

Verstreutes

Verstreutes

Kontrapunkt

Sieht man einmal von epigonalen Nachschöpfungen von Fugen und Inventionen ab, so wird man feststellen, daß es in der Rockmusik keinen Kontrapunkt gibt. Jedenfalls nicht den, den Dieter de la Motte als „Vorgang gegen (oder mit) Vorgang“ bezeichnete.¹ Dagegen sprechen schon die Ursprünge der Rockmusik, Blues und Country, also Lied: Beide sind vokal und strophisch ausgerichtet. In beiden Musikarten ist das vorherrschende Instrument die Gitarre, also ein rhythmisch orientiertes Harmonieinstrument. Nicht, daß dies allein schon gegen Kontrapunkt spräche, aber das Denken, das mit diesen beiden Vorgaben verbunden ist, hat mit Kontrapunkt nichts zu tun. Die vergleichsweise karge Harmonik eines Rocksongs dürfte ein weiterer Grund für das Fehlen von Kontrapunkt sein.

Dennoch gibt es dem Kontrapunkt ähnliche Strukturen, die zwar allemal sehr viel kürzer ausfallen und in denen Imitation keine Rolle spielt, die aber Arnold Schönbergs Wort von den „selbständigen Stimmen“ eher erfüllen - wenn auch harmonisch in eins gebunden und auf erstaunliche Weise beschränkt.

Die Entwicklung in der Rockmusik zu derartigen mehrstimmigen Strukturen begann in den sechziger Jahren mit der Emanzipation der Rhythmusinstrumente, insbesondere der Baßgitarre. Waren zu Beginn der sechziger Jahre Bassisten noch für kaum mehr als die Grundtöne der Harmonien oder für auf diesen beruhenden Riffs zuständig, so entwickelte vor allem Paul McCartney eine Spielweise, die dem Baß eine eigene Stimme gab. Die Baßstimme ist seitdem - wenn auch längst nicht in allen Rock-Stücken und keineswegs zwingend -, als Gegenpart zur Singstimme zu sehen. Es gibt bei den BEATLES zahlreiche Beispiele derartig selbständig geführter Baßstimmen, so etwa in *Something*, einer Komposition von George Harrison.²

Verstreutes



The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line (Gesang) and bass guitar line (Baßgitarre). The second system shows the vocal line (voc) and bass guitar line (bg). The third system shows the vocal line (voc) and bass guitar line (bg). The score is written in 4/4 time and features a complex, syncopated bass line that mirrors the vocal melody.

Konsonante, harmonieeigene Töne auf den schweren Taktzeiten, harmoniefremde allenfalls auf den leichten Taktzeiten - McCartney gab die Regeln von einfachen Jazz- und Rock-Baßgängen nicht auf. Rhythmisch ist diese Baßlinie aber sehr ausgeklügelt und spiegelt den Gesang wieder. Und im Gesang ist der eigentliche Grund zu suchen, warum es in der Rockmusik keinen wirklichen Kontrapunkt geben kann: der Rhythmus des Gesangs folgt dem Worrrhythmus, der - weil sich der Text ständig ändert im Verlauf eines Songs -, variiert. McCartney verändert zwar auch seine Baßlinie in der zweiten Strophe, doch da Rockmusik eine nicht notierte Musik ist, die Musik also quasi unter Live-Bedingungen entsteht, müßte die Baßstimme genauso flexibel sein wie die Gesangsstimme vorgibt. Unter Live-Bedingungen können nur technisch sehr gute Bassisten eine stets selbstständige Stimme spielen.

Tibor Kneif fand in dem Stück *Goodbye Toulouse* der britischen Band THE STRANGLERS eine kontrapunktische Stelle.³ Auch dies ist kein wirklicher Kontrapunkt, sondern Polyphonie auf der Basis eines stark reduzierten Tonmaterials, das ausschließlich in Riffs organisiert ist. Das Quartett, das fälschlich häufig dem Punk zugerechnet wurde, bestand aus dem Sänger und Gitarristen Hugh Cornwell, dem Bassisten Jean Jacques Burnel,

dem Organisten Dave Greenfield und dem Schlagzeuger Jet Black. *Goodbye Toulouse* steht im 3/4-Takt und beruht im Wesentlichen auf einer Fünfton-Skala.



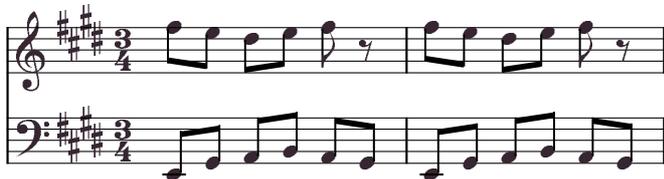
Aus dieser Skala werden verschiedene Riffs für Gitarre, Orgel, Baßgitarre und teilweise auch Gesang gebildet. Das bestimmende Baßriff nimmt zwar verschiedene Gestalt an - es wird auch verschoben -, doch sind zwei Formen vorherrschend.



Im Verlauf des Stückes ändert Burnel das Riff kurzzeitig.

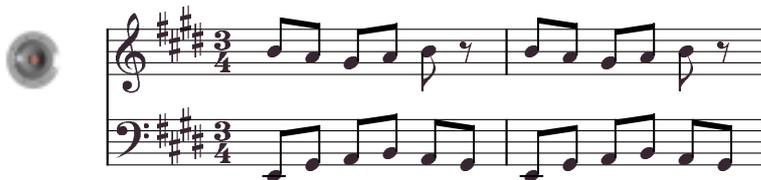


Ähnlich die ostinaten Figuren, die Dave Greenfield spielt.



Verstreutes

Auch er verschiebt sein Riff.



Das Gitarrensolo Cornwells kommt ebenfalls mit der Fünfton-Skala aus und so ergibt sich eine gewisse Kontrapunktik von selbst. Burnels Riff, das Gerüst dieses Songs, ist aber nur einen Takt lang. Es steht damit dem seinerzeit aktuellen Jazz sehr nahe, es fehlt lediglich das improvisatorische Element. Die Kürze dieses Riffs aber verhindert einen weitergehenden Kontrapunkt, zumal auch Cornwell - sowohl mit seinem Gesang als auch mit seinem Gitarrenspiel - und Greenfield sich an ihre kurzen Riffs halten.

Ebenfalls aus kurzen Riffs, manchmal sogar nur aus Bruchstücken von Riffs, ist der Song *Six Different Ways* von der britischen Band THE CURE zusammengesetzt.⁴ Die Komposition steht im in der Rockmusik seltenen 6/8-Takt.⁵ Über weite Strecken des Songs werden lediglich die Töne C, D, E, F, G der C-Dur-Tonleiter verwendet, also ebenfalls eine Fünfton-Skala. Das folgende Beispiel zeigt einen Ausschnitt nach der Einleitung, aber noch vor dem Einsatz des Gesanges. Der Gesang ist nicht in einem Riff organisiert.

Verstreutes



System 1: Four measures of music in 6/8 time. The right hand has rests in the first three measures and a melodic phrase in the fourth. The middle staff has a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple eighth-note accompaniment.



System 2: Four measures of music in 6/8 time. The right hand has rests in the first three measures and a melodic phrase in the fourth. The middle staff has a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple eighth-note accompaniment. A circled number '5' is above the first measure of the right hand.



System 3: Four measures of music in 6/8 time. The right hand has a melodic line with a circled number '9' above the first measure. The middle staff has a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple eighth-note accompaniment.

Das Tempo des Songs ist so hoch, daß die Töne, die zum Teil mit reichlich Nachhall versehen wurden, ineinander übergehen; die Notation kann das nicht wiedergeben. Die Notation als Maßstab genommen, kann von Kontrapunkt weniger die Rede sein als bei *Goodbye Toulouse*, denn die Riff scheinen sich nicht zu berühren, sondern geradezu aus dem Wege zu gehen. Der Höreindruck führt aber zu einem anderen Ergebnis.

Von ganz ähnlicher Art ist *Talking Loud And Clear* von dem Duo ORCHESTRAL MANŒUVRES IN THE DARK.⁶ Die gesamte Atmosphäre dieses Stücks erinnert an amerikanische Christmas Carols, Weihnachtslieder, die von Kindern gesungen, mitunter von Blaskapellen gespielt werden. Ähnlich einfach ist *Talking Loud And Clear* gearbeitet.

Auch hier sind es Riffs, aus denen der Song zusammgebaut ist. Sie sind auf mehrere Synthesizerstimmen, Baßgitarre, Gesang und Sopransaxophon verteilt. Das Saxophon ist für eine Art „Solo“ zuständig, in dessen Gefolge ein Abschnitt von dem Klicken und Pochen diverser authentischer und synthetisch erzeugter Rhythmusinstrumente bestimmt ist. Diesem Abschnitt kommt die Aufgabe einer Bridge zu, die indes keine wirkliche Bridge wie in zahllosen anderen Songs ist. Es geht dem Duo um eine Abwechslung, denn nicht einmal verläßt der Bassist Andrew McCluskey das Riff. Das gesamte Stück verharrt in der Tonart G-Dur, der Song bleibt auf der ersten Stufe stehen und es werden nur die leitereigenen Tönen verwendet

Im Folgenden ist der erste Teil des Songs in Gänze wiedergegeben. Die Stimmen werden nacheinander begonnen, es entstehen mehrere Schichten, die jeweils eine Stimme repräsentieren. Das Schlagzeug beginnt allein mit einem einzigen Takt, Baß-Drum auf die Zählzeiten 1 und 3, dazwischen auf die Achtel ein Klangholz. Schon diese Instrumentation hat melodische Qualität. Die folgenden vier Takte ist das Schlagzeug zwar weiterhin bestimmend, ihm zur Seite aber tritt das Sample eines Schellengeläutes, das in 4'-Lage aufgenommen wurde und dann taktweise um jeweils eine Oktave nach unten verschoben wurde - der Klang wird durch diese Maßnahme stark verfremdet, ist aber noch erkennbar.



Von nun erfolgt der Ablauf in jeweils achttaktigen Perioden: die ersten acht Takte ein klavierähnlicher Klang, dann ein Synthesizer, es tritt die Baßgitarre hinzu, in den nächsten acht Takten sind es einige Akkorde, die nach einem Bläusersatz klingen, aber vom Synthesizer erzeugt wurden, dann tritt als letzte Schicht Gesang hinzu.⁷ Nicht notiert wurden die Echos, die die Stimmen des E-Pianos und des Synthesizers etwa um ein Sechzehntel verschoben, erzeugen. Während die Stimmen zur Hauptsache im linken Kanal des Stereotones auftreten, sind die Echos ausschließlich im rechten Kanal zu hören. Sie wurden also bewußt hinzugenommen und plaziert.

The musical score consists of seven staves, all in 4/4 time and G major (one sharp). The staves are labeled as follows from top to bottom: Gesang, Syn.-Bläser, Synthesizer2, Synthesizer1, Klavier, Baßgitarre. The Klavier part is the only one with notes in the first four measures. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4, C5; Measure 2: D5, C5, B4, A4; Measure 3: G4, F4, E4, D4; Measure 4: C4, B3, A3, G3. The Baßgitarre part has notes in the first four measures: Measure 1: G3, G3; Measure 2: G3, A3, B3, C4; Measure 3: G3, G3; Measure 4: G3, A3, B3, C4. All other staves (Gesang, Syn.-Bläser, Synthesizer2, Synthesizer1) have rests in all four measures.

Verstreutes

First system of a musical score for 'Verstreutes'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features seven staves: vocal (voc), soprano (SB), two synthesizers (syn2, syn1), piano (p), and bass guitar (bg). The vocal, SB, syn2, and bg staves contain whole rests. The syn1 staff contains whole rests. The piano (p) staff has a melodic line with eighth notes and rests: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass guitar (bg) staff has a bass line with eighth notes and rests: F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).

Second system of a musical score for 'Verstreutes', identical to the first system. It features seven staves: vocal (voc), soprano (SB), two synthesizers (syn2, syn1), piano (p), and bass guitar (bg). The vocal, SB, syn2, and bg staves contain whole rests. The syn1 staff contains whole rests. The piano (p) staff has a melodic line with eighth notes and rests: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bass guitar (bg) staff has a bass line with eighth notes and rests: F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).

Verstreutes

First system of musical notation for 'Verstreutes'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features six staves: vocal (voc), soprano (SB), synth 2 (syn2), synth 1 (syn1), piano (p), and bass guitar (bg). The vocal and SB parts are silent. The syn2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes with occasional sixteenth-note runs. The syn1 part plays a sequence of quarter notes. The piano part plays eighth notes with some sixteenth-note runs. The bass guitar part plays a simple bass line of quarter notes.

Second system of musical notation for 'Verstreutes'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features six staves: vocal (voc), soprano (SB), synth 2 (syn2), synth 1 (syn1), piano (p), and bass guitar (bg). The vocal and SB parts are silent. The syn2 part continues its rhythmic pattern. The syn1 part continues its sequence of quarter notes. The piano part continues its eighth-note pattern. The bass guitar part plays a more active bass line with eighth-note runs.

Verstreutes

First system of musical notation for 'Verstreutes'. It consists of seven staves: vocal (voc), soprano (SB), second violin (syn2), first violin (syn1), piano (p), bassoon (bg), and bass (bg). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal and SB parts are silent. The syn2 part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The syn1 part has a melody of quarter notes. The p part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bassoon part has a melody of quarter notes. The bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation for 'Verstreutes'. It consists of seven staves: vocal (voc), soprano (SB), second violin (syn2), first violin (syn1), piano (p), bassoon (bg), and bass (bg). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal and SB parts are silent. The syn2 part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The syn1 part has a melody of quarter notes. The p part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bassoon part has a melody of quarter notes. The bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Verstreutes

First system of musical notation for 'Verstreutes'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves: vocal (voc), soprano (SB), synth 2 (syn2), synth 1 (syn1), piano (p), bass (b), and bass guitar (bg). The vocal line is silent. The SB line features block chords. The syn2 line has a rhythmic pattern of eighth notes. The syn1 line has a simple melodic line. The p line has a rhythmic pattern of eighth notes. The b line has a simple melodic line. The bg line has a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation for 'Verstreutes'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves: vocal (voc), soprano (SB), synth 2 (syn2), synth 1 (syn1), piano (p), bass (b), and bass guitar (bg). The vocal line has a melodic line. The SB line is silent. The syn2 line has a rhythmic pattern of eighth notes. The syn1 line has a simple melodic line. The p line has a rhythmic pattern of eighth notes. The b line has a simple melodic line. The bg line has a rhythmic pattern of eighth notes.

Verstreutes

First system of musical notation for 'Verstreutes'. It consists of seven staves: vocal (voc), soprano (SB), two synths (syn1, syn2), piano (p), and bass guitar (bg). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line has a melodic line with some rests. The SB line is mostly silent. The syn2 line has a rhythmic pattern of eighth notes. The syn1 line has a simple harmonic line. The piano line has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass guitar line has a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation for 'Verstreutes'. It consists of seven staves: vocal (voc), soprano (SB), two synths (syn1, syn2), piano (p), and bass guitar (bg). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line is mostly silent. The SB line has a rhythmic pattern of eighth notes. The syn2 line has a rhythmic pattern of eighth notes. The syn1 line has a simple harmonic line. The piano line has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass guitar line has a rhythmic pattern of eighth notes.

The musical score is written in 4/4 time and G major. It consists of seven staves: vocal (voc), soprano saxophone (SB), two synthesizers (syn1, syn2), piano (p), and bass guitar (bg). The vocal part is mostly silent, with a few notes in the first and third measures. The SB part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The syn2 part has a rhythmic pattern of eighth notes. The syn1 part has a simple melodic line. The p part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bg part has a bass line with eighth notes.

Der Gesang wird von einem Sopransaxophon abgelöst, danach folgt die oben erwähnte „Bridge“, nach der fast der gesamte Ablauf, nur wenig geändert, wiederholt wird.

Wenn man schon von Kontrapunkt sprechen will, so ist dieser gefangen in den Riffs wie schon in dem Beispiel von THE CURE. Zwar wirken bei OMD die Riffs, als dauerten sie acht Takte lang, doch sind diese acht Takte in zwei Hälften von je vier Takten zerlegt; und diese vier Takte ihrerseits in je zwei, von denen jeweils Takt eins stets unverändert bleibt. Im Grunde kommt der Kontrapunkt hier in jedem Takt erneut in Gang - man kann also von Kontrapunkt wie in der Kunstmusik nicht sprechen. Für das hier vorliegende Phänomen - STRANGLERS, CURE und ORCHESTRAL MANŒUVRES IN THE DARK - gibt es in der Rock-Terminologie kein Wort. Da der Song, der aus vertikal miteinander verzahnten Riffs besteht, nicht auf Anhieb zu durchschauen ist, entgeht die gegenüber herkömmlichen Rocksongs andersartige Faktur dieser Musik den Rock-Journalisten - die für die Terminologie zuständig sind.

Verstreutes

Es ist allerdings auch müßig, einen uralten Begriff, wie es der Begriff Kontrapunkt ist, einer Musik überstülpen zu wollen, deren Prämissen völlig anderer Art sind als die der Kunstmusik. Wenn man diesen Begriff schon verwenden will, müßte zunächst geklärt werden, wie flexibel der Inhalt dieses Begriffs ist. Nimmt man für die Kunstmusik des 20. Jahrhunderts eine andere Form von Kontrapunkt als möglich an als für die Kunstmusik des 18. Jahrhunderts, müßte folgerichtig auch für die Rockmusik eine „eigene“ Art Kontrapunkt möglich sein. Unlogisch ist es, zu erwarten, daß eine Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beispielsweise die Maßgaben des 18. Jahrhunderts erfüllen könnte.

Notation

Rockmusik ist eine schriftlose Musik; das ist der augenfälligste Unterschied zwischen Rockmusik und Kunstmusik, aber keine Besonderheit der Rockmusik, denn der größere Teil der Musik, die auf der Welt zu hören ist, ist nicht-notierte Musik. Notierte Musik ist eher ein Sonderfall, selbst in der europäischen Kunstmusik ist sie keineswegs die Regel, denn Notation im heutigen Sinne gibt es erst seit wenigen Jahrhunderten und sie verliert schon wieder an Bedeutung. Für die Kunstmusik erfüllt die Notation, letztlich also die Partitur, zweierlei: Zum einen ist sie Grundlage für die Arbeit des nachschaffenden Musikers, zum anderen ist sie Abbild der Idee des Komponisten, stellt im - unerreichbaren - Idealfall das Sein der Musik dar. Unerreichbar deshalb, weil nicht nur die Notation selbst, und sei sie noch so sehr durch dynamische und andere Vortragszeichen ergänzt, nur eine schwächliche Krücke ist, mit vielerlei Kompromissen behaftet, sondern weil ihre Interpretation durch den Musiker möglich, letztendlich unumgänglich ist. „Werktreue“ ist daher die Schlüsselforderung an den Musiker. Befragt man allerdings zeitgenössische Komponisten über die Qualität der Interpretationen ihrer Werke, so ist das Ergebnis gelegentlich niederschmetternd.⁸ Die Idee eines Werkes existiert lediglich in der

Vorstellungskraft seines Schöpfers, Notation und Interpretation können sich weit von ihr entfernen.

In der Rockmusik gibt es dieses Problem nicht, weil in der Regel, zumindest in ernst zu nehmender Rockmusik, Komponist und Interpret nicht zu trennen sind, wenn auch beide Begriffe - Komponist wie Interpret - den Sachverhalt in der Rockmusik nicht exakt treffen.

In der Kunstmusik spricht man vom autonomen Künstler, es braucht hier nicht näher erläutert zu werden, was damit im einzelnen gemeint ist. In der Rockmusik dagegen gibt es eine solche Autonomie nicht, kann es aufgrund verschiedener Gegebenheiten nicht geben.⁹ Rockmusik - eine vornehmlich vokale Musik - entsteht in der Gruppe, nicht nur unmittelbar in der Musikergruppe, der Band, sondern auch im Verein mit dem Toningenieur und dem Produzenten.

Der Werdegang einer Rock-Komposition sei kurz skizziert: Zunächst liegt ein musikalischer Einfall vor. Das kann eine Akkordfolge sein, ein kurzes Stück Melodie oder - sehr häufig - der Text zu einem Song.¹⁰ Meist bringt einer der Musiker seinen Einfall in Form einer bespielten Tonband-Kassette mit zu den Proben der Band. Innerhalb der Gruppe entsteht nun unter Beteiligung aller Musiker ein Song, der zuweilen von den Intentionen seines Urhebers, der seinen Einfall in die Gruppe trug, erheblich abweicht. In dieser Form kann der Song dann in Konzerten gespielt werden.

Im Falle einer Plattenaufnahme wird diese Musik in einem speziellen Verfahren aufgenommen. Bei Gruppen, die bereits Platten aufgenommen haben, steht die Arbeit im Studio sogar vor der öffentlichen Aufführung eines Songs. Die Musiker der jeweiligen Band spielen ihren Anteil an der Komposition nacheinander auf ein Mehrkanalband. Heute sind in der Produktion von Rockmusik Tonbandmaschinen mit bis zu 46 Aufnahmekanälen, also Tonspuren üblich; es gibt auch die Möglichkeit, direkt auf die Festplatte eines Computers zu spielen. In diesem Fall können noch weit mehr Spuren aufgenommen werden. Jedes Instrument erhält seine eigene Tonspur, das Schlagzeug mehrere, die verwendete Anzahl hängt hier von der Art und Größe des Drumsets ab, aber auch vom Studio, vom Drummer selbst und vom geplanten Resultat. Alle Instrumente werden so klangneutral wie möglich aufgezeichnet, das heißt, es werden in diesem Stadium keine Klangmanipulationen durch den Toningenieur vorgenommen. Aus diesem Grund ist die Nachhallzeit in Studios für

Rockmusik äußerst gering, der Raum ist akustisch „trocken“. Die bespielten Spuren des Mehrkanaltonbands enthalten also keinerlei räumliche Informationen, weder eine horizontale noch eine in der Tiefe. Dieses Band ist das Arbeitsmaterial des Produzenten.

Der Produzent ist eine der maßgeblichen Figuren der Rockmusik. Dabei ist diese Funktion erst im Laufe der 60er Jahre notwendig geworden, nicht zuletzt durch die stürmische Entwicklung der Mehrkanal-Tonbandmaschinen.

Exemplarisch ist die Karriere des BEATLES-Produzenten George Martin. Ursprünglich, zu Beginn seiner Anstellung bei Parlophone, einem ehemals deutschen Label der britischen Firma EMI, erfüllte er die Aufgabe eines A & R-Managers, eines für die Künstler und das Repertoire der Plattenfirma zuständigen Angestellten. Er hatte sich mit den jeweiligen Künstlern auseinanderzusetzen, die Songs, die fast nie von dem jeweiligen Sänger oder Sängerin selbst verfaßt waren, auszuwählen, Instrumentation und Arrangement abzusprechen - gelegentlich auch selbst anzufertigen - und die Aufnahme selbst zu überwachen. Eingriffsmöglichkeiten während der Aufnahme selbst bestanden nicht, denn es wurde im „One Take“-Verfahren direkt auf Wachsplatten aufgenommen. „One Take“ bedeutet, daß sich die Aufnahme praktisch nicht von einem Live-Auftritt unterscheidet, es ist lediglich kein Publikum vorhanden. Es wurden allerdings in der Regel mehrere Mikrophone verwendet, deren Aufstellung natürlich besondere Aufmerksamkeit zu widmen war, weil nur durch die „richtige“ Aufstellung im Zusammenwirken mit dem Mischpult ein Raumeindruck - weil monaural, nur in der Tiefe - zu inszenieren war.

Erst die Durchsetzung des Tonbandgerätes machte den Produzenten notwendig. Das bespielte Tonband stellt etwas Vorläufiges dar, es kann beliebig oft überspielt werden, falls der Produzent etwas ändern will.

Denn in der Anfangszeit der Aufnahmen von Rockmusik und selbst bis zu der Zeit der ersten BEATLES-Aufnahmen hatte der Produzent vor allem das Spiel der Gruppe zu überwachen. So gesehen sind die frühen Aufnahmen der Beatles nicht anders, als sie sie auch im Cavern-Club gespielt hatten. Die Aufgabe des Produzenten bestand hauptsächlich darin, die Auswahl der Songs zutreffen. Gerade mit den BEATLES deutete sich aber recht früh bereits die Umwälzung der Rockmusik an: Sie spielten zunehmend eigene Kompositionen, ahmten also nicht nur Chuck Berry nach, sondern setzten eigene Maßstäbe, entwickelten eigene Vorstellungen, änderten auch selbst

einmal etwas während der Aufnahme an ihren Songs. Dem Produzenten wurde also eine der wichtigsten Aufgaben teilweise aus der Hand genommen, und es entwickelte sich auf dem Gebiet der Song-Auswahl eine Zusammenarbeit zwischen Musikern und Produzenten.¹¹

Dafür wurde er auf anderen Gebieten um so wichtiger. Im Laufe der Karriere der BEATLES vollzog sich auf dem Gebiet der elektro-akustischen Geräte ein stürmischer Wandel, dessen wichtigstes Merkmal die Ablösung der Elektronenröhre durch den Transistor war. Die Geräte wurden kleiner und trotzdem boten sie in der Anwendung mehr Möglichkeiten. Hervorragend ist natürlich die große Anzahl der zur Verfügung stehenden Aufnahmespuren. Das „One Take“-Verfahren wurde zunehmend durch ein Aufnahmeverfahren ersetzt, das jedem Instrument, jeder Stimme eigene Spuren zur Verfügung stellte, so daß die Instrumente akustisch völlig voneinander getrennt sind.

Aufgabe des Produzenten ist es nun, ein musikalisches Ereignis zu schaffen. Vor allem muß er einen - künstlichen - Raum schaffen, in dem sich für den Zuhörer die Musik abspielt. Denn der Raum auf Rockschallplatten ist nicht real, sondern Illusion - Gitarre rechts, Drums eher links, Keyboards hinten rechts, Baß rechts und links - diese räumliche Verteilung besorgt der Produzent. Aber auch die Klanggestaltung, das hinzufügen von Effekten wie Echo und Hall - durchweg künstlich erzeugt - liegt in seinen Händen.

Wie arbeitsteilig der Vorgang der Produktion von Rockschallplatten ist, wird in George Martins Worten deutlich:

To hark back to an example - the use of the piccolo trumpet on Penny Lane: it is true that I arranged it, but equally true, that Paul was thinking up the notes. If I had been left to myself, I honestly do not think I would have written such good notes for David Mason to play. I must emphasise that it was a team effort. Without my arrangements and scoring, very many of the records would not have sound as they do. Whether they would have been any better, I cannot say. They might have been. That is not modest on my part; it is an attempt to give a factual picture of the relationship. But equally, there is no doubt in my mind that the main talent of that whole era came from Paul and John. George, Ringo and myself were subsidiary talents. We

were not five equal people artistically; two were very strong, and the other three were also-rans.

...

In varying degrees those three could have been other people. The fact is, we were not.¹²

Abgesehen von Martins Kokettieren mit seiner - eventuell - schlechteren Arbeit, mit seinem eleganten Kunstgriff, mit dem er sich als fünfter BEATLE einführt - für den man ihn durchaus halten muß -, ist sein Satz *Without my arrangements and scorings, very many of the records would not have sound as they do* von herausragender Bedeutung. Er besagt nicht weniger, als daß die Musik der BEATLES ohne das Handwerkszeug herkömmlicher Kunstmusik nicht denkbar ist, es wäre eine andere Musik. So war die Verständigung zwischen Martin einerseits und Lennon und McCartney andererseits in der Anfangszeit ihrer Zusammenarbeit schwer: Wollte Martin bestimmte Tonfolgen demonstrieren, nützte ihm ein Blatt Papier nichts, er mußte an das Klavier gehen, die Töne spielen, Lennon und McCartney lasen ihm von den Fingern ab, was sie dann auf der Gitarre nachvollzogen. McCartney und Lennon nahmen daher Klavierunterricht, Martin versuchte sich Gitarre beizubringen. Mehr noch: McCartney und Lennon lernten auch, zumindest in Grundzügen, die Notenschrift:

Of the four, Paul was the one most likely to be a professional musician, in the sense of learning the trade, learning about notation and harmony and counterpoint...Soon after we got together he started taking piano lessons.¹³

Martin glaubte allerdings nicht, daß diese Fähigkeiten allzu großen Einfluß auf ihr musikalisches Denken und vor allem auf ihre Arbeitsweise hatte:

I think that if Paul, for instance, had learned music 'properly' - not just the piano, but correct notation for writing and reading music, all the harmony and counterpoint that I had to go through, and

*techniques of orchestration - it might well have inhibited him...
(And after all, why should he bother, when he had someone around
who would do it for him?)¹⁴*

Für die Musik, wie sie die BEATLES etwa seit *Help!*¹⁵ machten, waren also Notenkenntnisse gelegentlich unentbehrlich, wenn schon nicht für die BEATLES selbst, dann zumindest für ihren Produzenten. So arbeiten im Hintergrund von Pop- und Rock-Produktionen, bei denen Bläser- oder Streichensembles zum Einsatz kommen, immer auch traditionell ausgebildete Musiker, die die Einfälle der Musiker in eine Form bringen, die von anderen Musikern nachvollzogen werden kann.

Natürlich spielt es auch für die Wahrung des Urheberrechts eine Rolle, daß ein Musikstück gleich welcher Provenienz nicht nur in Form eines Tonträgers vorliegt, sondern auch in schriftlicher Form. Dazu genügt meist lediglich die Angabe der Melodie und der Harmonien. Doch gibt es nicht wenige Rockhörer, die dieses oder jenes Stück nachspielen wollen, sei es mit der Gitarre, sei es mit dem Klavier. Für diesen Zweck veröffentlichen die jeweiligen Verlage Klavier- beziehungsweise Gitarren-Bearbeitungen der Songs in sogenannten Songbooks. Die Qualität dieser Notationen schwankt: Neben hervorragenden Ausgaben, etwa von vielen Kompositionen EMERSON, LAKE AND PALMERS¹⁶ oder BLOOD, SWEAT & TEARS, ist die überwiegende Mehrzahl von zweifelhafter Qualität. Zumeist werden Stimmen und rhythmische Feinheiten weggelassen, die Harmonik vereinfacht, Tonarten verändert. Das Resultat, am Instrument umgesetzt, klingt dann zwar „in etwa so“ wie das Original, ist aber dennoch weit vom Original entfernt, zumal es sich ja nicht um Partituren, die jede Instrumentalstimme verzeichnen handelt. Ein Beispiel in zwei verschiedenen Ausformungen soll dies belegen.

Es handelt sich um den Song *Let It Be* von den BEATLES. Die von einem japanischen Autoren-Team besorgten Transkriptionen sind die genauesten Notate im Rockbereich und enthalten sämtliche Stimmen, die auch auf den Schallplatten zu hören sind.



LET IT BE

Words & Music by John Lennon & Paul McCartney.

© Copyright 1970 Northern Songs.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Intro

VOCAL C G Am FΔ7 F6 C B F C [A] C G

When I find myself in times of trouble
in my hour of darkness She is

OTHERS

PIANO

GUITAR

BASS

DRUMS

Am FΔ7 F6 C G

Mother Ma - ry comes to me
Standing right in front of me } S - peaking words of wis - dom, let it be

1. F C

2. F G Am C

And Let it be let it be let it be

(Organ) →

F C C G F C

let it be when the words of wis - dom let it be

And when the bro - ken heart - ed peo - ple
when the night is cloud - y There is

(2x only Organ) →

1x Tacet

1x Tacet

1x Tacet

Verstreutes

Die typische Songbook-Bearbeitung für Klavier läßt schon auf den ersten Blick zahlreiche Vereinfachungen erkennen. Der Umstand, daß es sich um eine Bearbeitung für Klavier handelt, führt zwar zu der Not folgenden Aussparungen, doch wurde der Klaviersatz zusätzlich mit der Gesangsstimme belastet. Verständlicherweise fehlt die Drum-Stimme, während die Stimme für die Baßgitarre mit der Baß-Klavierstimme vereinigt wurde.

LET IT BE

Originaltext und Musik: John Lennon/Paul McCartney

Slow tempo (16 bars per minute)

PIANO

1. When I find my-self in times of trou-ble
 2. — the bro - ken heart-ed peo-ple
 3. *Instrumental*
 4. — the night is cloud-y There is

Moth-er Ma - ry comes to me Speak-ing words of wis - dom, let it
 Liv - ing in the world a - gree There will be an an - swer, let it
 still a light that shines on me Shine un - til to-mor - row, let it

© 1970 by Northern Songs Lim'ed, London, W. C. 1.
 Für Deutschland, Österreich und die Schweiz: Rolf Budde Musikverlag, Berlin
 Für Österreich: Gloria Musikverlag KG, Wien Für die Schweiz: Flora Musikverlag GmbH., Uster/ZH
 Alle Rechte vorbehalten All rights reserved Tous droits réservés RB 1368

Verstreutes

be. And in my hour of dark - ness She is
 be. For though they may be part - ed there is
 be. I wake up to the sound of mu - sic

stand - ing right in front of me - Speak - ing words of wis - dom, let it
 still a chance that they will see - There will be an an - swer, let it
 Moth - er Ma - ry comes to me - Speak - ing words of wis - dom, let it

be. Let it be, let it be, Let it be, let it be, (n.2. Yeah)

Whis - per words of wis - dom, let it be. 2. And when
 There will be an an - swer, let it be.
 Whis - per words of wis - dom, let it be. 4. And when
 There will be an an - swer, let it be.

Es ist keine Frage, daß für analytische und wissenschaftliche Zwecke die Notation des Songbooks unbrauchbar ist. Aber auch die Transkription des gesamten Songs gibt nicht jedes Detail wieder: Das Schlagzeug setzt in Takt 18 auf der Zählzeit 1 mit Schlägen auf der geschlossenen High Hat ein. Doch handelt es sich dabei nicht um eine Gruppe von drei Sechzehnteln, wie die Noten zeigen, sondern der erste - und einzige - Schlag auf die geschlossenen Becken wird durch ein Hallgerät geschickt, das diesem Schlag mindestens fünf Echos folgen läßt, die sich rhythmisch kaum notieren lassen dürften. Auch wurden in der Partitur (2. Klammer) Orgel und Background-Gesang zu einer Stimme zusammengefaßt zu „Others“; hierunter subsumiert im Verlauf des Songs auch der Synthesizer-Background.

Die hier nur gering zu wertenden Einwände gegen diese Transkription zeigen das grundsätzliche Dilemma von Notation in der Rockmusik auf: Herkömmliche Notation bezieht sich auf die Primärfaktoren Tonhöhe - das schließt Melos und Harmonik ein -, Takt, Metrum und Rhythmik und schließlich Instrumentation, aus der sich notgedrungen der Klang ergibt. Das sind aus der Sicht der Kunstmusik die für das Hören von Musik erforderlichen primären Faktoren. Die Sekundärfaktoren - Makro- und Mikrolautstärke, Tempo, Agogik, Betonung, von der Instrumentation unabhängige Klanggestaltung usw. - sind nur vage schriftlich festzuhalten und werden dem Interpreten überlassen, der nicht notwendigerweise mit dem Komponisten eines Werkes identisch sein muß, wie es in der Rockmusik die Regel ist. Es zeigt sich somit, daß die herkömmliche, eurozentristische Notation bestenfalls dazu taugt, Rockmusik einigermaßen adäquat in Zeichen umzusetzen. Als Dokument der tatsächlichen Verhältnisse ist der Tonträger unverzichtbar.

Rockmusiker, die sich auf dem Grat zwischen Rock und Kunstmusik bewegen, kommen ohne Notation aber nicht aus. Daß ausgebildete Pianisten wie Keith Emerson, Rick van der Linden oder Rick Wakeman Noten lesen können, liegt auf der Hand.

Für Keith Emerson erfüllt die Notenschrift mehrere Zwecke. Manche seiner Kompositionen schreibt er auf, ohne sie vorher gespielt zu haben, andere transkribiert er von der Aufnahme:

...die Fugue auf dem Trilogy-Album ist geschrieben, ohne daß ich es jemals vorher gespielt habe. Ich könnte eine Fuge nicht anders machen. Einige Leute sind sehr clever und können das improvisieren. Es ist großartig, dazu in der Lage zu sein. Aber ich muß es niederschreiben, draufschauen und ausarbeiten. Ich schreibe keine Sachen, die leicht für mich sind.¹⁷

Auf die Frage, ob er alle Stücke für die Band niederschreibt, antwortete Emerson:

Ich mache es nun für die Orchestrierung, aber frühere Stücke wie Tarkus sind nie niedergeschrieben worden.¹⁸

1979 hatte Emerson für die amerikanische Musikerzeitschrift *Keyboards* eine Variation über das Weihnachtslied *Good King Wenceslas* geschrieben. Die Methode, Stücke von Platten zu transkribieren, nutzte er in der Folge für seine eigenen Musik:

Ich hatte mich vorher nie damit befaßt, aber ich habe viel Spaß dabei gehabt. Seitdem mache ich das auch mit meinen eigenen Stücken sehr viel häufiger. Ich höre mir an, was ich aufgenommen habe und sage: „Die Tatsache, daß ich es auf diese Weise spielen kann, ist schön und gut, aber vielleicht gibt es noch eine andere Möglichkeit.“¹⁹

Die Notation seiner Stücke benutzt Emerson vor allem für spielpraktische Zwecke. Über die Kompositionen auf dem Album 3 sagte er:

Ich habe alles komplett notiert, so daß ich auf dem Papier all die unterschiedlichen Linien, die auf der Platte sind, betrachten und herausfinden konnte, wie ich mit ihnen in einer Live-Situation zurechtkommen würde, um dann festzulegen, was welcher Hand zuzuordnen war und ob es möglich sein würde, das Ganze zu bewältigen.²⁰

Hieran ist deutlich abzulesen, daß Emerson anhand seiner Transkriptionen seine Aufnahmen, die ja auch im Mehrspurverfahren zustande gekommen

waren, auf ihrer Tauglichkeit für den Live-Einsatz überprüft. Notation ist für ihn in diesem Fall nicht das Werkzeug für die Komposition, sondern ein Werkzeug der Analyse.

Rick Wakeman ist einer der wenigen Rock-Keyboarder, die eine mehr oder weniger solide musikalische Ausbildung genossen haben; Wakeman war Student am Royal College of Music in London und wollte Musiklehrer werden. Das Studium gab er allerdings bald auf - als gefragter Studiomusiker hatte er kaum noch Zeit dafür. Doch mochte er die Ausbildung nicht missen:

I don't put together classical and rock in my music as a gimmick, it is there because it's the only way I know how to write. You compose according to your upbringing. I suppose the catalyst has always been the classical side of things, but I just throw everything in together and see what comes out.²¹

Vor allem seine ausgedehnten Solo-Werke sind vor diesem Hintergrund zu sehen. „To write songs“, was bei Rockmusikern im Allgemeinen bedeutet, daß sie sich ein paar Notizen bezüglich des Textes, der Melodie und der Form eines Songs machen, ist bei Wakeman wörtlich zu nehmen. Wie zum Beweis seiner Fähigkeiten wurde in seiner Biographie eine Seite der Partitur von *Journey To The Centre Of The Earth* abgedruckt.²² Offensichtlich, daß Wakeman ein geübter Notist ist, doch zeigt der Abdruck dieser Partiturseite - es gibt in dem Buch noch ein Photo, daß Wakeman mit einem seiner Musiker zeigt, tief gebeugt über der Partitur -, daß immer auch ein Gefühl des „etwas beweisen müssen“ mitschwingt, als müssten diese überaus erfolgreichen Rockmusiker klarstellen, richtige Musiker zu sein, die ihr Handwerk verstehen.²³

Verstreutes

X4 **Group 2-10's**

The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Double Bass. The second system includes staves for Violin, Viola, Cello, and Double Bass. At the bottom, there are staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, with lyrics written below them. The lyrics include: "S: ...", "A: ...", "T: ...", "B: ...". The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A double bar line is present in the middle of the score, and the word "Crescendo" is written below the bass line at the end.

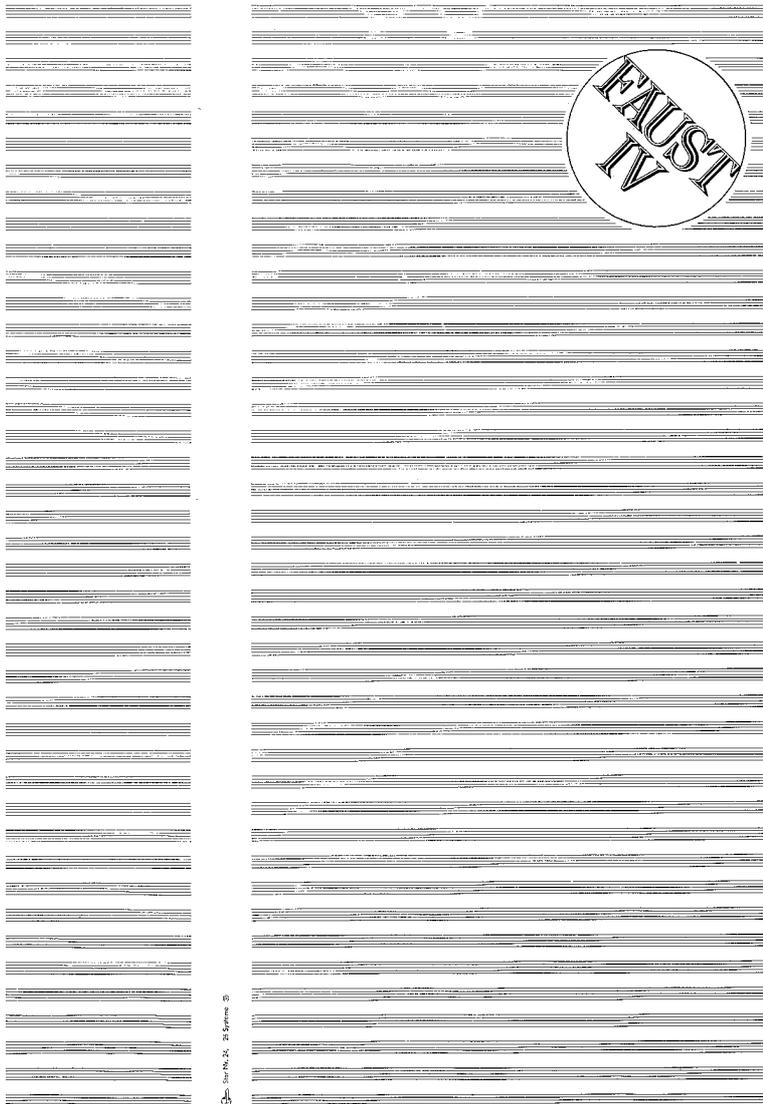
Notation, Notenschrift ist in der Rockmusik mitunter auch eine Frage des Prestiges, um nicht zu sagen: des Imponiergehaves. Der Organist Duncan Mackay, der zu den Bands COCKNEY REBEL und 10 CC gehörte, nannte seine Solo-Platte *Score*.²⁴ Auf der Rückseite des Covers ist ein Ausriß der Partitur für die Komposition *Score* abgebildet:

Handwritten musical score for the song "Score" by Duncan Mackay. The score is written on a page with a silhouette of a city skyline at the bottom. The title "Intro" is written at the top. The score includes staves for 2 flutes, 2 oboes, 2 trumpets, 2 horns, 2 trombones, 2 basses, 4 violas, 4 celli, 2 basses, and CLIPS. The music is written in a complex, dense style with many notes and rests. The word "cresc. mf" is written above several staves. The page is numbered 323 at the bottom right.

Verstreutes

Die Partitur wurde tatsächlich für den Song *Score* verwendet.

Diese Bildungsattitüde, die hinter dem Abdruck von Partiturseiten steht, wurde von Uwe Nettelbeck, Kopf der deutschen Gruppe FAUST, für ein Cover aufgegriffen und ironisiert: Das Cover besteht aus leerem Notenpapier.²⁵



Unter den Rockmusikern ist besonders Frank Zappa bekannt für seine fixe Idee, unbedingt als Komponist ernsthafter Musik - also: Kunstmusik - anerkannt werden zu wollen. Er hatte den tatsächlichen oder vorgeblichen Prestigeunterschied zwischen High Culture und Low Culture so verinnerlicht, daß er keine Gelegenheit ausließ, auf seine - unbestritten großen - musikalischen Kenntnisse hinzuweisen. So ließ er sich für das Dreifach-Album *Shut Up 'n Play Yer Guitar*²⁶, eine Sammlung von Gitarren-Soli, die Zappa aus seinen Live-Auftritten herauschnitt, mit einer Gitarre in der Hand vor einem Flügel ablichten, auf dessen Pult sich mehrere Partiturseiten befinden.



Verstreutes

Dabei handelt es sich aber nicht um einen Public-Relation-Gag oder um einen Witz: Zappa notiert seine gesamte Musik, denn anders als sonst im Rock üblich, haben die Musiker in seiner Band nur eine sehr eingeschränkte Bewegungsfreiheit. Sie bekommen die Noten vorgelegt und müssen sich an die Vorgaben halten. So war Zappa ein geübter Notenschreiber, wie ein kleines Notat für die amerikanische Musikerzeitschrift *Guitar Player* zeigt:²⁷

The image shows two pages of handwritten musical notation. The top page is titled "FOR GUITAR PLAYER MAGAZINE" and features a "SLOW" section with complex guitar notation, including fret numbers and chord diagrams. The bottom page is titled "(ALSO EXERCISE)" and features a "FAST" section with similar notation. Both pages include copyright notices: "© 1976 F. ZAPPA MUNCHKIN MUSIC ALL RIGHTS RESERVED".

Zappas Ringen um die Anerkennung als „ernsthafte“ Komponist, als Verfasser von Kunstmusik, gipfelte gegen Ende seines Lebens in einer Zusammenarbeit mit dem deutschen Orchester Ensemble Modern. Der Mitschnitt einer Konzertreihe unter dem Titel *The Yellow Shark* wurde 1993 in Teilen als CD veröffentlicht.²⁸ In dem zur CD gehörenden umfangreichen Booklet gehört auch der Abdruck von zwei Partiturseiten der Stücke *G-Spot Tornado* und *Welcome To The United States*. In dem Umfeld, in dem Zappa sich musikalisch bewegt, wirken diese beiden Seiten wie Beweisstücke, daß

er nicht nur wie jeder beliebige Rockmusiker Musik aufnehmen, sondern eben auch aufschreiben kann, daß er das Handwerk beherrscht. Dabei sind derartige Partituren nichts mehr als notwendig, wenn Musik durch ein Orchester aufgeführt werden soll; es ist also nichts Besonderes. Es ist für Zappa etwas Besonderes, so sehr, daß er immer wieder darauf hinwies.

Tasteninstrumente

In der Anfangsphase der Rockmusik spielten Tasteninstrumente nur eine untergeordnete Rolle. Dies hat mehrere Gründe: Rockmusik ist ein stilistisches Gemisch von Blues und Country Music - weder hier noch dort spielt das Klavier oder die Orgel als Soloinstrument eine Rolle. Die Orgel, gemeint ist die Hammond-Orgel, ist im frühen Rock noch nicht einmal als Begleitinstrument gebräuchlich, während es mit Little Richard und Jerry Lee Lewis zwei Pianisten gibt, die den Flügel in den Mittelpunkt ihrer Auftritte stellten und festlegten, wie ein Klavier im Rock'n'Roll zu klingen hat. Die Spielweisen, derer sie sich bedienten, stammten vor allem aus dem Boogie, das „über die Tasten wischen“, hämmernde Achtel, fehlende Dynamik. Wertvoll war das Instrument aber vor allem hinsichtlich der Möglichkeiten zur Show bis hin zur Traktierung der Tasten mit den Füßen.

Ein weiterer Grund für das Fehlen der Tasteninstrumente ist pragmatischer Art: Ein Flügel ist sehr schwer und stellt Toningenieure vor erhebliche Schwierigkeiten, soll sein Klang für den Live-Auftritt verstärkt werden. Und schließlich ist das Instrument empfindlich, besonders hinsichtlich der Stimmhaltung.

Mit den Erfolgen der BEATLES änderte sich aber auch die Stellung der Rockmusiker zum Klavier. In der Musik der BEATLES spielt es fast von Anfang an eine wichtige Rolle, und auch andere Bands griffen immer wieder auf den Klang des Instrumentes zurück - der Song *She's A Rainbow* von den ROLLING STONES ist ohne das flüssige Geklimper Ian McLagans undenkbar.²⁹

Zu dieser Zeit, 1967, schienen die aufnahmetechnischen Probleme des Instrumentes gelöst. Dabei waren die Entwicklungen in zwei

Richtungen gegangen: zum einen gab es - etwa von der Firma Helpinstill - elektromagnetische Tonabnehmer für Klavier und Flügel, zum anderen kamen sogenannte elektrische Klaviere auf den Markt: das Fender-Rhodes-Klavier das Wurlitzer EP 200 sowie das Pianet und das Clavinet D6 der deutschen Firma Hohner.

Die elektromechanischen Tonabnehmer ermöglichten zwar die weitgehend naturgetreue Abnahme und Verstärkung des Klavierklanges, setzten aber nach wie vor das schwere Klavier oder gar den Flügel voraus. So griffen die Rockmusiker außerhalb des Studios bevorzugt auf die elektrischen Instrumente von Wurlitzer, Fender Rhodes und Hohner zurück.

Diese Instrumente haben keine Saiten. Die Tonerzeugung beim Fender-Klavier erfolgt durch das Anschlagen von Metallzungen, die der Tonhöhe entsprechend unterschiedlicher lang sind. Sämtliche Zungen sind ständig gedämpft. Wird eine Taste angeschlagen, so entfernt sich der Dämpfer von allen Zungen, der Hammer der angeschlagenen Taste schnellt gegen die Zunge, deren Ton von den bekannten elektromagnetischen Tonabnehmern abgenommen wird. Da der Dämpfer von allen Zungen genommen wird, schwingen alle Zungen mehr oder weniger mit und fügen dem Einzelton eine nicht unwesentliche Klangkomponente hinzu. Der Klang des vor allem im Jazzrock viel gebrauchten Instrumentes ist ohne weitere Veränderung perkussiv und erinnert an den Klang einer Glocke. Zur Klangveränderung gibt es zwei prinzipielle Möglichkeiten. Zum einen sind Manipulationen an den Zungen möglich, zum anderen können die für Gitarren üblichen Geräte wie Fuzz Box und Wah-Wah angeschlossen werden. Das Wurlitzer-Piano verfügt über eine ähnliche Tonerzeugung; auch ist sein Klang von ähnlichem Charakter. Benutzt wurde das Instrumente häufig von der Gruppe SUPERTRAMP; auch im britischen Jazzrock der Canterbury-Szene spielt es eine große Rolle.

Die Tonerzeugung des Clavinets ist von grundsätzlich anderer Art. An den sehr kurzen Saiten - die indes eher Klangstäbe sind - liegen mit den Tasten verbundene Tangenten an, an deren Ende Kunststoffpolster befestigt sind, die direkt die Saite berühren und - wenn die jeweilige Taste nicht betätigt wird - dämpfen. Wenn die Taste gedrückt wird, wird das Kunststoffpolster durch die Tangente von dem Klangstab abgezogen. Die Adhäsionskraft des Polsters ist gerade so groß, daß der Klangstab mitgezogen wird, bis diese Kraft von dem Stab überwunden wird. Der Stab schnellt

zurück, der Ton entsteht und wird in der bekannten Weise von einem Pick Up abgenommen. Das Prinzip der Tonerzeugung ähnelt der des Cembalos, denn das Abziehen von der Saite entspricht dem Anreißen - es ist kein Anschlagen der Saite wie beim Klavier oder dem Clavichord.

Das Clavinet ist das bevorzugte Tasteninstrument von schwarzen Soul- und Funk-Musikern. Vor allem Steve Wonder und Isaac Hayes setzten das Instrument häufig ein. Oft wird zwischen Clavinet und Verstärker ein Wah-Wah-Pedal geschaltet, mit dem der Klang des Pianos soweit verfremdet wird, daß er dem einer elektrischen Gitarre mit Wah-Wah-Effekt ähnelt. Auch gibt es in Soul und Funk eine besondere Spielweise des Instrumentes. Dabei wird die Finger der Hand so zusammen gehalten, daß sich ein schnabelähnliches Gebilde ergibt. Mit den zusammengenommenen Fingern wird auf die Tastatur geschlagen, so das aus zwei oder drei Tönen bestehende Cluster sich ergeben. Im Verein mit dem Wah-Wah-Pedal wird das Tasteninstrument zu einem Perkussionsinstrumente umfunktioniert.

Klassikrock ist die Musik der Pianisten und Organisten, doch spielten die elektrischen Klaviere keine Rolle für diese Musik. So setzten diese Musiker nach wie vor auf den traditionellen Flügel. Erst im Laufe der achtziger Jahre, als die japanische Firma Yamaha ihre Modelle CP 70 B und CP 80 auf den Markt brachte, verschwanden die gewichtigen akustischen Instrumente von den Bühnen, stellten doch die Yamaha-Klaviere eine wirkliche Alternative dar. Diese Instrumente sind im Prinzip normale Klaviere, allerdings fehlt ihnen ein Resonanzboden und die Saiten sind stark gekürzt. Die Tonabnahme erfolgt mittels üblicher Tonabnehmer. Um tiefe Töne erhalten zu können, wurde die Spannung der Baßsaiten verringert. Dennoch ist der Klang der Yamaha-Flügel dürr und von metallischer Härte, so daß immer eine umfangreiche Nachbehandlung des Klanges erforderlich ist. So ist ein sinnvoller Einsatz des Flügels nur in Zusammenstellung mit einige Effektgeräten, insbesondere eines Hallgerätes möglich. Als die ersten Sample-Pianos auf den Markt kamen, bedeutete dies für die CP-Klaviere das Aus.

Musiker wie Matthew Fisher, Keith Emerson, Jon Lord, Rick Wakeman und viele andere verwendeten in erster Linie das herkömmliche Klavier oder - und dies in der Hauptsache - die Hammond-Orgel.

Die Hammond-Orgel wurde von ihrem Erfinder Laurens Hammond im Jahre 1934 der Öffentlichkeit vorgestellt. Das Prinzip der Tonerzeugung

seiner Orgel ging auf das Telharmonium zurück. Wie bei diesem tonnenschweren Instrument drehen sich im vergleichsweise kleinen und kompakten Tongenerator der Hammond-Orgel Eisenräder, die an der Peripherie gewellt sind und auf einer von einem Synchronmotor angetriebenen Welle sitzen, vor den Eisenkernen von elektromagnetischen Tonabnehmern. Insgesamt sind es 95 Räder unterschiedlicher Größe; jedes dieser Räder steht für einen Ton. Die auf diese Weise gewonnenen Tonspannungen werden an Klangfilter und Verstärker weitergeleitet. Das Obertonspektrum wird mit Registern oder sogenannten Zugriegeln, den draw bars, geregelt. De facto wird durch dies Schiebepotentiometer also der Lautstärkeanteil der einzelnen Fußlagen stufenlos eingestellt; es sind neun Fußlagen von 16', 8', 5 1/3', 4', 2 2/3', 2', 1 3/5' und 1' möglich. Für den typischen Klang der Hammond-Orgeln sind außerdem die sogenannten Percussion-Zugriegel und ein Leslie-Kabinett verantwortlich. Im Leslie-Kabinett befinden sich ein Verstärker sowie rotierende Hochtonhörner; auch vor den Baßlautsprechern befindet sich eine rotierende Trommel, in die ein Loch geschnitten ist. Der sich ergebende Klangeffekt beruht auf Phasenverschiebung. In der Rockmusik werden zur Ansteuerung des Leslie-Kabinetts mitunter Gitarrenverstärker von Marshal oder Hiwatt verwendet, doch befriedigten die Ergebnisse klanglich nicht; Keith Emerson benutzt sowohl ein Leslie-Kabinett als auch einen Gitarren-Verstärker der Firma Hiwatt, der direkt Lautsprecherboxen ansteuert. In der Rockmusik ist auch der sogenannte Key Click erwünscht: Bei älteren Orgeln verschmutzen im Laufe der Jahre die Tastenkontakte und sorgen daher beim Drücken der Taste für ein kurzes „schmatzendes“ Geräusch. Ohnehin wird in der Rockmusik anders als im Jazz ein eher unsauberer, „fauchender“ Klang der Orgel bevorzugt. Von der Vielzahl der von der Firma Hammond im Laufe der Jahre hergestellten Orgeltypen bevorzugen Rockmusiker die Typen B3 und C3 mit jeweils zweimal fünf Oktaven sowie die kleinere L100 mit zweimal dreieinhalb Oktaven Umfang. Rock-Organisten verzichten in der Regel auf ein Pedal.

Die Hammond-Orgel war in den sechziger Jahren und auch noch zu Beginn der siebziger Jahre das beliebteste Tasteninstrument der Rockmusik. Erst das Aufkommen polyphoner Synthesizer und die gleichzeitige Abwendung der Firma Hammond von dem in der Herstellung kostspieligen elektromagnetischen Tonerzeugungsprinzip bewirkten, daß die Instrumente

seltener eingesetzt wurden. Zwar gab es elektronische Orgeln die den Sinusklang der Tonrad-Generatoren verblüffend echt nachahmten - etwa die CX3 und die BX3 von Korg -, doch führte der Orgelklang etwa von Mitte der siebziger bis Ende der achtziger Jahre ein Schattendasein.

Für die Orgel haben sich in der Rockmusik verschiedenen Spielweisen ergeben. Dazu gehört das Wischen über die Tasten, das Erzeugen von Clustern mit der Hand oder dem Unterarm, das Beeinflussen des Tones mit Lautstärke-Fußpedal und das Beschleunigen und Bremsen der Leslie-Lautsprecher. Im Solo wird ein perkussiver Klang bevorzugt und die eigentliche Stärke der Orgel, nämlich das Aushalten des Tones, weniger verwendet, das indes für die Begleitung im Hintergrund des Klanggefüges einer Band von erheblichem Wert sein kann. Im Allgemeinen wird der Hammond-Klang durch ein Hallgerät - in einigen Hammond-Orgeln war serienmäßig ein Federhallgerät eingebaut - aufgewertet, im Klassikrock wird Hall besonders für Zitate und Bearbeitungen eingesetzt, etwa bei EMERSON, LAKE AND PALMER in dem Stück *Knife Edge*.³⁰

Elektronische Orgeln werden im Progressive Rock nur sehr selten verwendet, etwa die Lowrey-Orgel bei SOFT MACHINE. Bei dieser Orgel wird der Ton von einem Röhren-Sägezahn-generator erzeugt. Die Klangformung bei diesem Instrument erfolgt in ähnlicher Weise wie bei der Hammond-Orgel. In früher Rockmusik wurde vereinzelt auch die Vox-Continental-Orgel beispielsweise von den BEATLES verwendet, doch konnte sich der dünne, starre Klang nicht gegen den der Hammond-Orgel behaupten. Gegen Ende der achtziger Jahre stellte die Firma Hammond, die nunmehr zum Suzuki-Konzern gehört, als Nachfolger ihrer Tonrad-Orgeln selbst eine Orgel vor, deren Tonerzeugung auf elektronische Weise erfolgt. Seit Mitte der neunziger Jahre gibt es mehrere Firmen, die elektronische Orgeln bauen, deren Klang dem der alten Tonrad-Orgeln identisch ist, Hersteller sind beispielsweise Roland, Oberheim, Korg und Wersi. Selbst eine „virtuelle“ Version für Computer, programmiert von der Firma Native Instrumentes, ist auf dem Markt - im Klang identisch mit einer B 3.

Ein besonderes Tasteninstrument kam Mitte der sechziger Jahre besonders für Klassik-Rock-Bands wie gerufen: das Mellotron. Bei dem in der Rockmusik gebräuchlichen Typ handelt es sich um ein zweimanualiges Instrument; jedes Manual verfügt über 35 Tasten. Die Töne werden weder elektromechanisch noch elektronisch erzeugt, sondern von vorgefertigten

Tonbändern abgerufen. Diese Tonbänder wurden mit allerlei Orchesterklängen bespielt, etwa mit Streichern, Blechbläsern und Holzbläsern. Es handelt sich also um authentische Instrumentalklänge, die speziell für diesen Zweck aufgenommen wurden. Die Tonbänder sind in Kassetten untergebracht und können maximal acht Sekunden lang laufen, dann ist ein erneuter Tastendruck erforderlich. Die Rahmen, in denen sich je Manual jeweils drei verschiedene Klänge befinden, können ausgewechselt werden, so daß ein Musiker sich auch Klänge seiner eigenen Wahl einbauen lassen kann. Ein Musiker kann sich also quasi ein Orchester zusammenbauen.

Die Geschichte des Instrumentes ist lang und verschlungen: 1962 bauten die Brüder Norman, Frank und Leslie Bradley in Birmingham das erste Mellotron, das damals allerdings The Chamberlain genannt wurde. Das Instrument war relativ anfällig und konnte nicht zuverlässig eingesetzt werden. Um es verbessern zu können, nahmen die Brüder Bradley Geld von diversen amerikanischen Finanziers an, darunter der Bandleader Eric Robinson, der die Tonbänder der Instrumente einspielte. 1964 kam der stark verbesserte Typ Mellotron Mark I auf den Markt. Weiter Verbesserungen führten zu Mellotron Mark II, das das in der Rockmusik gebräuchlichste Mellotron ist.

Das Mellotron fand vor allem bei den Bands des Progressive Rock erheblich Anklang, so bei KING CRIMSON, YES, GENESIS, GENTLE GIANT und vor allem THE MOODY BLUES, deren Hit *Nights In White Satin* dem Mellotron ein Denkmal setzte.³¹

Mit dem Siegeszug des Synthesizers - besonders des String-Synthesizers - wurde das Mellotron rasch aus der Rockmusik verdrängt. Es war zu schwerfällig, zu eingeschränkt in den Klangmöglichkeiten auf die eingebauten Tonbänder und letztlich auch mechanisch zu kompliziert und anfällig. Zwar gab es in den siebziger Jahren mehrmals Wiederbelebungsversuche - so wurde ein Nachfolgetyp des technischen Prinzips als Novatron verkauft, und in die Entwicklung eines weiteren, mit leicht wechselbaren Tonbandkassetten arbeitenden Nachfolgers, Birontron genannt, investierte Rick Wakeman von YES viel Geld und Zeit, doch holte die stürmische Entwicklung der Sampler zu Beginn der achtziger Jahre das Instrument abermals, und diesmal endgültig ein. Vereinzelt ist es auf Aufnahmen der späten neunziger Jahre noch zu hören, so etwa bei Elvis Costello oder der amerikanischen Band MERCURY REV.³²

Für den Klassikrock Keith Emersons war das Mellotron ohnehin nicht geeignet, weniger aufgrund seines Klanges, als vielmehr aus Gründen, die in der Spielweise Emersons zu suchen sind: Dessen schnellen Spiels wäre das Instrument nicht gewachsen gewesen. Dafür kam ein anderes, ebenfalls Anfang der sechziger Jahre entwickeltes Instrument seinem Sinn für Show-Wert entgegen: der Moog-Synthesizer.

Zwar stellte der Physiker Robert Moog seinen Synthesizer schon Mitte der sechziger Jahre vor, doch ist die Idee zu diesem Instrument weit älter. Das Prinzip eines Synthesizers beruht auf der Bewertung der musikalischen Parameter eines Klanges: Tonhöhe, Lautstärkeverlauf, Obertonverhalten. Jedem dieser Parameter kann ein elektronisches Modul zugeordnet werden: Für die Tonhöhe ein Oszillator, für den Lautstärkeverlauf ein regelbarer Verstärker, für das Obertonverhalten ein regelbarer Filter. Das besondere an Moogs Entwicklung war die Art der Regelbarkeit dieser Module: Moog setzte dafür stetig veränderbare Steuerspannungen ein, die beliebige Spielhilfen - das konnte dann auch eine Tastatur sein -, lieferten. Dem Spannungsverlauf folgten sowohl die Tonhöhe, als auch Lautstärke und Obertongehalt. Die Tonhöhe wurde direkt von einer Steuerspannung der Tastatur beeinflusst, während Filter und Verstärker mittels einer Hüllkurvenspannung, die besondere Hüllkurvengeneratoren lieferten, gesteuert wurden. Ausgelöst wurde die Hüllkurvenspannung von einem Spannungsimpuls, den ebenfalls die Tastatur lieferte. Neben diesen grundsätzlich zu einem Synthesizer gehörenden Modulen stellte die Firma Moog weitere Module her, etwa Filterbanken mit fest einstellbaren Filterfrequenzen, Rauschgeneratoren, Ringmodulatoren und andere mehr; die Technik dieser Module war indes schon zu früherem Zusammenhang verwendet worden und hat nicht unmittelbar mit dem Synthesizer zu tun.

Das Wort „Synthesizer“ ist bei genauer Betrachtung irreführend. Tatsächlich werden die Klänge nicht synthetisiert, sondern durch Obertonfilterung erhalten. Denn die Oszillatoren stellen nicht nur obertonlose Sinus-Töne bereit - von denen etwa für eine Synthese nach Fourier sehr viele notwendig wären -, sondern Sägezahn-Töne, die sowohl gerad- als auch ungeradzahlige Obertöne enthalten, und Rechteck-Töne bereit, die nur ungeradzahlige Obertönen enthalten. Es handelt sich also um eine subtraktive Synthese. Dies bedeutet, dass es für musikalisch verwertbare Ergebnisse vor allem auf die Qualität der Filter ankommt. Und hier lag die besondere Stärke der

Moog-Synthesizer, denn Moog hatte einen 24-db-Filter entwickelt, dessen Qualitäten bis heute unerreicht sind. So ist der Moog-Synthesizer vor allem für seine mächtigen Bässe bekannt.

Das Instrument hat allerdings für Rockmusik einige gravierende Nachteile: Die Stimmung des Synthesizers schwankt unter Temperatureinfluß erheblich und muß ständig nachreguliert werden. Aufgrund seiner modularen Bauweise ist nur monophones Spiel möglich. Moog dachte daher nur an eine Verwendung des Instrumentes im Studio. Schließlich ist es nur unter erheblichem Zeitaufwand einstellbar, denn da es keine interne Verdrahtung der Module gibt, muß jede Verbindung über sogenannte Patch Cords, Kabel mit Steckern, hergestellt werden. All dies spricht gegen die Verwendung im Konzert. Keith Emerson ließ sich davon nicht abschrecken und brachte den Synthesizer auf die Bühne, so daß er gesehen werden konnte. Als der Bekanntheitsgrad des Instrumentes durch EMERSON, LAKE AND PALMER bald erheblich stieg, brachte Moog aufbauend auf der Live-Erfahrung der Rockmusiker, einen kleine Synthesizer heraus, der nicht erweiterbar war, sondern dessen Module intern fest verdrahtet waren: den Mini Moog. Das handliche Instrument, 1970 erstmals der Öffentlichkeit präsentiert, war der erste massenhaft hergestellte Synthesizer - bis 1981, als die Produktion eingestellt wurde, wurden 13252 Stück gebaut.³³

Der Erfolg des Mini Moog sorgte dafür, daß auch andere Firmen sich dem neuen Markt zuwandten: A.R.P., Oberheim, Korg, Yamaha. Bis Mitte der siebziger Jahre hatte sich der Synthesizer, auch als Folge des Progressive Rock, durchgesetzt und löste, als mehrstimmig spielbare Versionen auf den Markt kamen, Klavier und Orgel nahezu vollständig ab. Zu Beginn der achtziger Jahre erfolgte der zweite Innovations-Schub, als Yamaha mit dem GX1 den ersten Synthesizer mit digitaler Tonerzeugung auf den Markt brachte. Bei dieser Tonerzeugung handelt es sich um eine Mischform von subtraktiver und additiver Synthese, denn ein Klang wird nicht durch einzelne Oszillatoren erreicht, sondern durch das mehr oder weniger komplizierte Zusammenschalten einer Vielzahl von Oszillatoren, sogenannter Operatoren. In einer verringerten Form war der Synthesizer als DX 7 für viele Musiker erschwinglich und wurde zum „Mini Moog der achtziger Jahre“.

Eine andere Entwicklung verlief parallel zu der der Synthesizer: Die stürmische Expansion der Computer-Technik hatte auch vor der

Tonspeicherung und -bearbeitung nicht haltgemacht. So wurden seit den siebziger Jahren spezielle Musik-Computer entwickelt, mit deren Hilfe reale Klänge aufgenommen, digitalisiert, gespeichert und am Bildschirm bearbeitet werden. Die ersten Sampler - so die bald eingeführte Bezeichnung für diese Technik - waren der Fairlight Computer und das Synclavier. Beide Geräte waren extrem teuer und daher nur für höchst erfolgreiche Rockmusiker zugänglich. Doch hielt die zu Grunde liegende Technik auch Einzug in den Synthesizer-Markt. Firmen wie Korg, Kawai und Roland brachten Synthesizer heraus, deren Tonerzeugung hybrid arbeitet: Der für das menschliche Ohr besonders bedeutsame, weil signifikante Einschwingvorgang - beispielsweise einer Trompete - wird gesampelt und dem eigentlichen Ton - der nach wie vor per Oszillator generiert wird - vorangestellt. Der resultierende Klang ist erheblich authentischer als ein nur synthetisch erzeugter Klang. Diese Syntheseart hat sich durchgesetzt und ist bis weit in die neunziger Jahre hinein die gebräuchliche geblieben.

Damit ist ein Problem angesprochen, das eng damit zusammenhängt, daß die Entwicklung der Synthesizertechnik vor allem auf den Bedürfnissen der Rockmusiker fußt. Denn Rockmusiker im Gefolge von Keith Emerson und Rick Wakeman, im Gefolge von Progressive Rock, wünschten vor allem Instrumente, die traditionelle Instrumente perfekt nachahmen konnten. Vor allem Streicherklänge standen auf der Wunschliste der Musiker ganz oben, aber ebenso die Klänge von Bläserensembles und von Tasteninstrumenten wie Cembalo und Klavier. Diese Forderung nach einer „Imitatmaschine“ gingen soweit, daß der von den Synthesizer-Firmen verabredete General MIDI Standard - im wesentlichen ein Protokoll für eine in Synthesizer eingebaute serielle Schnittstelle, die der Steuerung von mehreren Synthesizern dient -, an den ersten 64 von 128 möglichen Programmbank-Stellen authentische Instrumente nennt - einzelne Instrumente, Holzblasinstrumente, Blechblasinstrumente, Tasteninstrumente, komplette Ensembles bis hin zum Orchester.

Zum anderen sind die meisten Synthesizer ausschließlich über eine herkömmliche Tastatur zu spielen und die Instrumente sind stets gleichschwebend temperiert gestimmt.

Die dem Synthesizer innewohnenden Möglichkeiten der Klangfindung und Klanggestaltung, erst recht die Möglichkeit, Tonsysteme zu konstruieren, werden von der tonal gebundenen, traditionell temperiert gestimmten

Rockmusik nicht genutzt. Da dieser Markt aber der einzig wirklich lukrative Markt ist, ist der Synthesizer zur „Sound-Orgel“ geworden.

Pop-Klassik

Nach dem Siegeszug der Compact Disc seit Mitte der achtziger Jahre befindet sich die Plattenindustrie im Kampf gegen sinkende Absatzahlen. Der kurzfristige, durch die CD hervorgerufene Boom verdeckte für wenige Jahre, daß die Absatzzahlen insgesamt zurückgingen. Die Phonoindustrie reagierte mit diversen Marketing-Maßnahmen, zu denen einerseits die Werbung für Schallplatten im Fernsehen, andererseits die Zusammenstellung von Samplern in immenser Anzahl gehören; mitunter werden diese beiden Strategien auch miteinander gekoppelt. Genützt hat dies der Industrie nur wenig, denn der Markt der neunziger Jahre ist ein anderer als der der sechziger und siebziger Jahre. Die Jugendlichen, die damals in der Schallplatte das einzige Massenmedium sahen, das sie ansprach, sehen sich heute als das hauptsächliche Objekt der Massenmedien: Fernsehsender wie MTV und Viva, zahllose Jugend-Rundfunkprogramme, Computer-Industrie und Filmwirtschaft buhlen um die Käufergunst der Menschen zwischen 15 und 25 Jahren.

Opfer dieser Entwicklung ist weniger die Rockmusik, obwohl sie für Jugendliche längst nicht mehr die Bedeutung hat, die sie um 1970 für Jugendliche hatte. Das „wirkliche“ Opfer ist die „Klassik“, wie die Phonoindustrie Schallplatten, die Kunstmusik beinhalten, führt. Abhilfe erhoffte man sich von geänderten Marketingkonzepten. Damit ist weniger das theatralische Vermarkten der „Drei Tenöre“, das als wenig seriös angesehen werden muß und wie Fußballweltmeisterschaft oder Bungee Jumping zum Entertainment gehört. Vielmehr wurden junge Musiker des Klassikmarktes zu Popstars umgemodelt.

Den Anfang machte das Kronos Quartet aus San Francisco, das 1974 gegründet worden war. Die vier jungen Musiker nahmen einige Songs von Jimi Hendrix in Arrangements für Streichquartett auf, zogen für die fälligen Pressefotos Frack und Abendkleid aus und gaben sich leger in

Straßenkleidung. Die Mimikri schob sich vor die Musik und das Quartett fand Beachtung, soviel, daß es Eingang in Lexika für Popular Music und Rock fand.³⁴ Auch die Schallplatten verkauften sich besser, wohl auch, weil es nicht bei Kompositionen von Hendrix blieb: Das Kronos Quartet nahm auch Kompositionen von John Zorn, Willie Dixon, Bill Evans, John Lurie und Terry Riley auf.³⁵

Völlig neu war das, was das Kronos Quartet machte, indes nicht. Allemal werden Aussteiger aus dem Lager der E-Musik als Pop-Stars bewertet. Den Anfang machte der kanadische Pianist Glenn Gould, dessen Schallplattenwerk in seinem Umfang und seiner Eigenart weniger bekannt ist als seine zahllosen Marotten. Wie Gould, der seit Anfang der sechziger Jahre nicht mehr öffentlich auftrat, sondern nur noch Schallplatten einspielte, war auch der österreichische Pianist Friedrich Gulda ein Aussteiger aus dem bürgerlichen Konzertbetrieb, der Konzerte abseits der Spielregeln gab: Er mischte unter seine Programme mit Beethovens oder Mozarts Klaviersonaten auch eigene Jazz-Kompositionen. Ebenfalls ein Aussteiger ist der Geiger Gidon Kremer, der allerdings die Öffentlichkeit ohnehin meidet; er nimmt neben dem klassischen Repertoire aber auch Tangos auf und spielt gelegentlich Jazz.

Den Musikern der jüngeren Generation fiel es zu, diese Aussteiger zu übertrumpfen, ohne den Markt aus den Augen zu verlieren. Auch die Methoden des Kronos Quartets mußten überboten werden - das konnte nur ein „Punk-Geiger“ wie Nigel Kennedy. Eigentümliche Haarschnitte, Drei-Tage-Bart und Straßenkleidung korrespondierten mit seinen Programmen: bald spielte er Hendrix, bald Vivaldis Konzerte, die unter dem Titel „Die vier Jahreszeiten“ bekannt sind - Pop-Stücke der Kunstmusik, deren Beliebtheit nicht endet. Kennedy spielte aber auch mit Rockmusikern zusammen, etwa mit Kate Bush, und gründete mit den Rockmusikern Jane Siberry, Brix Smith und Stephen Duffy eine Band. Kennedys Manager John Stanley hatte zuvor die Karriere der BAY CITY ROLLERS geplant und überwacht. 1992 beendete auch Kennedy seine Konzerttätigkeit.³⁶

Aber es stehen längst Epigonen auf den Bühnen. Die Geigerin Vanessa-Mae verfolgte von Anbeginn ihrer Karriere ein Pop-Marketing: Die attraktive junge Frau benutzte eine elektrische Violine und ließ sich im durchnähten T-Shirt fotografieren. Bedeutsamer sind ihre Aufnahmen: Auch in ihrem Repertoire fehlt eine Einspielung der mit „Die vier Jahreszeiten“ betitelten

Konzertfolge Vivaldis nicht. Doch scherte sie sich nicht um Authentizität, sondern fügte Eigenes ein und entfernte sich mitunter weit von Vivaldis Text. Die Musik taugte dann auch für die TV-Werbung einer Telefonfirma - mit der dann folgerichtig für die CD geworben wurde.

Die Antwort auf diese Bearbeitung - über „Interpretation“ geht Maes Aufnahme weit hinaus -, folgte 1999 ein Jahr später, als Anne-Sophie Mutter nach ihrer überaus erfolgreichen Einspielung der Konzerte unter Herbert von Karajan „Die vier Jahreszeiten“ noch einmal aufnahm, diesmal aber mit einem kleinen, jungen Orchester, das sie auch selbst dirigierte. Für diese Aufnahme wurde die Studiotchnik bemüht und die gesamte Produktion in Richtung Pop-Musik verschoben - so ist beispielsweise der Klang der Solo-Violine weit in den Vordergrund gemischt worden, gleichzeitig aber so nahe mikrofoniert, daß der Hörer glaubt, neben der Musikerin zu stehen. Der Gesamtklang hat mit der noch vor wenigen Jahrzehnten vehement geforderten „Originaltreue“ nur noch wenig zu tun, dafür um so mehr mit „Sound“. Die äußere Aufmachung der CD folgt den Maßgaben des Pop-Marktes: der Star, Anne-Sophie Mutter, beherrscht das graphisch extravagant aufgemachte Cover und Booklet der CD. So unterscheidet sich diese CD in ihrer äußeren Aufmachung und dem unbedingten Willen, in großer Zahl verkauft zu werden, nicht von den Platten etwa von Celine Dion oder Mariah Carey.

Der fatale Nebeneffekt eines derartigen Marketings ist, daß die Musik auf nur noch wenige Kompositionen, die überhaupt verkauft werden können, eingengt wird, denn anders als Rock- oder Popmusik ist Kunstmusik nicht beliebig vermehrbar.

Bandnamen und Song-Titel

In den frühen Tagen des Rock'n'Roll und des Beat trugen Bands Namen BILL HALEY AND THE COMETS oder THE BEATLES. Namen sollten einprägsam sein, wenn möglich etwas lustig. In den sechziger Jahren achtete man darauf, daß sie auch innerhalb eines Logos gut wirkten: THE BEATLES, THE WHO und auch CHICAGO ließen sich Logos entwerfen, die bis heute nicht

an optischer Überzeugungskraft verloren haben. Auch konnte ein Band-Namen programmatische Bedeutung haben: Der Name THE BEACH BOYS verdeutlichte ohne Umwege, mit welcher Art von Musik der Hörer zu rechnen hatte, mit Surf-Rock nämlich. Noch Mitte der sechziger Jahre konnte sich aber ein Rock-Gruppe noch THE NICE nennen, ohne altmodisch zu wirken. Denn ebenfalls Mitte der sechziger Jahre kamen Namen mit Bedeutung auf, die der Rockhörer erst entschlüsseln mußte; gleichzeitig fiel der Artikel vor dem Bandnamen weg - er sollte erst Mitte der siebziger Jahre mit dem Punk wieder Bestandteil des jeweiligen Namens werden: THE SEX PISTOLS, THE CLASH. In den achtziger und neunziger Jahren bedeuten Namen mit dem Artikel davor stets auch: konservativ, den Wurzeln der Rockmusik verbunden - etwa: TOM PETTY AND THE HEARTBREAKERS. Von der konservativen Form des Namens kann dann auch auf die Musik geschlossen werden.

Bandnamen der sechziger Jahre setzen mitunter ein erhebliches Maß an lexikalischem Wissen voraus. Ein Namen wie BLOOD, SWEAT & TEARS muß enträtselt werden: Er geht auf die Rede des britischen Premiers Sir Winston Churchill zurück, der seine bekannte Kriegsrede vor dem Unterhaus mit dem Satz „ I have nothing to offer but blood, sweat, toil and tears“ eröffnete.

Historische und literarische Bildung ist von Vorteil, wenn es um Bandnamen geht. Die Namen MYTHOS, ATLANTIS, GENESIS, KARTHAGO oder RAMSES lassen sich noch leicht zuordnen, mit dem Namen HANUMAN - der Affengott der südostasiatischen Mythen - fällt dies schon schwerer. Man muß wissen, was IDES OF MARCH bedeutet - ein Tag im März, an dem 50 vor Christus Julius Cäsar ermordet wurde -, oder daß EYELESS IN GAZA der Titel eines Buches von Aldous Huxley ist, wie KING PIN MEH der Titel eines erotischen chinesischen Romans, wie SOFT MACHINE der Titel eines Romans von William S. Burroughs. ALL ABOUT EVE dagegen war einer der Filme mit Bette Davis betitelt. Wenn eine deutsche Band sich FRANZ K. nennt, weiß zumindest der Bildungsbürger, daß es sich um Franz Kafka handelt. Zum Bildungskanon gehören auch die Dichternamen Johann Christian Friedrich Hölderlin und Novalis - beide Namen gibt es auch als Bandnamen deutscher Bands. Auf Goethes „Faust“ bezog sich die gleichnamige deutsche Band. Und die Namen WALLENSTEIN, WALPURGIS und PARZIVAL lassen ebenfalls auf solides Abiturientenwissen schließen.

Der Rockhörer sollte auch altgriechische und vor allem lateinische Sprachkenntnisse besitzen, um Namen wie EPITAPH, EPSILON, OMEGA, STYX und UTOPIA entschlüsseln zu können. PROCOL HARUM - eine der ersten Bands, die mit einem lateinischen Namen auftrumpfte -, ist dagegen Küchenlatein: Richtig müsste es Procul Harum heißen, was so viel wie „hinter diesen Dingen“, „dahinter verborgen“ bedeutet. In dem Bereich zwischen klassischem Latein, Kirchenlatein und Küchenlatein bewegen sich die meisten lateinischen Namen: ABACUS, ANNEXUS QUAM, ARCADIA, COLOSSEUM, ET CETERA, EX MAGMA, FOCUS, MAGNUM, NEKTAR, NUCLEUS, OCTOPUS, STATUS QUO, TRITONUS, TRIUMVIRAT, TYRANNOSAURUS REX, VIRUS - um nur einige zu nennen. Manch ein lateinischer Bandnamen trägt noch - über das Latein hinaus - eine weitere Bedeutungsebene, etwa DIES IRAE, MAGNA CARTA oder gar ARS NOVA, mit dem sich eine amerikanische Rock-Band schmückte, auf deren zwei Schallplatten sich indes keine Musik des Mittelalters befindet. Die Bands beweisen mitunter auch Phantasie: als die Gruppe MAGNA CARTA sich auflöste, machten einige Musiker unter dem Namen NOVA CARTA weiter.

Gelegentlich nützt die humanistische Bildung wenig, vor allem, wenn es sich um Bands nach 1975 handelt, also um Bands der New Wave: BAUHAUS, CABARET VOLTAIRE, DEUTSCH-AMERIKANISCHE FREUNDSCHAFT, PERE UBU, COCTEAU TWINS, SCRITTI POLITTI, um nur einige wenige zu nennen. Sie greifen auf neue kulturelle Strömungen nach dem Ersten Weltkrieg zurück, gehören also eigentlich gar nicht mehr zur klassisch romantischen Bildungstradition. Auch naturwissenschaftliche Kenntnisse können von Nutzen sein, kann man sich doch dann Namen wie R.E.M. - Rapid Eye Movement, ein schnelles Bewegen der Augäpfel hinter den geschlossenen Lidern während einer Traumphase -, oder VAN DER GRAAF GENERATOR - deutsch: Bandgenerator, ein Generator zum Erzeugen sehr hoher elektrischer Spannungen - erklären. Selten sind dagegen Bandnamen aus der musikalischen Terminologie, doch gab es Bands wie SECOND MOVEMENT und TRITONUS. Und der Name HENRY COW geht auf den Komponisten Henry Cowell zurück.

Sarabande und *Gemini Suite* nannte Jon Lord, in der Hauptsache Organist bei DEEP PURPLE, zwei seiner Solo-LPs.³⁷ Die Titel, die Termini aus der Kunstmusik übernahmen, gab Lord seinen Platten nicht zufällig, denn er sah und sieht sich nicht nur als Rockmusiker, sondern auch als Komponist von

ernst zu nehmenden Werken der Kunstmusik. Er befindet sich mit seiner Titelgebung in zahlreicher Gesellschaft: Titel, die aus der Terminologie der Kunstmusik stammen, gibt es gerade im Progressive Rock in erklecklicher Anzahl. Am beliebtesten ist ohne Zweifel die „Overture“, die es beispielsweise bei THE WHO, STERN COMBO MEIßEN, TRIUMVIRAT, AMON DÜÜL II und BLOOD, SWEAT & TEARS gibt.³⁸ Das „Gegenstück“, die „Underture“, gab es nur bei *Tommy* von THE WHO und *Miss Butters* von THE FAMILY TREE.³⁹ Es handelt sich natürlich um einen Gag - der Gegensatz zur Overture sollte auf jeden Fall zum Ausdruck gebracht werden. THE FAMILY TREE druckten den dünnen Witz zuerst auf ihr Plattendesign. Eben das ist das Dilemma, in dem Rockbands, die sich mit den Fachbegriffen der Kunstmusik - berechtigt aufgrund ihrer eigenen Musik oder nicht -, schmückten: Der Hörer beziehungsweise Leser weiß nie, ob die Verwendung dieses oder jenes Begriffes ernst gemeint ist oder nicht. Das gilt für *Opus 40* bei MERCURY REV ebenso wie für *Symphonie No. 2* bei EGG - wo sind die vorangegangenen Werke?⁴⁰ *Symphony For The Devil* bei BLOOD, SWEAT & TEARS entstand in Ergänzung zu *Sympathy For The Devil*, eine Cover-Version des Songs von den ROLLING STONES - wieder eher ein Witz, denn natürlich handelt es sich nicht um eine „klassische“ Symphonie.⁴¹

Ein Blick in Duke Ellingtons umfangreiches Plattenwerk zeigt, daß die Verwendung traditioneller Begriffe aus der Kunstmusik außerhalb der Kunstmusik Tradition hat: *Delta Serenade*, *Creole Rhapsody*, *Prelude To A Kiss*, *Black and Tan Fantasy*, *Fugue Ditty*, *Diminuendo And Crescendo In Blue*, *Concerto For Cuttie* kann man da finden.

Es ist mehr das Blenden, um nicht zu sagen: das Angeben, das aus Titeln wie *Encyclopedia Terrae*⁴², *Passacaglia*⁴³ oder *Pavan For My Lady*⁴⁴ spricht. Mit der jeweiligen Musik hat dies nicht viel oder gar nichts zu tun, der Titel ist nicht mehr als ein Bildungs-Emblem, das den Hörer für dumm hält.

Die Gründe für derartig bildungsbehaftete Namen, Titel und Texte, wie sie Mitte der sechziger Jahre aufkamen und um 1970 ihren Höhepunkt erreichten, liegen im Dunkeln, doch gibt es einige Anhaltspunkte. Die zunehmende gesellschaftliche Anerkennung, die die Rockmusik etwa seit 1965 erfuhr, hatte unter anderem zur Folge, daß sich vermehrt traditionell ausgebildete Musiker in diesem Umfeld bewegten. Sie trugen ihre Bildung in die Rockmusik hinein, was nicht nur zu einer Erweiterung der Rockmusik

um Elemente der Kunstmusik führte, sondern auch um eine Erweiterung um traditionelle literarische Elemente, was sich in Bandnamen, Plattentiteln und Texten niederschlug. Zumal in Deutschland - und das schließt die damalige Deutsche Demokratische Republik zumindest teilweise ein -, war Rockmusik weniger eine Sache der Arbeiter, als die der Oberschüler und Studenten. So stammen die meisten lateinischen Bandnamen und Plattentitel von deutschen Bands. Der Musik wurde damit der Anstrich von Bedeutung gegeben - ein Anspruch der all zu oft nicht eingelöst werden konnte.

¹ Dieter de la Motte: Kontrapunkt, in: Terminologie der neuen Musik, Berlin 1965

² THE BEATLES: *Abbey Road* (GB 1969); die Notation wurde entnommen: THE BEATLES - The Complete Score, London/New York 1993, S. 905 f.

³ Tibor Kneif: Sachlexikon Rockmusik, Reinbek 1978, Artikel „Bildungsmusik“; THE STRANGLERS: *IV Rattus norvegicus* (GB 1977)

⁴ THE CURE: *The Head On The Door* (GB 1985)

⁵ Es ist müßig, sich darum zu streiten, ob es sich um einen 3/4-Takt oder einen 6/8-Takt handelt. Da Schlagzeug und meist auch der Gesang jedes Viertel betonen, könnte man auch von einem 3/4-Takt zu sprechen.

⁶ ORCHESTRAL MANOEUVRES IN THE DARK: *Junk Culture* (GB 1984)

⁷ In der Notation ist vor allem die Stimme des Synthesizers, der eine der Stimme des E-Pianos fast identische Stimme spielt, und die Gesangsstimme nur ungefähr wiedergegeben. Die Synthesizer-Stimme fällt so sehr mit der Stimme des E-Pianos in eins, daß sie aufgrund mangelnder Durchhörbarkeit nicht genauer notiert werden konnte. Der Gesang von Andrew McCluskey hingegen ist aufgrund kleiner Ungenauigkeiten - gewollt oder nicht - nicht exakt zu notieren. Beispielsweise changiert das tiefe A am Schluß des Riffs zwischen G und A.

⁸ Igor Strawinsky (mit Robert Craft): Erinnerungen und Gespräche, Frankfurt/Main 1972, S. 165 ff.

⁹ Denkbar ist ein solcher autonomer „Rock-Komponist“ natürlich. Ob es sich bei der resultierenden Musik noch um Rockmusik handelt, erscheint zumindest fraglich.

¹⁰ Wortklang und Satzbau korrelieren in vielfältiger Weise mit der Melodie, vielleicht ein Grund, warum die englische Sprache prädestiniert für Rockmusik erscheint.

¹¹ George Martin schildert folgendes Beispiel: John Lennon spielte den Song *Strawberry Fields Forever* zunächst allein, begleitete seinen Gesang mit einer akustischen Gitarre. Dann wurde die Komposition von der ganzen Gruppe gespielt, es entstand, so Martin, „Heavy Rock“. Martin war zunächst zufrieden, merkte aber an, daß die „Heavy-Aufnahme“ nicht seinem Eindruck von der Komposition entspräche. Lennon teilte diese Gefühl nicht, kam aber eine Woche später zu Martin, um eine neue Aufnahme des Songs durchzuführen, dieses Mal mit Streichern und Bläsern. Wieder schien Lennon zunächst zufrieden, verlangte aber wenig Tage später von Martin, daß dieser die beiden Aufnahmen zu einer einzigen zusammenfügen sollte, was schließlich auch gelang. George Martin: *All You Need Is Ears*, London 1979, S. 199; Die Entstehung des Songs ist dokumentiert auf: THE BEATLES: *Nothing Is Real (The Making Of Strawberry Fields Forever)* (Bootleg, GB o.J.)

¹² George Martin: a.a.o., S. 259

¹³ George Martin: a.a.o., S. 137 ff.

¹⁴ George Martin: a.a.o., S. 139

¹⁵ THE BEATLES: *Help!* (Soundtrack, GB 1965)

¹⁶ Es gibt drei Bände mit Notationen von Kompositionen EMERSON, LAKE AND PALMERS, die bei Warner Bros. erschienen sind. An den Transkriptionen der Aufnahmen war Keith Emerson selbst beteiligt.

¹⁷ Keith Emerson im Interview mit Dominic Milano, in: Fachblatt Music Magazin, Mai 1979, S. 120

¹⁸ Keith Emerson: a.a.o., S. 120; zwischenzeitlich wurde eine recht genaue Transkription angefertigt: EMERSON, LAKE AND PALMER: *Tarkus*, Warner Bros. Publications Inc. New York o.J.

¹⁹ Keith Emerson im Interview mit Bob Doerschuk, in: Keyboards, Juni 1988, S. 26

²⁰ Keith Emerson: a.a.o., Seite 28

²¹ Dan Wooding: *Rick Wakeman - The Caped Crusader*, London 1978

²² Rick Wakeman: *Journey To The Centre Of The Earth* (GB 1974)

²³ Dan Wooding: a.a.o., S. 184, S. 116

²⁴ Duncan Mackay: *Score* (GB 1977)

- ²⁵ FAUST: *FAUST IV* (D 1973)
- ²⁶ Frank Zappa: *Shut Up 'n Play Yer Guitar* (USA 1981)
- ²⁷ Fachblatt Music Magazin, Mai 1979, S. 15
- ²⁸ Frank Zappa: *The Yellow Shark* (USA 1993)
- ²⁹ THE ROLLING STONES: *She's A Rainbow/2,000 Light Years From Home* (GB 1967)
- ³⁰ EMERSON, LAKE AND PALMER: *Emerson, Lake and Palmer* (GB 1971)
- ³¹ THE MOODY BLUES: *Nights In White Satin/Cities* (GB 1967)
- ³² Elvis Costello: *Spike* (GB 1989); MERCURY REV: *Deserter's Songs* (GB 1998)
- ³³ Matthias Becker: Synthesizer von gestern, Augsburg 1990, S. 19 ff.
- ³⁴ Donald Clarke: *The Penguin Encyclopedia of Popular Music - Second Edition*, London 1998; Barry Graves/Siegfried Schmidt-Joos/Bernward Halbscheffel: *das neue rock lexikon*, Reinbek 1998
- ³⁵ Bis Ende der neunziger Jahre haben eine ganze Reihe von Streichquartetten die Musik jenseits der Kunstmusik entdeckt; siehe etwa: Klaus Hübner: *Blue Notes auf sechzehn Saiten - Streichquartette in Jazz und Pop*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 6 1999, S. 52 ff.
- ³⁶ Nach: Donald Clarke (Hg.): a.a.o., S. 684
- ³⁷ Jon Lord: *Gemini Suite* (GB 1972); *Sarabande* (GB 1976)
- ³⁸ THE WHO: *Tommy* (GB 1969); STERN COMBO MEIßEN: *Weißes Gold* (D 1978); TRIUMVIRAT: *Mediterranean Tales* (D 1972)
- ³⁹ THE FAMILY TREE: *Miss Butters* (USA 1968)
- ⁴⁰ MERCURY REV: *Deserter's Songs* (USA 1998); EGG: *The Polite Force* (GB 1970)
- ⁴¹ BLOOD, SWEAT & TEARS: *III* (USA 1970)
- ⁴² MYTHOS: *MYTHOS* (Australia 1972)
- ⁴³ BEGGAR'S OPERA: *Act One* (GB 1970)
- ⁴⁴ ARS NOVA: *ARS NOVA* (USA 1968)