalen Text. Auf *Fragile*<sup>53</sup> war das *Cans and Brahms*, eine Bearbeitung von Teilen aus der Symphonie Nr. 4 in e-Moll von Johannes Brahms und auf dem Live-Album *Yessongs*<sup>54</sup> als Eröffnung des YES-Konzertes einige Teile aus der *Feuervogel*-Suite von Igor Strawinsky; an beiden Aufnahmen beteiligte sich nicht die Band, sondern Wakeman realisierte die Bearbeitungen an seinen diversen Keyboard-Instrumenten. Auch während seiner späteren Solo-Karriere sind Beispiele dieser Art nur ausnahmsweise anzutreffen; Wakeman entwickelte dagegen eigene Werke, die teils in der Tradition der europäischen Kunstmusik, teils in der Rocktradition standen und ist hierin mit Jon Lord, dem Organisten der Hardrock-Band DEEP PURPLE zu vergleichen. Er steht damit aber im krassen Widerspruch zu Keith Emerson, der im Lauf seiner Karriere aus etwa tausend Kompositionen der Kunstmusik, des Jazz, des Boogie Woogie, aus der angelsächsischen Volksmusik und aus der Rockmusik zitierte oder ganze Stücke bearbeitete. Johann Sebastian Bachs Werk nimmt dabei eine zentrale Stellung ein und ist mit zwei Dutzend Kompositionen in über hundert Aufnahmen repräsentiert. Bei der Auswahl beschränkte Emerson sich nicht auf Klavierwerke oder besonders bekannte Kompositionen, sondern verwendete Bruchstücke aus Kantaten wie er auch Teile von Orchesterwerken für sein Trio arrangierte.

EKSEPTION - Klassikrock als kalkulierte Masche

Der Erfolg von THE NICE fand in der niederländischen Gruppe EKSEPTION ein Pendant. Die Band war aus der Jazzgruppe des Trompeters Rein van der Broek hervorgegangen und van der Broek wie ein Saxophonist gehörten zur obligaten Besetzung. Als van der Broek den Pianisten Rick van der Linden engagierte, wandelte sich die Jazzformation zu einer vornehmlich instrumental agierenden Rockgruppe, in der die Bläser eine untergeordnete Funktion einnahmen. Van der Linden übernahm die musikalische Initiative und orientierte sich an Keith Emerson: Wie dieser arrangierte und bearbeitete er Werke der Kunstmusik. Anders als Emerson aber beschränkte er sich auf populäre Kompositionen, auf „schöne“ Stellen. Um eine thematische oder motivische Einarbeitung der Kunstmusik-Partikel, wie sie bei Keith Emersons Adaptationen hier und da zu finden ist, ging es ihm dabei nicht - seine Methode ist die des Potpourri-Arrangeurs. Dennoch - die farbig instrumentierten und kompetent eingespielten Stücke fanden zumal in Deutschland ein großes Publikum.

EKSEPTION fand vor allem in Deutschland ausdauerndes Interesse wohl nicht zuletzt deshalb, weil EMERSON, LAKE AND PALMER lediglich 1971, also ganz am Anfang ihrer Karriere, einige Auftritte in Deutschland absolvierten. EKSEPTION, 1968 angeblich nach dem Besuch eines Konzertes von THE NICE zustande gekommen<sup>55</sup>, war häufig präsent und bediente regelrecht die Erwartungen des deutschen Publikums. Die Musiker der Band waren versierte Profis, hatten schon jahrelang in niederländischen Jazz- und Rockgruppen gespielt, und der Pianist und Organist Rick van der Linden hatte eine traditionelle pianistische Ausbildung genossen. Van der Linden zog nach dem Erfolg der Single *The Fifth*<sup>56</sup>, eine aus der ersten LP der Gruppe ausgekoppelte Bearbeitung der ersten Takte der Symphonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven, die künstlerische und damit die kommerzielle Macht an sich und dominierte fortan in der Musik der Gruppe. Hatte es ursprünglich schon keinen Gitarristen in der Band gegeben, so verzichteten die Musiker von der dritten LP an in der Regel auch auf einen Sänger.

Bereits mit der ersten LP zeigte EKSEPTION ein für eine Rockgruppe dieser Zeit bemerkenswertes Desinteresse an selbst verfaßten Songs: Es gibt auf dieser LP nur eine einzige eigene Komposition. Bei der

überwiegenden Mehrzahl handelt es sich um Arrangements von Vorlagen aus der Kunstmusik. Van der Linden ging auf dieser und allen folgenden LPs kein Risiko ein und verwertete für seine Zwecke nur bekannte Kompositionen, aus denen er die „schönen“ Stellen herausuchte - nicht anders als die unzähligen Zusammenstellungen von „Werken der Klassik“, wie sie Plattenfirmen unter Titeln wie „Träumerei“ oder „Klassik For Lovers“ immer wieder auf den Markt bringen. Eigene Kompositionen stammen durchweg von van der Linden und lehnen sich in der Regel an Vorbilder aus der Kunstmusik an.

Hinter van der Lindens Bearbeitungstechnik verbarg sich nur allzu Bekanntes: In aller Regel wurde die jeweilige Originalkomposition nur für das Instrumentarium von EKSEPTION umgeschrieben und in Potpourri-Manier mit eigenem Material - oft Keyboard-Improvisationen - vermengt. Dabei ahmte van der Linden die Regungen von THE NICE und EMERSON, LAKE AND PALMER beinahe sklavisch nach: Wenn die britische Gruppe 1970 mit einem Orchester *Five Bridges*<sup>57</sup> aufnahm, folgte 1972 EKSEPTION mit einer *Picadilly Sweet*<sup>58</sup>, setzte Emerson nach 1970 verstärkt den Synthesizer ein, so tat es ihm van der Linden bald nach. Dabei erreichte EKSEPTION zu keinem Zeitpunkt die Kompromißlosigkeit, die THE NICE im Konzert oft und im Studio zumindest gelegentlich auszeichnete. Immer am Wohlklang interessiert, ging die Gruppe auch niemals ein Wagnis ein.

Es gibt nicht wenige Rockhörer, die in EKSEPTION keine Rockband, sondern eine Jazzband sehen. Dafür spricht, daß ein Trompeter - der eigentliche Leiter der Gruppe Rein van der Broek - und ein Saxophonist zu der Band gehörten, daß Gesang nur gelegentlich in die Arrangements eingebaut wurde, daß die wohlkalkulierten Improvisationen zwar keine Ad-Hoc-Erfindungen, aber ungewöhnlich stark an Bebop- und Cool-Jazz-Vorbildern orientiert waren. Dagegen wäre einzuwenden, daß die Rhythmusgruppe selbst in den Jazz-nahen Improvisationsteilen statisch agierte, und die Band die Möglichkeiten des damals zeitgenössischen Jazz noch nicht einmal andeutungsweise nutzte. Dagegen spricht vor allem die überragende Stellung, die nur einem Musiker, nämlich Rick van der Linden eingeräumt wurde: Mitunter waren die beiden Bläser, versierte Musiker, lediglich Randfiguren, die Klangfarben beisteuerten, auf die gegebenenfalls auch verzichtet werden könnte. Und natürlich spricht die Zitierwut dagegen.

Denn nach den ersten Erfolgen mit ihrer ersten LP<sup>59</sup> und der ausgekoppelten Single *The Fifth*<sup>60</sup> beschritt die Band diesen Weg weiter. Neben der Beethoven-Adaption waren auf der ersten LP auch Kompositionen von Aram Katschaturjan (*Säbeltanz* aus dem Ballett *Gajaneh*), Johann Sebastian Bach (Aria aus der Suite in D BWV 1068), Manuel de Falla, George Gershwin (*Rhapsody in Blue*), Camille Saint-Saëns (*Dance Macabre* Op. 40) vertreten. Das zweite Album, *Beggar Julia's Time Trip*<sup>61</sup> war ein Konzept-Album<sup>62</sup>, dessen Thematik einer Zeitreise es van der Linden ermöglichte, zur Illustrierung die europäische Musikgeschichte zu plündern: Werke von Tomaso Albinoni, Johann Sebastian Bach, Peter Tschaikowsky verknüpfte van der Linden mit eigenen, oft historisierenden Kompositionen. Das Rezept, signifikante, allgemein als bekannt vorausgesetzte Melodien und Werk-Bruchstücke in ein Rock-Arrangement zu überführen, behielt der Organist auch für *Ekseption 3* und *Ekseption 00.004*<sup>63</sup> bei: Das vage und nur per Liner Notes erklärte Ziel, mit *Ekseption 3* Bezug auf Antoine de Saint-Exupérys Buch „Der kleine Prinz“ zu nehmen, ließ sich an der Musik oder an der Wahl der Vorlagen nicht ablesen: Adaptionen von Werken von Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Serge Rachmaninoff standen wiederum Stücke von van der Linden gegenüber. Van der Lindens Methode, Rock und Vorlage gefällig miteinander zu verbinden, wurde für *00.04* auf die Spitze getrieben: *Ave Maria* setzte er aus „fragments“, Bruchstücken von Charles Gounods *Ave Maria* - das seinerseits auf dem Präludium Nr. 1 C-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier von Johann Sebastian Bach beruht -, der Fuge d-Moll BWV 565 von Bach und dann schließlich den letzten Takten des Präludiums Nr. 1 C-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier zusammen.

Die zweite Seite dieser LP enthält nur zwei Stücke: Van der Lindens *Piccadilly Sweet* - eine Art Replik auf Emersons *Five Bridges Suite* - und einer Bearbeitung der Partita Nr. 2 c-Moll von Johann Sebastian Bach. Es handelt sich dabei nicht um eine Bearbeitung der kompletten Partita, sondern lediglich um eine Synthesizer-Fassung der Ouvertüre, die dann auch stark an Walter Carlos' Bach-Interpretationen erinnert. Die Einleitung dieser Bearbeitung weist aber in die Moderne: das fepende Geblubber des Synthesizers entlehnte van der Linden offensichtlich Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* Nr. 8; gleichwohl gibt der Cover-Text keinen Hinweis auf Stockhausens Komposition.

*Ekseption 5* und *Trinity*<sup>64</sup>, die beiden letzten Alben der Band mit Organist Rick van der Linden, wichen um kein Jota von dem eingeschlagenen Weg ab: Kompositionen von Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach und Nikolai Rimsky-Korsakow wurden der Potpourri-Masche unterworfen und mit Eigenem vermischt. Auf 5 findet sich auch eine Huldigung van der Lindens an Keith Emerson: Er nahm dessen *For Example* auf.

Etwa seit 1973 ließ der Erfolg der Band stark nach, offenbar hatte das Publikum die Masche als solche erkannt, und EMERSON, LAKE AND PALMER veröffentlichten allemal die interessantere Musik. Es ist deshalb kaum verwunderlich, daß EKSEPTION nach ihrem kurzen, überhitzten Erfolg, schon Mitte der siebziger Jahre in Vergessenheit geriet. Als Rick van der Linden die Gruppe verließ, wurde noch eine Platte unter dem Namen veröffentlicht, die vom Rock-Publikum aber nicht weiter beachtet wurde.<sup>65</sup> Sporadisch wurden frühere Aufnahmen EKSEPTIONS zusammengestellt, darunter eine LP, die ausschließlich Bearbeitungen von Werken Johann Sebastian Bachs enthielt - tatsächlich hatte van der Linden überproportional häufig auf Werke des Thomaskantors zurückgegriffen. Die Platte trug bezeichnenderweise den Titel *Plays Bach*.<sup>66</sup>

### Klassikrock in Europa und den USA

Im Schatten von THE NICE - und später EMERSON, LAKE AND PALMER - und EKSEPTION standen weitere europäische Bands wie in der Bundesrepublik Deutschland neben PELL MELL auch TRIUMVIRAT, MYTHOS, SIXTY-NINE, AMON DÜÜL II, Tommy Fortman, TONE BAND und FRUMPY, in Italien NEW TROLLS, in der DDR ELECTRA und die STERN COMBO MEIßEN, in Großbritannien die erste Formation der Gruppe EGG wie auch die ersten Platten von DEEP PURPLE stark von der Kunstmusik beeinflusst waren. Bei anderen britischen Bands tauchten gelegentlich Bruchstücke aus der Kunstmusik auf, so etwa bei APHRODITE'S CHILD, JETHRO TULL, CURVED AIR, ROXY MUSIC, Andy Mackay, Mike Batt, Brian Eno, COLOSSEUM, JADE WARRIOR, TONTON MACOUTE, LOVE SCULPTURE und selbst SUPERTRAMP.<sup>67</sup>

In den USA konnte der Klassikrock europäischer Prägung nicht Fuß fassen. Zum einen ist die Ursache darin zu sehen, daß Rockmusik in den USA eine Gitarrenmusik ist, zu der zwingend Gesang gehört; Instrumentaltrios mit einer Hammondorgel als zentralem Instrument konnte man allenfalls im Jazz antreffen. Zum anderen fehlte eine Persönlichkeit wie Keith Emerson, denn Pianisten von vergleichbaren Fähigkeiten wandten sich in den USA weit eher dem Jazz zu. So gibt es nur sehr wenige Beispiele von Klassikrock in den USA, diese wenigen haben aber durchaus herausragende Bedeutung.

#### THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE und Michael Kamen

Zu diesen gehören die Aufnahmen des NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLES sowie die späteren Solo-Platten Michael Kamens, der Gründer dieser Band war. THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE, das schon im Bandnamen andeutet, daß es sich nicht um eine herkömmliche Rockband handelte, bestand aus Rockmusikern und akademisch, nämlich in Julliard ausgebildeten Musikern, die in New Yorker Orchestern gesessen hatten. So finden sich neben dem üblichen Rockinstrumentarium auch Cello und Oboen in den Arrangements der Band. Unbekümmert um die Hörgewohnheiten des anvisierten Rock-Publikums spielten die Musiker für Cello und Oboen bearbeitete Fassungen von Einzelsätzen aus Johann Sebastian Bachs Trio-Sonaten oder eine Arie von Thomas Morley - ohne ein Jota am originalen Text zu verändern -, und stellten diese Aufnahmen direkt neben konventionelle Rocksongs. Arrangements von Vorlagen aus der Kunstmusik gehörten ebenfalls zum Repertoire der Band. THE NEW YORK ROCK ENSEMBLE, wie die Band sich bald umbenannte, fand mit ihrer Bearbeitung des dritten Satzes aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 5 BWV 1050 auch die Anerkennung Leonard Bernsteins, der die Gruppe mit diesem Stück in einer seiner didaktischen Fernsehsendungen auftreten ließ. Der Band fehlte indes die ernsthafte Haltung der britischen Bands: Für das ihrer ersten Platte beiliegende Textblatt ließen sich die Musiker im Frack photographieren - das Bild zeigt die Musiker mit zwei Oboen und Cello, zwei singen vom Blatt -, für das Cover von *Faithful Friends*<sup>68</sup> kleideten

sich die Rockmusiker in Frack, Rüschenhemd und Bauchbinde, als einziges Instrument ist ein Cello zu sehen. Auch fehlen ausführliche Liner Notes nicht, die die Arbeit der Gruppe loben - wenn auch aus der Hausfrauenzeitschrift *Women's Wear Daily* stammend. Die Ironie dieser Parodie einer Plattenkritik ist natürlich nicht zu übersehen.

Auf seiner Solo-Platte *New York Rock*<sup>69</sup> verwendete Kamens Teile der Aria aus Bachs Goldberg-Variationen BWV 988 und baute diese quasi als „Solo“ in seinen Song *Winter Child* ein; dabei ergänzte er die Cembalostimme lediglich mit einer Baßgitarre, die die originale Bassstimme übernahm, und Schlagzeug. Hier treffen sich Arrangier-Methoden Jacques Loussiers mit denen eines Rockmusikers. Zusammen mit *Brandenburger* von THE NICE und *Pictures At An Exhibition* von EMERSON, LAKE AND PALMER ist diese Aufnahme wohl die plausibelste Zusammenführung von Rockmusik und Kunstmusik.

Kamens Sinn für Ironie ließ ihn aber auch einen „umgekehrten“ Weg gehen: Brookers *A Whiter Shade Of Pale* instrumentierte er für das NEW YORK ROCK ENSEMBLE mit Oboen und Streichern und führte den Rocksong, der seine Wurzeln in „schwarzer“ Gospelmusik hat, zurück in die barocke Klangwelt, die Organist Fisher mit Wahl einer Komposition Bachs für die Einleitung vorgegeben hatte.

Die Musik des NEW YORK ROCK ENSEMBLES und Michael Kamens zeitigte allerdings kaum Wirkung, weder in den USA noch in Großbritannien und im übrigen Europa, wo die Band nahezu völlig unbekannt blieb. Klassikrock war im Grunde schon lange festgeschrieben auf Keyboard-Trios - THE NICE, EKSEPTION und schließlich EMERSON, LAKE AND PALMER hatten diese Musik auf diese Formationen festgelegt. Eine eher authentische Besetzung, wie sie in Teilen das NEW YORK ROCK ENSEMBLE aufwies, führte letztlich zu weit von der Rockmusik weg und wirkte Anfang der siebziger Jahre schon anachronistisch, gerieten die instrumentalen Wagnisse, die etwa zu der Farbigkeit der Rockmusik gegen Ende der sechziger Jahre geführt hatte, in Vergessenheit.

BLOOD, SWEAT & TEARS

Einige Beispiele dieser instrumentalen Farbigkeit lieferte die Brass Rock-Band BLOOD, SWEAT & TEARS. Bereits auf ihrer ersten LP<sup>70</sup>, eine Art Replik auf *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, hatte der Mitbegründer der Band, Al Kooper, mit *The Modern Adventures Of Plato, Diogenes And Freud* eine Paraphrase auf *Yesterday* und vor allem *Eleanor Rigby* geschrieben: Er sang allein zu der Begleitung eines Streichquartetts, dem in der Stimmführung ähnliche Freiheiten zugestanden wurden wie George Martin es für die BEATLES-Kompositionen getan hatte. Für die zweite LP arrangierte Dick Halligan, Posaunist und Pianist der Band, die ersten beiden Sätze der Klavierkomposition *Trois Gymnopédies* von Erik Satie für ein kleines Bläserensemble und gab dem dünnen Satz des französischen Komponisten eine neue klang-sinnliche Dimension.<sup>71</sup> Halligan ließ den Originaltext unangetastet, es ist also keine der im Rock ansonsten zumeist anzutreffenden Adaptionen, die um rock-spezifisches erweitert werden. Für die Popularität Saties dürfte dieses Arrangement der amerikanischen Bläsergruppe Unschätzbare geleistet haben.

Bei anderer Gelegenheit verfahren die Musiker weniger sensibel: *Naked Man* wird von einer Bearbeitung der ersten Takte der Serenade *Eine kleine Nachtmusik* KV 525 von Wolfgang Amadeus Mozart eingeleitet. Die rumpelnde Bläserfassung geht über in einen Marsch, in dessen Verlauf der Refrain des launigen Songs von einem Barbershop-Chor gesungen wird. Mozarts Komposition ist dabei nur der Überraschungsgag im Nachhinein.<sup>72</sup> Eine der interessantesten Bearbeitungen von Kompositionen der Kunstmusik legte die Band mit *40 000 Headmen* von der dritten LP vor.<sup>73</sup> Für diesen Song wurden eine Ballade aus Béla Bartóks *15 Ungarischen Bauernliedern*, ein Stück aus Sergej Prokofjews Filmmusik *Porutschik Kische (Leutnant Kije)* und Thelonious Monks *I Mean You* kunstvoll ineinander verwoben: Die Ballade Bartóks eröffnet das Arrangement und wird abgelöst von der Komposition Prokofjews. Monks *I Mean You* taucht im Mittelteil auf und überlagert zum Schluß den wieder auftretenden Ausschnitt aus *Porutschik Kische*.<sup>74</sup>

Aufgrund der Vielzahl der ihr zur Verfügung stehenden Instrumente konnten BLOOD, SWEAT & TEARS aus einer großen Anzahl von Klangfarben

auswählen; in diesem Punkt ähnelt die Bläsergruppe dem NEW YORK ROCK ENSEMBLE. Gewöhnlich aber war die Möglichkeit der Klanggestaltung für ein Rocktrio stark eingeschränkt. Keith Emerson spielte bei THE NICE lediglich Klavier - wenn auch vom Honky Tonk-Piano bis zum Konzertflügel - und Hammond-Orgel. Als er begann, den Synthesizer zu nutzen, erweiterte dieses Instrument das Klangspektrum seines Spiels enorm - der Organist war noch unabhängiger von anderen Musikern geworden.

### Keith Emerson und der Synthesizer

So begann der Siegeszug des Synthesizers, als Emerson THE NICE auflöste und EMERSON, LAKE & PALMER gründete. Denn die Verheißung des Synthesizers lautete, er mache alle anderen Instrumente überflüssig. Der Anspruch konnte zwar nicht eingelöst werden, doch wurde der Rockmusik mit dem Synthesizer ein Instrument gegeben, das von den Musikern so begeistert angenommen wurde, daß man es durchaus als originäres Rockinstrument bezeichnen kann; tatsächlich spielt der Synthesizer im Jazz eine wesentlich geringere und in der zeitgenössischen Kunstmusik so gut wie keine Rolle.<sup>75</sup> Im Jazzrock dagegen hatte sich der Synthesizer relativ schnell durchsetzen könne, etwa bei den Pianisten Jan Hammer, Chick Corea und George Duke sowie bei der Band WEATHER REPORT. Der Pianist Herbie Hancock setzte sogar Maßstäbe für den Umgang mit diesem Instrument, die über den Jazzrock hinaus gültig waren.<sup>76</sup>

Robert Moog hatte seinen Synthesizer zwar schon Mitte der sechziger Jahre zur Serienreife entwickelt, doch setzte sich das Instrument zunächst nur langsam durch. Schwierig zu handhaben, technisch recht anfällig und vor allem für den Konzerteinsatz kaum geeignet, fristeten viele Synthesizer ein unbeachtetes Dasein in den Studios, nur gelegentlich für Effekte genutzt. Als Walter Carlos seine LP *Switched-On Bach*<sup>77</sup> veröffentlichte - er hatte einige Kompositionen Bachs mit Hilfe des Moog-Synthesizers in mühevoller Kleinarbeit eingespielt -, wurden auch Rockmusiker auf das Instrument aufmerksam. Hier trafen sich Rockmusik und Kunstmusik aufs Neue: Carlos sah sich keineswegs als Rockmusiker - er verachtete diese Musik sogar -,

sondern wollte seine mit dem Synthesizer produzierten Aufnahmen als eine puristische Alternative zum herkömmlichen Instrumentalklang verstanden wissen. Keith Emerson erkannte in dem Instrument in erster Linie eine Erweiterung der Klangmöglichkeiten für Pianisten in der Rockmusik, die auf Hammond-Orgel, Piano und Cembalo beschränkt waren. Mehr noch: Moog bot für seinen Synthesizer einen Ribbon Controller an, ein handliches Steuergerät etwa in der Größe einer Gitarre, mit der der Pianist sich endlich frei auf der Bühne bewegen konnte.

Keith Emerson kommt das Verdienst zu, den Synthesizer aus dieser Nische des bloßen Studiogerätes hervorgeholt zu haben: Er erkannte den Schauwert des in mehrere kofferrähnliche Gehäuse verteilten Instrumentes und brachte es auf die Konzertbühne. Emersons Intentionen waren dabei durchaus nicht nur auf die Musik und die Möglichkeiten, die der Synthesizer bot, gerichtet:

*I heard Walter Carlos doing Switched-On Bach, and on the cover of the album was this thing like a telephone exchange. I was immediately fascinated, and through Mike Vickers of Manfred Mann 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 how it would hold up live. But it made so many extraordinary noises and baffled the audience that when I came to form ELP in 1970 I said I had to have one.*

Und weiter:

*Apart from anything else it looks great.<sup>78</sup>*

Der Erfolg der Band Emersons beschleunigte auch die technische Entwicklung des Synthesizers, bald gehörte vor allem der Minimoog, eine reduzierte Version der großen Moog-Systeme, zur Ausrüstung selbst von Amateurbands. Der Synthesizer in seinen später avancierteren Formen löste als Stringsynthesizer reale Orchester und das schwerfällige Mellotron als Produzent von Streicherklängen bald ab, und etwa seit Mitte der achtziger Jahre vertraten Sampler und Computer reale Orchester.<sup>79</sup> Emerson

hatte für diese Entwicklung den Grundstein gelegt, jedenfalls für die Rockmusik.

#### EMERSON, LAKE AND PALMER - Rock als Kunstmusik-Ersatz

Zunächst setzte Emerson den Synthesizer vorsichtig ein: auf der ersten LP seiner neuen Band EMERSON, LAKE AND PALMER nutzte er ihn nicht zur Instrumentation einer Vorlage aus der Kunstmusik, sondern für ein eigenes, wenn auch stark an Vorbilder aus der Kunstmusik angelehntes Stück. Im Konzert dagegen erprobte er das neue Instrument, ohne ihm gleich gerecht werden zu können: In *Pictures At An Exhibition*<sup>80</sup>, eine Rockfassung einiger Teile der *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgski, stellte er den Synthesizer neben die Orgel, die in seiner Musik immer noch die Hauptrolle spielte. In der eigenen Rock-Suite *Tarkus*<sup>81</sup> dagegen hatte sich das Instrument emanzipiert, vom Effektlieferanten war der Synthesizer zu einer wirklichen Alternative zu anderen Tasteninstrumenten geworden.<sup>82</sup>

Zunächst allerdings setzte Emerson auf Bewährtes: Für die erste LP mit dem Bassisten und Sänger Greg Lake und dem Schlagzeuger Carl Palmer griff er nur für zwei Stücke auf Kompositionen der Kunstmusik zurück<sup>83</sup>: *The Barbarian* ist eine Adaption des *Allegro Barbaro* von Béla Bartók, ein perkussives Klavierstück höchsten Schwierigkeitsgrades. Emerson bettete einen Teil des originalen Klaviersatzes - den er ebenfalls auf dem Klavier spielt - in eine Hardrock-Umgebung ein, die von Hammond-Orgel und dem verzerrten Klang der Baßgitarre bestimmt ist. Dem plakativen, fast brachialen Gesamtklang dieses Teils steht der filigrane, kammermusikalische Mittelteil mit Bartóks Komposition gegenüber: Als Begleitung halten sich auch Lake und Palmer sehr zurück, Palmer verwendet in diesem Teil sogar die im Rock äußerst selten von Schlagzeugern gebrauchten Jazzbesen. Zu Hardrock münzte Emerson auch Leoš Janáček's *Sinfonietta* und Johann Sebastian Bachs Allemande aus der Französischen Suite Nr. 1 BWV 812 in dem Stück *Knife Edge* um: In der formal ähnlich wie *The Barbarian* gebauten Adaption wird das Eröffnungsmotiv der *Sinfonietta* zum bestimmenden Riff, das zunächst in Hardrock-Manier mit mächtigen Power Chords der

Orgel vorgestellt wird. Über dieses Riff schließt sich dann eine längere Orgel Improvisation an, die in die Allemande mündet. Für die Allemande wählte Emerson eine an eine Pfeifenorgel angelehnte Registrierung. Nach einem ausklingenden Glissando folgt erneut der aus der *Sinfonietta* gewonnene Teil. Weder für *The Barbarian* noch für *Knife Edge* setzte Emerson den Synthesizer ein, beide Aufnahmen hätten in derselben Form auch von THE NICE gemacht werden können, sieht man einmal von der größeren instrumentalen Virtuosität Lakes und Palmers ab. Zumindest für *Knife Edge* bedeutete dieses Arrangement aber nicht Endgültigkeit. Noch zweimal griff Emerson das Stück wieder für Plattenaufnahmen auf: Auf der Tournee der Gruppe im Jahre 1978 ließ er die Teile aus der *Sinfonietta* von einem Orchester ausführen, in einem Konzert in der Royal Albert Hall 1992 ersetzte er das Orchester durch einen Synthesizer.<sup>84</sup> In diesen orchestrierten Fassungen - also eigentlich näher am Original orientiert - wirkte *Knife Edge* schwächlich und überladen.<sup>85</sup> Sämtliche anderen Stücke der ersten LP waren Eigenkompositionen des Trios. *Tarkus* wartete gar nur mit einer einzigen Bearbeitung auf: *The Only Way* wird mit der Toccata für Orgel F-Dur BWV 540 eröffnet - Emerson spielt in diesem Fall eine Pfeifenorgel. Der Untertitel des Stückes lautet *Hymn*; Emerson komponierte ein an barocke Fugenthemen angelehntes Riff, zu dem Lake eben die Hymne singt. Eine „Bridge“ leitet über zu einer schnelleren Fassung der Hymne, die in eine ausgedehnte Klaviertrio-Improvisation mündet. Die Bridge wird aus den ersten Takten des Präludiums Nr. 6 F-Dur BWV 851 aus dem Wohltemperierten Klavier gebildet - das Trio spielt diese Adaption ebenso wie Jacques Loussier mit seinem Trio, lediglich der Baßpart - eine wie bei Play Bach eigens hinzukomponierte Stimme - wird von einer Baßgitarre und nicht von einem Kontrabaß übernommen.

Schon kurz nach Beginn der Karriere von EMERSON, LAKE AND PALMER kursierte unter Plattensammlern und Fans ein Bootleg mit einer Live-Aufnahme des Trios, die eine Bearbeitung enthielt, die bis dahin nicht zur Veröffentlichung gedacht war: *Pictures At An Exhibition*. Emerson hatte einige der „Bilder“ von Modest Mussorgskis Bilder einer Ausstellung für das Trio bearbeitet und in Konzerten auch intensiv den Synthesizer eingesetzt. Da die Nachfrage nach dem Bootleg enorm war, entschloß sich die Plattenfirma Island, eine eigene Live-Aufnahme von *Pictures At An Exhibition* zu veröffentlichen. Tatsächlich wurde die Platte der bis dahin

größte Erfolg der Band.<sup>86</sup> Die Band nahm den Klavierzyklus Mussorgskis quasi als „Diskussionsgrundlage“ und überführte sie in teilweise plausible Rockmusik, so etwa das Bild *Das alte Schloß*, das - ausgehend vom Originaltext - in einen Boogie transformiert wurde. Auch die Bilder *Die Hütte der Baba-Yaga* und *Das große Tor von Kiew* wirkten wie genuine Rockmusik und wurden vom Publikum so aufgefaßt.

Dennoch: Keith Emerson schien der Rahmen des bloßen Arrangierens von Vorlagen aus der Kunstmusik zu eng geworden zu sein. Zwar finden sich auf nahezu allen Platten des Trios weiterhin Adaptationen, doch griff Emerson seit *Trilogy* zunehmend auf Werke zeitgenössischer Komponisten zurück: Auf *Trilogy* war es ein Bruchstück aus *Rodeo* von Aaron Copland, auf *Brain Salad Surgery* ein Teil des „Toccata“ überschriebenen vierten Satzes aus dem Klavierkonzert Nr. 1 op. 28 des argentinischen Komponisten Alberto Evaristo Ginastera, auf *Works 1* Aaron Coplands *Fanfare For The Common Man*, auf *Love Beach Canario* aus *Fantasia Para Un Gentil Hombre* von Joaquin Rodrigo, auf Emerson, Lake and Powell *Mars, The Bringer Of War*, eine Adaption eines Satzes aus Gustav Holsts *The Planets*.<sup>87</sup> Offensichtlich, daß Keith Emerson seine Bearbeitungen für das Rocktrio als ernst zu nehmende Interpretationen angesehen wissen wollte. Nicht zuletzt suchte er auch aus diesem Grund wohl die Zustimmung der noch lebenden Urheber dieser Werke.

Gleichzeitig aber arbeitete Emerson daran, eigene Werke zu komponieren - getreu den Vorbildern aus der Kunstmusik. Auf der erstens LP war das vor allem *The Three Fates*, auf *Tarkus* die Rock-Suite *Tarkus*, auf *Trilogy* die *Fugue* aus dem Zyklus *The Endless Enigma* und *Abbadon's Bolero*, auf *Brain Salad Surgery* das dreiteilige Stück *Karn Evil 9*. Zweifelhafte Höhepunkt dieser Entwicklung war das Doppelalbum *Works Volume 1*, in dem Emerson eine Plattenseite mit seinem Klavierkonzert Nr. 1 füllte. Zu diesem Zeitpunkt, Mitte der siebziger Jahre, drifteten die Mitglieder der Band stetig weiter auseinander, bis sie nach drei weiteren LPs, darunter einer lieblosen Zusammenstellung von verstreuten Aufnahmen, die unter dem Titel *Works Volume 2* veröffentlicht wurden, zerbrach. Die Reinkarnation der Band in den neunziger Jahren versuchte sich den geänderten Bedingungen anzupassen und vermied daher sowohl Bearbeitungen als auch ambitionierte Neu-Kompositionen; in den Konzerten allerdings tauchten auch alte Kompositionen aus der Zeit von THE NICE wie *Rondo* und *America* wieder

auf, erst recht *Knife Edge*, *Karn Evil 9*, *Take A Pebble* und andere. Die Band lebte von verflorenen Meriten.

### Das Ende der Klassikrock-Ära

Mit dem Ende dieser Band war auch das Ende des Klassikrock britischer Prägung vorerst besiegelt, den aufstrebenden Punk- und New-Wave-Bands lag nichts ferner, als sich der traditionellen Kunstmusik zu bedienen.<sup>88</sup>

Die überragende Stellung der Person Emersons legt den Schluß nahe, daß Klassikrock im wesentlichen aus seinen Bearbeitungen bestand, allenfalls EKSEPTION und in den USA noch THE NEW YORK ROCK ENSEMBLE und ARS NOVA leisteten mehr oder weniger wichtige Beiträge. Dem ist keineswegs so. Zwischen etwa 1967 und 1975 versuchten sich eine Vielzahl von britischen, amerikanischen und deutschen Bands an Bearbeitungen größerer oder kleinerer Vorlagen aus der Kunstmusik, doch handelt es sich dabei zumeist um Einzelfälle - selbst die BEACH BOYS beispielsweise bearbeiteten das Choralvorspiel *Jesus, meine Freude* BWV 147 von Johann Sebastian Bach, ohne daß die Band in den Verdacht geriet, eine Klassikrock-Band zu sein.

Dieses Etikett wurde vor allem dem ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA angeheftet, obwohl die Gruppe nur einige Male aus Kompositionen der Kunstmusik zitierte: Zweimal die ersten Takte aus Beethovens Symphonie Nr. 5 - in ironischer Absicht in dem Chuck-Berry-Song *Roll Over Beethoven*<sup>89</sup> und in dem Song *Rockaria*<sup>90</sup> - und einmal einige Takte von *In den Hallen des Bergkönigs* aus Edvard Griegs *Peer Gynt Suite*, auch dieses ein ironisch plaziertes Versatzstück<sup>91</sup>. Das ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA ist aber in anderer Hinsicht dem Klassikrock zuzurechnen: zur ständigen Besetzung gehörten ein Violinist und zwei Cellisten. Hervorgegangen aus THE MOVE hatte Roy Wood die Absicht verfolgt, eine Art Rock-Orchester aufzubauen, das die Musizierhaltung klassischer Orchester zwar kundig aufnahm, aber gleichzeitig ironisierte. Dort weiterzumachen, „wo die BEATLES mit *I Am The Walrus*“ aufhörten, so Jeff Lynne, der Gitarrist der Band<sup>92</sup>, führte zu massivem Einsatz von großen Streichergruppen. Voraussetzung für die

ausgeklügelten Kompositionen und Arrangements etwa von *Eldorado*<sup>93</sup> war eine genaue Kenntnis der klassisch-romantischen Orchestermusik.

Mitte der siebziger Jahre war die Bearbeitung von Vorlagen aus der Kunstmusik allerdings nahezu vollkommen aus dem Fokus des Interesses von Rockhörern geraten. Mit dem Aufkommen des Punk war der Kulturock diskreditiert, Bands wie YES, GENESIS, GENTLE GIANT und EMERSON, LAKE AND PALMER gerieten in schwere Krisen, aus der sie sich auf unterschiedliche Weise befreiten.

Der allgemeinen Strömung zuwider gründete der amerikanische Gitarrist John Williams mit einigen altgedienten Studiomusikern die ausschließlich instrumental agierende Rockband SKY, die sich völlig dem Klassikrock verschrieb. So perfekt Williams dies auf mehreren Platten gelang - wenn auch allzu vorhersehbar und mitunter kaum noch Rock -, so anachronistisch wirkte sein Unterfangen. Rockfans hatten an THE NICE und an EMERSON, LAKE AND PALMER eben nicht nur das handwerkliche Können favorisiert, sondern auch das dramatische Drumherum, die Show; die konnte und wollte SKY nicht bieten. So rückte die Band nolens volens in die Nähe von altbekannten Potpourri-Zusammenstellungen wie sie etwa der deutsche Big-Band-Leader James Last mit seiner Plattenreihe *Classics Up To Date* schon viele Jahre vorher vorgelegt hatte. Nach der Veröffentlichung einiger Platten, für die die Musiker um Williams einige „schöne Stellen“ aus der Kunstmusik in gefällige, sanfte Rock-Arrangements gebracht hatten, löste der Gitarrist die Band wieder auf. Dem breiten Rock-Publikum dürfte die Band nicht gefehlt haben, doch zeigte die bloße Existenz von SKY, daß es ein Publikum gibt, daß sich weder auf „Klassik“ noch auf Rock gänzlich einlassen will, sondern eine technisch perfekt gespielte Musik bevorzugt, mitunter wirkliche Kunstmusik - wie etwa eine Volta für zwei Gitarren aus der „Terpsichore“-Sammlung von Michael Praetorius oder einen originalen Cembalo-Satz von Jean-Philippe Rameau -, dann wieder opulente Arrangements wie die Bearbeitung der *Gymnopédies* von Erik Satie oder der Toccata und Fuge d-Moll für Orgel BWV 565 von Johann Sebastian Bach, aber auch mäßig wilden Rock wie die auf den ersten zwei LPs recht zahlreichen Eigenkompositionen.<sup>94</sup> Mit der vierten Platte zeigte sich allerdings, daß das Interesse der Musiker an der Band nachließ: Von den zehn Stücken sind neun Arrangements von Vorlagen aus der Kunstmusik - Werke von Bach über Berlioz und Wagner bis hin zu Theodorakis.<sup>95</sup>

Was die Rockmusik betrifft, läßt sich das Kapitel Klassikrock vielleicht vorläufig schließen. Dennoch sind Bearbeitungen von Vorlagen der Kunstmusik nicht aus dem Bereich der „U-Musik“ verschwunden, sondern tauchen sporadisch immer wieder auf - mitunter auch in Bereichen, wo kaum damit zu rechnen war. 1997 veröffentlichte die deutsche HipHop-Formation SWEETBOX eine CD-Single mit dem Song *Everything Is Gonna Be Alright*<sup>96</sup>, ein Rap-Gesang, der vollständig auf Bruchstücken der Air aus der Orchestersuite in D BWV 1068 von Johann Sebastian Bach beruht. Auch ein Zitat aus einer Mahler-Symphonie und eine Albinoni-Adaption waren auf der der Single bald folgenden LP zu finden. Entsprechend den Produktionsbedingungen von HipHop, die allemal von Samplern und Computern bestimmt ist, wurden für *Everything Is Gonna Be Alright* die wenigen Takte der Vorlage in kleinste Bestandteile zerlegt und immer wieder aufs Neue zusammengefügt. Dennoch wurde auch ganz im Sinne des früheren Klassikrock die Instrumentation verändert: Die Solo-Stimme der Violinen übernahm in der Bearbeitung durch SWEETBOX eine Oboe.

Eines aber beweist *Everything Is Gonna Be Alright*: Über die Jahrzehnte hinweg, von Jacques Loussier über PROCOL HARUM bis zu SWEET BOX, über Generationen hinweg behalten Melodien aus der Kunstmusik ihr Anziehungskraft und wirken immer wieder neu. So scheint die Verwendung von Werken der Kunstmusik vergangener Jahrhunderte immer auch der bald mehr, bald weniger gelungene Versuch der „U-Musiker“ zu sein, sich diese Musik anzueignen.

#### Klassikrock als Teil des Progressive Rock

So spektakulär die Klassikrock-Bands der ausgehenden sechziger und beginnenden siebziger Jahre mit ihren Zitaten, Arrangements und Bearbeitungen auch waren, so bildeten sie doch nur einen Teil des Progressive Rock. Die meisten britischen, kontinental-europäischen und nordamerikanischen Bands dieser Strömung waren aber keineswegs an einer direkten Übernahme von Kompositionen aus der Kunstmusik interessiert, sondern verwendeten Formen und Techniken der Kunstmusik

in unterschiedlichster Weise für ihre eigenen Kompositionen. Die Zahl dieser Bands ist enorm groß, und tatsächlich beherrschte diese Musik bis etwa 1975 die gesamte Rockmusik. Stilmittel des Progressive Rock finden sich aus diesem Grund auch in anderer Musik, etwa im britischen Jazzrock der sogenannten Canterbury-Strömung, im britischen Hardrock und sogar im Heavy Metal Rock. Einen kurzgefassten Überblick über dieses sehr große Gebiet innerhalb der Rockmusik bietet das Kapitel „Progressive Rock und Avantgarde“.

---

<sup>1</sup> Lillian Roxon: *Lillian Roxon's Rock Encyclopedia*, New York 1969

<sup>2</sup> Dieser Begriff wird etwa in Colin Larkins Rocklexikon noch Mitte der neunziger Jahre genannt. Colin Larkin (Hg.): *The Guinness Encyclopedia of Popular Music - Concise Edition*, Enfield 1993, Artikel THE NICE, S. 841

<sup>3</sup> Dieser Begriff ist nicht zu verwechseln mit dem auch in Deutschland gebräuchlichen Begriff „Classic Rock“, mit dem die „klassische“ Rockmusik der fünfziger Jahre beispielsweise von Chuck Berry oder Elvis Presley gemeint ist.

<sup>4</sup> In dieser Arbeit soll es bei dem eingeführten Terminus „Klassikrock“ bleiben.

<sup>5</sup> TEN YEARS AFTER: *Recorded Live* (GB 1973)

<sup>6</sup> THE SHANGRI-LAS: *Leader Of The Pack* (Reissue USA 1998); der Hinweis auf diesen Song stammt von Tibor Kneif. THE SHANGRI-LAS wurden vor allem durch den Song *Leader Of The Pack* bekannt.

<sup>7</sup> THE GERMAN BONDS: *Sonata Facile*, auf: *Starclub - Beat Battle* (D 1966, Reissue 1986)

<sup>8</sup> Daß die „E-Musik“ oder „Klassik“ nicht recht zeitgemäß ist, läßt sich an zahllosen Plattentiteln ablesen, die „modernisierte Klassiker“ enthalten: JAMES LAST ORCHESTRA: *Classics Up To Date 5* (D 1978); Caterina Valente/Werner Müller: *Konzert für Frack und Petticoat - Classics With A Chaser* (D o.J.), aus den Liner Notes: „Originalmusik modern instrumentiert ... alter Wein in neuen Schläuchen“; In den Liner Notes zu der LP *Classic à la pop by Peter Thomas* (D1967) finden sich die Sätze: „...frisch verpopt zeigen sich Meister Beethoven, Haydn, Chopin, Schubert und Mozart in ganz neuem Licht.“ Und: „Das neue Kleid aus Sound und Beat ...“

<sup>9</sup> Paul McCartney schlug Martin beispielsweise vor, in den Song *Penny Lane* ein kurzes Trompetenmotiv einzubauen, das an barocke Trompetenmusik erinnert. McCartney hatte am 11. Januar 1967 das Brandenburgische Konzert Nr. 2 BWV 1047 von Johann Sebastian Bach in einer BBC-Fernschauzeichnung gesehen und war vom Klang der Piccolo-Trompete begeistert. Der Trompeter dieses Konzertes, David Mason, wurde daraufhin engagiert, um einige kurze Motive zu den schon vorhandenen Aufnahmen von *Penny Lane* zu spielen; Mark Lewisohn: *The Complete Beatles Chronicle*, London 1992, S. 240; THE BEATLES: *Penny Lane/Strawberry Fields Forever* (GB 1967)

<sup>10</sup> Der Song *Yesterday* ist Teil des Soundtracks des BEATLES-Films *Help!* (1965) und wurde in Großbritannien erst 1976 erstmals als Single veröffentlicht; THE BEATLES: *Help!* (GB 1965; Soundtrack); THE BEATLES: *Yesterday/I Should Have Kown Better* (GB 1976)

<sup>11</sup> George Martin with Jeremy Hornsby: *All You Need Is Ears*, London 1979

<sup>12</sup> a.a.o. S. 133; Martin verschweigt in seinem Buch, daß die Ausgestaltung des Songs *Yesterday* eine Sache zwischen ihm und Paul McCartney war. Tatsächlich hatten er und McCartney die Komposition McCartneys ohne Wissen Lennons, Harrisons und Starrs aufgenommen und mit dem Streicherarrangement versehen - ein erster Hinweis auf divergierende Interessen der vier Musiker. McCartney hatte die Komposition zunächst dem britischen Sänger Chris Farlowe angeboten, doch lehnte dieser ab. Siehe auch: Neville Stannard: *THE BEATLES - The Long & Winding Road. A History Of THE BEATLES On Record*, London 1983, S. 35

<sup>13</sup> a.a.o. S. 166/167

<sup>14</sup> THE BEATLES: *Rubber Soul* (GB 1965)

<sup>15</sup> THE BEATLES: *Revolver* (GB 1966)

<sup>16</sup> THE BEATLES: *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (GB 1967)

<sup>17</sup> a.a.o.

<sup>18</sup> THE BEATLES: *The Beatles* (GB 1968)

<sup>19</sup> CHRYSALIS: *Definition* (USA 1968)

<sup>20</sup> BLOOD, SWEAT & TEARS: *Child Is Father To The Man* (USA 1968); THE BEATLES: *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (GB 1967)

<sup>21</sup> Siehe auch: Tibor Kneif: Rockmusik und Bildungsmusik, in: Wolfgang Sandner (Hg.): Rockmusik - Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion, Mainz 1977, S. 134 ff.

<sup>22</sup> PROCOL HARUM: *A Whiter Shade Of Pale* (GB 1967)

<sup>23</sup> Fisher war der einzige Musiker der Band, der eine akademische Musikausbildung absolviert hatte.

<sup>24</sup> Raoul Hoffmann: zoom - boom - Die elektrische Rock- und Popmusik, München 1974, S. 140; Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves: Rock Lexikon, Reinbek 1973 und 1990, Artikel PROCOL HARUM; der Fehler wurde aus der Ausgabe von 1998 entfernt; Lillian Roxon: a.a.o., Artikel Baroque Rock; Roxons Ansicht wurde von Barry Graves in seinem Aufsatz „Classic Goes Pop“ übernommen, in: Musik und Bildung, Heft 4, April 1973, Mainz, S. 182; auch der Rock Rough Guide und Martin C. Strong in seiner Rock-Diskographie schrieben den Fehler fort, daß es sich um eine von Bach geschriebene Melodie handele: Jonathan Buckley/Mark Ellingham (HG.): Rock - The Rough Guide, London 1996, Artikel PROCOL HARUM, S. 690; Martin C. Strong: The Great Rock Discography, Edinburgh 1998, Artikel PROCOL HARUM, S. 655

<sup>25</sup> Manfred Schuler: Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit, in: Archiv für Musikwissenschaft, Heft 22/1978, Wiesbaden

<sup>26</sup> Siehe auch S. 144

<sup>27</sup> So auch noch im Beiheft zu der 1997 erfolgten CD-Ausgabe der LP PROCOL HARUM von 1967. PROCOL HARUM: *PROCOL HARUM* (GB 1997); auch das Beiheft zu *Within Our House*, verfolgt diese Linie, noch nicht einmal der Name Fishers fällt im Zusammenhang mit *A Whiter Shade Of Pale* (THE GARY BROOKER ENSEMBLE WITH CHOIR & STRING QUARTET: *Within Our House* (GB 1996)); der Streit wurde vor allem im Internet ausgetragen: <http://www.procolharum.com>

<sup>28</sup> Die Single blieb über einen Zeitraum von sechs Wochen auf Platz 1 der britischen Charts.

<sup>29</sup> Dies geht einerseits auf den Einfluß der BEATLES, andererseits auf den Einfluß der amerikanischen Folk-Musik, insbesondere Bob Dylans zurück. Den Namen PROCOL HARUM gab Brooker seiner Band nach dem Namen der Katze einer Freundin; die Katze hieß allerdings korrekt Procul Harum, deutsch etwa „Hinter diesen (Dingen) verborgen“.

<sup>30</sup> Einen Plattenvertrag erhielt PROCOL HARUM bei DERAM; Decca hatte dieses Unterlabel 1967 für „progressive“ Rockmusik gegründet.

<sup>31</sup> Siehe auch: Wilfrid Mellers: *Twilight of the Gods - THE BEATLES* in *Retrospect*, London 1973

<sup>32</sup> Zum Psychedelic Rock gehörte üblicherweise eine Hammond-Orgel. Allerdings bevorzugten die Musiker dieser äußerst vage zu umreißenden Stilrichtung einen verzerrten Klang und formten diesen Klang häufig noch mit einem Wah-Wah-Pedal. Im Klassikrock dagegen wurde ein Hammond-Klang angestrebt, der dem der Pfeifenorgel angelehnt war, dem aber mit Hilfe der besonderen Hammond-Orgel-Register Percussion ein härterer Klang gegeben wurde. Einzig John Lord von der britischen Band DEEP PURPLE experimentierte zeitweise mit Gitarrenverstärkern statt mit dem für Hammond-Orgeln gebräuchlichen Leslie-Kabinett.

<sup>33</sup> THE LEFT BANKE: *Walk Away Renee ... Pretty Ballerina* (USA 1966)

<sup>34</sup> Zu nennen wären beispielsweise die Band COLOSSEUM und der Organist Georgie Fame. Es gibt allerdings im britischen Jazzrock auch eine Strömung, nach ihrem zentralen Entstehungsort „Canterbury Strömung“ genannt, die nicht am Blues-Revival anknüpfte, sondern sich in eklektizistischer Manier auch der Neuen Musik zuwandte - mitunter in einer ironisch gebrochenen Form. In Bands wie HENRY COW oder EGG fanden denn auch akademisch ausgebildete Musiker adäquate musikalische Möglichkeiten. Die kommerziell unattraktive Nische, in der sich diese Musik befand, verhinderte allerdings einen so breiten Erfolg wie den des amerikanischen Jazzrock, der - alles in allem - einem breiten Publikum weit zugänglicher war als die versponnenen Stücke der „Canterbury“-Musiker. Im Zuge der New Yorker No Wave und Free Funk-Strömungen kamen allerdings auch Musiker wie Fred Frith zu größerer Bekanntheit und Anerkennung. Siehe auch: Bernward Halbscheffel: *Früher Jazzrock in Großbritannien - die Canterbury-Strömung*, in *Jazzforschung/Jazz Research*, Heft 22, Graz 1990

<sup>35</sup> P.P. Arnold: *Kafunta* (GB, o.J.). Auf dieser Platte findet sich auch eine kurze Collage, deren Urheber THE NICE war: *Das Weinen eines Babys*, überdeckt von Rauschen und dem Geräusch eines Flugzeuges.

<sup>36</sup> Bernstein wehrte sich heftig gegen die Verwendung seiner Komposition, konnte allerdings nicht erreichen, daß THE NICE die Bearbeitung des Stückes nicht mehr spielten, sondern lediglich, daß die Single in den USA nicht veröffentlicht werden konnte; Emerson seinerseits verzichtete bald auf

das Requisite amerikanische Flagge. Seine Provokation ist einerseits im Zusammenhang mit dem US-amerikanischen Engagement in Vietnam zu sehen, andererseits aber auch als Reflex auf Hendrix' böse Zerstörung der amerikanischen Nationalhymne wie auf Frank Zappas wortreiche Provokationen. Immerhin war America auch der größte kommerzielle Erfolg von THE NICE.

<sup>37</sup> Aufschlußreich sind besonders die Live-Fassungen, so etwa *Rondo 69* auf *Nice* (GB, 1969).

<sup>38</sup> THE NICE: *Nice* (GB, 1969)

<sup>39</sup> Sie erschienen allerdings erst 1972 zusammen mit einigen Stücken von *The Thoughts of Emerlist Davjack* (THE NICE: *Autumn To Spring* (GB 1972))

<sup>40</sup> THE NICE: *The Thoughts Of Emerlist Davjack* (GB 1968)

<sup>41</sup> THE NICE: *Ars Longa Vita Brevis* (GB 1968)

<sup>42</sup> Zu hören auf der 1992 aufgenommenen LP *Emerson, Lake & Palmer Live At The Royal Albert Hall* (GB 1993). Im Rahmen dieses Konzertes spielte die Band auch *Amerika*.

<sup>43</sup> THE NICE: *Ars Longa Vita Brevis* (GB 1968)

<sup>44</sup> Daß man diese Suite leicht auseinanderreißen kann, bewies die Anfang der neunziger Jahre erschienene Zusammenstellung *Best of The Nice - America* (USA o. J.): Zwar folgen auf dieser CD die vier Sätze nacheinander, das *Prelude* aber erst an letzter Stelle. Dazwischen wurde noch der Song *The Diamond Hard Apples Of the Moon* geschoben; der Satz *Coda* fehlt.

<sup>45</sup> An den Aufnahmen zu dieser Platte war David O'List zwar noch kurz beteiligt, schied aber wohl kurz nach Beginn der Aufnahme-Sessions aus. So ist er mit seiner Gitarre nur kurz am Anfang von *Realisation* zu hören. Möglicherweise ist dies ein Indiz dafür, daß die gesamte Suite nachträglich aus verschiedenen Aufnahmen zusammengestellt wurde. O'List gehörte später zur ursprünglichen Besetzung von ROXY MUSIC.

<sup>46</sup> *She Belongs To Me* ist eine Cover-Version des Songs von Bob Dylan.

<sup>47</sup> THE NICE: *Elegy* (GB 1971)

<sup>48</sup> Oktavgriffe, wie sie seit Tschaikowskys b-Moll-Klavierkonzert zum Allgemeinplatz geworden sind, finden sich auch bei Gruppen, die eindeutig nicht zum Klassikrock zu rechnen sind, so etwa bei ABBA; ABBA: *Waterloo* (S 1974)

<sup>49</sup> Liner Notes zu: THE NICE: *Five Bridges* (GB 1970); Emerson bezieht sich auf Friedrich Guldas *Prelude And Fugue* (Friedrich Gulda: *The Air From Other Planets* (D 1969))

<sup>50</sup> Beide Begriffe sind äußerst schillernd. Art-Rock bedeutet nicht nur, daß es sich um eine artifizielle Rockmusik handelt wie etwa bei YES, KING CRIMSON oder GENTLE GIANT, sondern auch um eine künstliche wie etwa bei den frühen Aufnahmen von ROXY MUSIC oder David Bowie. Kultur-Rock ist als Begriff so umfassend, daß beinahe jede Band darunter paßt, die nicht gerade eindeutig klassischen Rock'n'Roll präsentiert. Selbst Heavy Metal-Gruppen können mit einzelnen Stücken darunter passen; auch ist der Begriff nicht gegen den Terminus Progressive Rock abzugrenzen.

<sup>51</sup> YES: *Close To The Edge* (GB 1972)

<sup>52</sup> YES: *Tales From Topographic Oceans* (GB 1973)

<sup>53</sup> YES: *Fragile* (D 1971)

<sup>54</sup> YES: *Yessongs* (D 1973)

<sup>55</sup> So der Text auf dem Cover der ersten LP: „EKSEPTION's idea to record well-known classical themes started in 1968, when the group visited a concert of a British group called THE NICE. The Six Boys wer impressed by the way THE NICE mixed pop and classical music.“; EKSEPTION: *EKSEPTION* (Philips, D 1969)

<sup>56</sup> EKSEPTION: *The Fifth* (D 1969); die einleitende Orchestereinspielung zu *The Fifth* dürfte im übrigen nicht extra für diese Bearbeitung aufgenommen worden sein, sondern stammt vermutlich von einer Schallplatte.

<sup>57</sup> THE NICE: *Five Bridges* (GB 1970)

<sup>58</sup> EKSEPTION: *00.04* (D 1972)

<sup>59</sup> EKSEPTION: *EKSEPTION* (NL 1969)

<sup>60</sup> Laut Liner Notes der ersten LP nahm *The Fifth* fünf Wochen lang den ersten Platz der niederländischen Hitparade ein.

<sup>61</sup> EKSEPTION: *Beggar Julia's Time Trip* (D 1970)

<sup>62</sup> Wie der Name andeutet, liegt einem Konzept-Album ein Konzept zugrunde; *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* stellt eben auch den Konzertauftritt einer Band dar bis hin zum Schlußapplaus und der noch folgenden Zugabe. In der Rockmusik waren insbesondere historische und psychologisierende Themen beliebt. Der Begriff geriet ebenso wie die entsprechende Musik im Laufe der siebziger Jahre (Punk, New Wave)

in Mißkredit und wurde nicht mehr verwendet, wenn es auch weiterhin Konzept-Alben gab, etwa Kate Bushs Album *The Red Shoes* (GB 1993)

<sup>63</sup> EKSEPTION: *Ekseption 3* (D 1971); EKSEPTION: *00.04* (D 1972)

<sup>64</sup> EKSEPTION: *5* (D 1973); EKSEPTION: *Trinity* (D 1974)

<sup>65</sup> EKSEPTION: *Bingo!* (NL o. J.)

<sup>66</sup> EKSEPTION: *Plays Bach* (D o.J.)

<sup>67</sup> Platten der in diesem Absatz genannten Einzelmusiker und Bands siehe Diskographie.

<sup>68</sup> THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE: THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE (USA 1968); THE NEW YORK ROCK AND ROLL ENSEMBLE: *Faithful Friends...* (USA 1969)

<sup>69</sup> Michael Kamen: *New York Rock* (USA 1973)

<sup>70</sup> BLOOD, SWEAT & TEARS: *Child Is Father To The Man* (USA 1968)

<sup>71</sup> BLOOD, SWEAT & TEARS: *BLOOD, SWEAT & TEARS* (USA 1969)

<sup>72</sup> BLOOD, SWEAT & TEARS featuring David Clayton-Thomas: *New City* (USA 1975)

<sup>73</sup> BLOOD, SWEAT & TEARS: *3* (USA 1970)

<sup>74</sup> 1985 verwendete Sting, Bassist und Sänger der kurz zuvor aufgelösten Band THE POLICE, seine erste Solo-LP. Der auf dieser Platte enthaltene Song *Russians* basiert auf derselben Komposition Prokofjews; Sting gab auf dem Cover nicht nur den Urheber der Vorlage an, sondern ließ auch das verwendete Bruchstück in Notenschrift auf dem Cover abdrucken; der Titel der Komposition wird allerdings nicht genannt. Sting: *The Dream Of The Blue Turtles* (GB 1985)

<sup>75</sup> Siehe auch: Peter Behrendsen/Michael Rüsenberg: Je größer der Apparat...Der Synthesizer in Rock und Jazz, in: Jörg Gülden und Klaus Humann (Hg.): *Rock Session 2*, Reinbek 1978, S. 136 ff.

<sup>76</sup> Herbie Hancock: *Sextant* (USA 1973)

<sup>77</sup> Walter Carlos: *Switched-On Bach* (USA 1968)

<sup>78</sup> Mojo, April 1997, London, S. 17

<sup>79</sup> Eine Darstellung der Entwicklung des Synthesizers findet sich in: Tibor Kneif/Bernward Halbscheffel: *Sachlexikon Rockmusik*, Reinbek 1992, S. 378 ff.; Matthias Becker: *Synthesizer von gestern*, Augsburg 1990; siehe auch S. 314

<sup>80</sup> EMERSON, LAKE AND PALMER: *Pictures At An Exhibition* (GB 1971)

<sup>81</sup> EMERSON, LAKE AND PALMER: *Tarkus* (GB 1971)

<sup>82</sup> Die Vorsicht Emersons dürfte vor allem praktische, technische Gründe gehabt haben: Die Oszillatoren waren temperaturanfällig, daher nicht besonders stimmstabil und mußten von einem Roadie auch während des Konzertes ständig nachgestimmt werden. Da Klänge nur mühsam und zeitraubend von Hand eingestellt werden konnten, ließ Emerson sich von Bob Moog ein Programmiergerät bauen, das wenigstens fünf Voreinstellungen speichern konnte.

<sup>83</sup> EMERSON, LAKE AND PALMER: *EMERSON, LAKE AND PALMER* (GB 1970)

<sup>84</sup> EMERSON, LAKE AND PALMER: *EMERSON, LAKE AND PALMER in Concert (live 1978)* (GB 1979); EMERSON, LAKE AND PALMER: *Live At the Royal Albert Hall* (GB 1993)

<sup>85</sup> Emerson ließ in der Fassung von 1978 nicht die originale Partitur spielen, sondern eine Fassung für ein größeres Orchester - eben das, das er für die Tournee engagiert hatte.

<sup>86</sup> EMERSON, LAKE AND PALMER: *Pictures At An Exhibition* (GB 1971); die Platte erreichte in Großbritannien Platz 3 der LP-Hitparade.

<sup>87</sup> EMERSON, LAKE AND PALMER: *Trilogy* (GB 1972); EMERSON, LAKE AND PALMER: *Brain Salad Surgery* (GB 1973); EMERSON, LAKE AND PALMER: *Works Volume 1* (GB 1977); EMERSON, LAKE AND PALMER: *Love Beach* (GB 1978); EMERSON, LAKE AND POWELL: *EMERSON, LAKE AND POWELL* (GB 1986)

<sup>88</sup> Mit Ausnahmen: die britische Band THE STRANGLERS etwa verstand sich, wie Tibor Kneif bemerkte, auf Kontrapunkt (Tibor Kneif: Sachlexikon Rockmusik, Reinbek 1978, Artikel: Bildungsmusik und Rock); die ebenfalls britische Band THE BOYS brachte ihre Fassung des *Säbeltanzes* von Katschaturjan, wie ihn in den sechziger Jahren schon Dave Edmunds mit der Band *Love Sculpture* veröffentlicht hatte. Beide Bands zählen allerdings nicht eindeutig zur New Wave, sondern wurden mit dieser Strömung einem größeren Publikum bekannt.

<sup>89</sup> THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA: *2* (GB 1973)

<sup>90</sup> THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA: *A New World Record* (GB 1976)

<sup>91</sup> THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA: *On The Third Day* (1973)

<sup>92</sup> Zitiert nach: Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves: *das neue rock lexikon*, Band 1, Reinbek 1990, S. 257

<sup>93</sup> THE ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA: *Eldorado* (GB 1974)

<sup>94</sup> SKY: *SKY* (D 1978); SKY: *SKY 2* (D 1980); SKY: *SKY 3* (D 1981)

<sup>95</sup> SKY: *SKY 4 - Forthcoming* (D 1982)

Rock und Kunstmusik - Geschichte

<sup>96</sup> SWEET BOX: *Everything Is Gonna Be Alright* (D 1997)