

Geschichte

Geschichte

Die Verbindung von Jazz oder Rock mit traditioneller europäisch bestimmter Musik – Kunstmusik oder umgangssprachlich auch kurz »Klassik« genannt – setzt voraus, dass diese Ausprägungen von Musik als verschieden voneinander angesehen werden. Wenn der Hörer das Spezifische von Jazz, Rock und Kunstmusik kennt, muss er – in diesem Fall – Jazz, Rock und Kunstmusik jeweils für sich in ihrem je eigenen Wesen erkennen können. Er muss also in einer Bearbeitung beispielsweise eines Werkes von Johann Sebastian Bach eben die Vorlage orten und, mehr noch, Art und Grad der Eingriffe des Bearbeiters für sich dingfest machen können.

Die Verschiedenartigkeit von Jazz und Kunstmusik war Ende des 19. Jahrhunderts zunächst gar nicht recht offensichtlich geworden. Dabei unternahmen schon im Jahre 1877 die Fisk Jubilee Singers eine Konzertreise durch europäische Städte, um Geld für die in Nashville als erste Universität für Schwarze gegründete Fisk University zu sammeln. Die mehrere Monate dauernde Tournee des aus sieben Sängerinnen und vier Sängern bestehenden Chores war die erste Berührung weißer Europäer mit der Musik schwarzer Amerikaner, Menschen, die noch als Sklaven geboren worden waren. Mit den gut besuchten Konzerten – vornehmlich sang das Ensemble Spirituals, darunter »Swing Low Sweet Chariot«, »Roll Jordan Roll«, »Go Down Moses« und »Deep River« – konnten über 150 000 Dollar eingenommen werden. Die Tournee der Fisk Jubilee Singers war der Beginn des Kontaktes zwischen der europäischen Kultur und einem bis dahin in Europa wenig bekannten Teil der amerikanischen Kultur.

Das Interesse an der Musik der Amerikaner hielt an. Bis zur Wende zum 20. Jahrhundert bereisten eine Vielzahl von weißen und vor allem schwarzen Amerikanern die europäischen Staaten und brachten Cakewalk-Tänze, Ragtime-Kompositionen und Plantation-Songs nach Eu-

ropa. Nicht zuletzt entzogen sich die schwarzen Musiker mit ihren Europa-Tourneen der Diskriminierung in ihrer amerikanischen Heimat. Der florierende europäische Unterhaltungsmarkt benötigte stets neue Attraktionen, zu denen bald auch die Tänzer, Sänger und Musiker aus den USA gehörten. Bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges gastierten zunächst vornehmlich in London, Paris und Berlin, dann in anderen deutschen und europäischen Städten beispielsweise die New Orleans Louisiana Creole Company, das Original Cuban Electric Creole Trio, The Original Bill And Woodland, The Two Electric-Musical-Nigger-Eccentrics, The Louisiana Amazon Guard, The Black Troubadours, das Duo Grant und Grant, die schwarzen Sängerinnen Arabella Fields und Bella Cora sowie andere Solo-Künstler – wie etwa Edgar Jones als Original Musicalischer Neger-Excentric – und Ensembles. Arabella Fields, »The Black Nightingale«, nahm 1907 in Berlin sogar einige Schallplatten auf.¹

¹Köhler, Peter: Zur Frühgeschichte des Jazz in Deutschland, in: Hauber, Annette/Jost, Ekkehard/Wolbert, Klaus: That's Jazz – Der Sound des 20. Jahrhunderts; Darmstadt 1988; Ausstellungskatalog; S. 345 ff

Einerseits traten diese Künstler in Konzerten auf, andererseits aber auch in revueartigen Szenerien und mischten Musik, Schauspiel und Tanz zu kurzen Theaterstücken, die beispielsweise das Sklavenleben auf den Baumwollplantagen in den Südstaaten Nordamerikas nachzeichneten. Der Erfolg der Auftritte dieser Musiker mündete bald in der Veröffentlichung von Noten, Klavierrollen und nach der Jahrhundertwende zunehmend auch in Schallplatten.

Mit Ragtime-Kompositionen wurden die Europäer auch in anderer Form bekannt gemacht: 1900 hatte der amerikanische Komponist und Dirigent John Philip Sousa mit seiner Marching Band während der Weltausstellung in Paris Konzerte gegeben, in denen auch regelmäßig Ragtimes wie »My Ragtime Baby« zu hören waren. Sousa war indes nicht wirklich am Ragtime oder der Musik der Schwarzen interessiert, sondern weit mehr an seinen Märschen. Das Spielen von Ragtimes war ein Zugeständnis an das Publikum, das von einer amerikanischen Band eben auch Ragtimes erwartete, und der Publi-

kumserfolg dieser Stücke machte es Sousa schwer, sie nicht zu spielen. Ausgehend von Sousas Erfolg übernahmen auch europäische Militärkapellen Ragtime-Kompositionen in ihr Repertoire, so etwa die Kapelle der Garde Republicaine in Paris »Le Vrai Cake Walk«, das westfälische Pionier-Bataillon Nr. 7 ein »Negerständchen«, das Orchester des Garde-Grenadier-Regiments Nr. 2 »Kaiser Franz At A Georgian Campmeeting«, das schlesische Husaren-Regiment Nr. 4 den »Grizzly Bear Rag«.²

²a.a.o.; s. 350 ff

Noch spielte der Begriff »Jazz« keine Rolle im Sinne der Bezeichnung einer bestimmten Musik. Die Musik, die nach Europa kam, musste sich in Europa beweisen, das heißt: Sie musste vor allem auffallen, und dies besonders durch die Hautfarbe der Musiker. Exotik war nun nicht mehr nur bestaunte Extravaganz, die sich eine privilegierte Schicht leisten konnte, sondern sie war für jedermann zugänglich. In Paris etwa erhielten schwarze Amerikaner bis 1914, dem Jahr des Beginns des Ersten Weltkrieges, weit leichter Engagements in den Tanzlokalen und Varietés als weiße Musiker, erst recht leichter als französische Musiker.³ Dabei waren keineswegs alle schwarzen Musiker versierte Instrumentalisten. Gerade die Schlagzeuger – die an Instrumenten mehr agierten als saßen – fielen häufig eher durch Radaumacherei als durch musikalischen Überblick auf. Otto Dix' Bild »An die Schönheit« beispielsweise zeigt unter lauter Weißen einen zähnefletschenden schwarzen Musiker, der sein Perkussions-Instrumentarium mit weit ausholender Gestik bearbeitet.⁴

³Ein Phänomen, das bis in jüngste Zeit beobachtet werden kann, wenn es um Jazz geht. Siehe auch: Jost, Ekkehard: Jazz en France; a.a.o., S. 314

⁴Otto Dix: An die Schönheit, 1922; das Bild hängt im Van-der-Heydt-Museum in Wuppertal

»In jener Zeit wurde »Le Jazz« in einem Orchester gewöhnlich mit dem Schlagzeuger identifiziert. Der Drummer war der Jazz. Er saß im allgemeinen vor dem Orchester und hatte all diese Dinger zum Erzeugen von Lärm um sich herum, Kuhglocken usw. Gewöhnlich warf er auch mit den Stöcken um sich. Manchmal streckte er sogar die Zunge heraus. Der Drummer war jedenfalls die große Attraktion, und die Musiker befanden sich hinter ihm auf dem Podium. Erst allmählich

⁵Nach: Jost, Ekkehard:
Jazz en France; a.a.o., S.

314

merkten die Drummer, daß sie auch ein bißchen Musik machen mußten.«⁵

Natürlich nahm das europäische Publikum Jazz als etwas »anderes« wahr als die traditionelle europäische Kunstmusik, aber noch war die Grenze zwischen den beiden »Sphären« leicht zu überwinden, und allemal stand die Exotik der amerikanischen Musik ebenso wie die der Musik Asiens dem Experiment, beide zu vermischen nicht im Wege. Auffällig ist, dass die Initiative, die beiden »Musik-Welten« miteinander zu verbinden, von seiten der Komponisten aus dem Bereich der Kunstmusik ausging. »Aus der Neuen Welt« hatte Antonin Dvořák seine neunte Symphonie genannt, die er 1893 veröffentlicht hatte, deren Melodien Eigenheiten von Spirituals, amerikanischen Songs und Gesängen der Indianer vage andeuten, etwa Pentatonik und Synkopik. Auch in weiteren Werken griff Dvořák auf amerikanische Musik zurück, so für das Streichquartett F-Dur Op. 96 – mit dem Beinamen »Nigger-Quartett« –, das Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello F-Dur op. 97, die Sonatine für Violine und Klavier op. 100 und das Konzert für Violoncello und Orchester h-Moll op. 104.

Dvořák war vor allem mit seiner Symphonie erfolgreicher als der amerikanische Pianist Louis Moreau Gottschalk mit seinen Virtuosenstücken, in die er bereits zu einem früheren Zeitpunkt Elemente der Musik von Schwarzen der amerikanischen Südstaaten integriert hatte. In Europa, zumal in Frankreich, fand Gottschalk mit seinen Bravour-Stücken seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein begeistertes Publikum.⁶

In Paris stieß die dort seit Ende des 19. Jahrhunderts, ausgehend von den Weltausstellungen, vorgeführte außereuropäische Musik auf die Aufgeschlossenheit der einheimischen Musiker und Komponisten. Die Gründe sind vielschichtig: Einerseits versuchten sich die französischen Komponisten von dem Einfluss Richard Wagners zu befreien, andererseits mochten nicht alle dem eher konservativen César Franck folgen. Claude Debussy

⁶Siehe dazu: Kurt, Ulrich:
Aus der Neuen Welt- Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts; Göttingen 1982

setzte sich an die Spitze einer neuen französischen Musik, und in seinen Werken finden sich Einflüsse der Musik außerhalb Europas wieder: Musik aus Asien und aus Nordamerika. Paris blieb bis weit in das neue Jahrhundert hinein das kulturelle Zentrum Europas, um so mehr, als nach der russischen Revolution auch russische Künstler in Deutschland und Frankreich eine neue Heimat fanden. Futuristen und Dadaisten erschütterten mit ihren Ideen hergebrachte Vorstellungen von Kunst, nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wuchs die Schallplattenindustrie in erheblichem Maße und löste die Musikverlage als Distributoren von Musik ab – nebenbei wurden der Musik auch weitere Teile der Bevölkerung erschlossen. Die im 19. Jahrhundert sich abzeichnende Trennung von U-Musik und E-Musik vollzog sich erst in dieser Zeit – Anfang der 1920er-Jahre – endgültig, kenntlich an der Formulierung von Urheberrecht und der Gründung von Verwertungsgesellschaften.⁷ Bis Mitte des Jahrzehnts hielt die Aufgeschlossenheit vieler Komponisten aus dem E-Bereich vor allem gegenüber dem Jazz und seinen Vorläufern noch an, so etwa bei Paul Hindemith, der 1920 an seine Verleger Willy und Ludwig Strecker schrieb:⁸

»Können Sie auch Foxtrotts, Bostons, Rags und anderen Kitsch gebrauchen? Wenn mir keine anständige Musik mehr einfällt, schreibe ich immer solche Sachen.«⁹

Seinen »Ragtime (wohltemperiert) für Orchester« schrieb er 1921, aufgeführt wurde die Komposition aber erst am 21. März 1987 in Berlin unter der Leitung von Gerd Albrecht. Andere »Foxtrotts, Bostons, Rags« sind verschollen. Der »Ragtime (wohltemperiert)« entstand in einer Lebensphase Hindemiths, in der er Spaß an Parodien, Groteskem und eben auch so genannter Unterhaltungsmusik fand und wohl auch nichts gegen einen »Vatermord« hatte. Andererseits war er sich bewusst, dass es sich bei dem kleinen Werk um »eine Gelegenheitskomposition«, »für Frau Sievert zum Tanzen«, han-

71901 und 1907 wurde das in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeführte, noch unzureichende Urhebergesetz erweitert und bezog sich dann auch auf die Vervielfältigung, Verbreitung und Aufführung künstlerischer Werke; das Gesetz wurde bis in jüngste Zeit immer wieder novelliert. Nachdem das Urhebergesetz in Kraft getreten war, konnten auch Verwertungsgesellschaften gegründet werden; im Deutschen Reich war der Komponist Richard Strauss maßgeblich an der Gründung der GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) im Jahre 1915 beteiligt.

⁸Eigentümer und Leiter des Schott Verlages in Mainz

⁹Brief vom 22. März 1920 an den Schott Verlag. Zitiert nach: Schubert, Giselher: Hindemith; Reinbek 1981

¹⁰Ludwig Sievert war Bühnenbildner der Frankfurter Aufführungen von Hindemiths Einaktern »Nusch-Nusch« und »Sancta Susanna« 1922

¹¹Hunkemöller, Jürgen: Jazz in der neuen Musik Europas, in: Hauber, Annette, Jost, Ekkehard, Wolbert, Klaus; a.a.o., S. 535

¹²Hauber, Annette/Jost, Ekkehard/Wolbert, Klaus; a.a.o., s. 536

delte.¹⁰

Die Musik der Amerikaner paßte offensichtlich nicht in das Bild der europäischen »U-Musik«, sondern wirkte aufgrund ihrer Lautstärke und Wildheit – und wohl auch wegen der Ausführenden, nämlich der schwarzen Amerikaner – ursprünglich, unverdorben und natürlich. Obwohl der Jazz keine afroamerikanische Volksmusik ist, sondern etwas Eigenes, in dem Elemente der afroamerikanischen Volksmusik auftreten können.¹¹ Hunkemöller weist auch darauf hin, daß es sich bei diesen ersten Beispielen der afroamerikanischen Musik um »Derivate« handelt:

»Erstmals verbreitet und akzeptiert wurden die von der Black Bourgeoisie vermarkteten und zu diesem Zweck europäisch umgerüsteten Idiome. Sie waren es, die zum Inbegriff des Fremden und Schwarzen avancierten. Die Grauzone aber, in der die schwarz-geprägten Musiker-versionen Amerikas angesiedelt sind – bald Folklore, bald Kommerz, bald Kunst –, macht plausibel, daß Derivate immer wieder eine Chance haben, weil auch der Marketing-Spezialist der Unterhaltungsindustrie beständig auf der Suche nach Populärem ist. So lernten die Europäer 1900 John Philip Sousa, 1919 Will Marion Cook und 1923 Paul Whiteman kennen.«¹²

Den »Marketing-Spezialisten« mag es zu dieser Zeit – 1900 bis 1920 – zwar wohl kaum schon gegeben haben – er ist ein in späteren Jahrzehnten des Jahrhunderts aufgekommener und notwendig gewordener Spezialist –, doch nahm die Begeisterung für die Musik der schwarzen Amerikaner derartige Formen an, daß Konzertveranstalter wie Ballsaalbesitzer ständig auf der Suche nach neuen Attraktionen sein mussten, wollten sie diese Begeisterung kommerziell nutzen. Um 1900 gehörte amerikanische Musik – sei es nun Ragtime, Cakewalk oder Plantation Song, vielleicht sogar eine frühe Form des Jazz –, zur Alltagswelt der europäischen Großstädte und damit zu einer Lebenserfahrung der städtischen Bürger -

also auch der Komponisten. Claude Debussy (1862-1918) war der erste, der die amerikanische Musik aufgriff und einige ihrer Elemente in eigenen Kompositionen verwendete: »Golliwog's Cakewalk« in der Piano-Suite »Children's Corner«, die er von 1906 bis 1908 für seine Tochter Claude-Emma »Chouchou« schrieb, »The Little Nigger« von 1909 und die zu den Préludes gehörenden und zwischen 1910 und 1912 entstandenen Kompositionen »Minstrels« und »Général Lavine eccentric«. Die Titel der »Préludes« sind zwar erst nach der Komposition formuliert worden, doch findet sich beispielsweise zu »Général Lavine eccentric« der Hinweis: »Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk«. Debussy kannte die Vorbilder sehr gut, wie »Golliwog's Cake Walk« auch zeigt. Dabei ist das Zitat aus Richard Wagners »Tristan und Isolde« nicht nur ein ironischer Seitenhieb auf das von dem deutschen Komponisten geprägte ausgehende 19. Jahrhundert – sondern auch eine bissige Bemerkung zu dessen französischen Anhängern. Debussy nennt zudem schon durch die Wahl des Titels programmatisch eine der Quellen, aus der er sich Erneuerung versprach. Über seine Motive, gerade die afroamerikanische Musik aufzugreifen, kann man nur spekulieren. Die Bedeutung dieser Musik in den USA, ihr Rang im amerikanischen Musikleben dürften ihm kaum bekannt gewesen sein, die Möglichkeiten für die europäische Kunstmusik blieben vage.

Aber noch etwas anderes schwingt mit: Die Lust an der »Beschädigung« – sowohl der Musik Wagners wie der afroamerikanischen Vorlage. Debussys Cake Walk ist natürlich kein »echter« Cakewalk, sondern wirkt hier wie ein ironisierter Cakewalk. Vielleicht auch ein Anklang an Erik Saties Musik, der ebenfalls Topoi der Unterhaltungsmusik absichtsvoll und doch wie zufällig »demonierte« – er arbeitete zeitweilig als Pianist in Varietés und Cabarés.¹³

Debussy hatte mit den vorgenannten Kompositionen die Prototypen der Auseinandersetzung von afroamerikanischer Musik und europäischer Kunstmusik geschaffen -

¹³Hirsbrunner, Theodor: Igor Strawinsky in Paris; Laaber 1982; S. 77 ■ Eine ausführliche Darstellung von Claude Debussys Zyklus »Golliwog's Cake-Walk« findet sich in: Schatt, Peter W.: »Jazz« in der Kunstmusik; Kassel 1995; S. 27 ff.

die zwar ironische, aber respektvolle Brechung der afro-amerikanischen Musik, die trotz aller Sympathie distanziert betrachtet wird. Die Auseinandersetzung mit dem Jazz und seinen Vorläufern ist seit Debussys Kompositionen ein mehr oder weniger fester Bestandteil in der europäischen und amerikanischen Kunstmusik, mehr als hundert Komponisten haben seitdem Werke unter Verwendung von stilistischen Elementen des Jazz geschrieben.

Zu diesen gehörte auch der französische Komponist Darius Milhaud. Er hatte seine Studien bei André Gedalge, Charles-Marie Widor und Vincent d'Indy durch eigene Kontrapunkt- und Choralstudien, nicht zuletzt an der Musik Johann Sebastian Bachs, sowie durch das Studium der Volksmusik Brasiliens vervollständigt. Milhaud war grundsätzlich an jedweder Musik interessiert. So auch am frühen Jazz, den er zunächst in Paris, dann während eines Aufenthaltes in London 1920 näher kennenlernte. Er sah in der amerikanischen Musik nicht bloße Wildheit, sondern vielmehr Subtilität und Differenzierung:

»Ich ging oft nach Hammersmith hinaus, setzte mich ganz nahe zu den Musikanten und versuchte, was ich hörte, zu analysieren und es mir anzueignen.«

Und weiter:

»Das Auftreten des Saxophons, das aus Träumen die Essenz preßt, oder der Trompete mit ihrem abwechselnd dramatischen oder schmelzenden Charakter, der oft in ihren oberen Registern gespielten Klarinette, der lyrischen Behandlung der Posaune, die in ihrem leichtberührenden Gleiten über Vierteltöne in Crescendos von Volumen und Tonlage das Gefühl vertieft – all dies war so mannigfaltig und doch nicht verwirrend. Alles wurde vom Klavier zusammengehalten und mit subtiler Punktierung durch die komplexen Rhythmen des Schlagzeugs, einer Art von innerem Takt, unterbrochen, den

man als den notwendigen Pulsschlag im rhythmischen Leben der Musik bezeichnen könnte. Der konstante Gebrauch von Synkopen in der Melodie war von solcher Freiheit im Kontrapunkt, daß man den Eindruck ungelegelter Improvisation gewinnen konnte, während es sich doch in Wirklichkeit um so kunstvolle Arrangements handelte, daß tägliche Proben notwendig waren.«¹⁴

In seiner Komposition »La Création du monde« von 1923 verarbeitete Milhaud einige dieser Jazz-Einflüsse. Schon die Instrumentation – zwei Flöten, eine Oboe, zwei Klarinetten, ein Fagott, ein Horn, zwei Trompeten, eine Posaune, Klavier, Schlaginstrumente, ein Saxophon, zwei Violinen, ein Cello, ein Kontrabaß – weist auf die Besetzung der damaligen Jazzbands, erst recht auf den »Symphonischen Jazz« eines Paul Whitemans hin.¹⁵ Whiteman, der sich zwar »King of Jazz« nannte, später aber einräumte, an Jazz weniger interessiert zu sein, beschäftigte in einigen seiner Orchester – von denen er mehrere nebeneinander betrieb – auch Jazzmusiker. Nach dem Ersten Weltkrieg bereiste er mit seinem »Symphonischen Jazz« auch Europa und erzeugte damit manches Mißverständnis.¹⁶ Es wäre indes zu viel von Komponisten verlangt, sollten sie – zu dieser Zeit – authentischen Jazz von »nachgeahmtem« oder »falschem« Jazz unterscheiden können. Die Besetzung von »La Création du monde« weist aber auch auf etwas anderes hin: Hirsbrunner bezeichnet den Klang dieses Ensembles als »sehr abgestuft, nirgends massiv«.¹⁷ Tatsächlich ist der Spaltklang eines der wesentlichen Kennzeichen von Jazz – jeder Jazz-Musiker strebt nach Erkennbarkeit seines persönlichen Instrumentalstils, er kann nicht daran interessiert sein, in einer »Klangverschmelzung« unkenntlich zu werden; gleiches gilt für die Rockmusik und den Rockmusiker. Der Spaltklang greift historisch aber weit in die Musikgeschichte zurück, auf jeden Fall vor das 19. Jahrhundert. Was bei Debussy noch vage, bei Strawinsky schon deutlicher war, wird bei Milhauds

¹⁴Milhaud, Darius: *Noten ohne Musik*; München 1962; S. 94

¹⁵Milhaud instrumentierte *La Création du monde* exakt nach Maceo Pinkards Oper »Liza«; Milhaud hatte die Oper in New York gehört.

¹⁶Vermutlich auch bei Theodor W. Adorno, dessen Verdikt über den Jazz wohl zum erheblichen Teil auf der Kenntnis der Musik Whitemans zurückzuführen ist. Siehe: Adorno, Theodor W.: *Zeitlose Mode – Zum Jazz*, in: Adorno, Theodor W.: *Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft*; Frankfurt/Main 1955, 1976; S. 144 ff.

¹⁷Hirsbrunner, Theodor: a.a.o.; S. 130

Komposition zur Gewißheit: Der Jazz – oder besser: einige Elemente des Jazz – dienten den französischen Komponisten dazu, die Musik des 19. Jahrhunderts zu überwinden. Im Wesentlichen war damit beabsichtigt, die Musik Richard Wagners zu überwinden, die das Musikleben Frankreichs ebenso fesselte wie das von Deutschland. Hier ist auch ein Grund für die problematische Beziehung der französischen Komponisten zu Johann Sebastian Bach zu suchen. Milhaud dagegen sah die Kompositionen Bachs als Grundlage seiner eigenen Tätigkeit als Komponist:

»Ich machte meine Kontrapunkt- und Choralstudien über Bach, Übungen, die Kontrapunkt und Harmonielehre miteinander verbinden, und sobald ein Schüler erst einmal fähig ist, Choräle zu variieren, ergibt sich das Komponieren ganz von selber.«¹⁸

¹⁸Milhaud, Darius: a.a.o.;
S. 13

Erik Satie, der in Johann Sebastian Bachs Musik nicht die Vorlagen für Kontrapunkt- und Harmoniesatzstudien sah, ergänzte sein Wort über den Thomaskantor:

»Le vieux Bach était encor jeune quand il morut«

durch ein Bonmot über sich:

¹⁹Hirsbrunner, Theodor:
a.a.o.; S. 126

»Je suis venu au monde très jeune dans un temps très vieux.«¹⁹

²⁰Die Groupe de Six bestand aus den Komponisten Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Germaine Tailleferre. Der Name Jean Wiéner fehlt in den Musiklexika.

Zum Umkreis der Groupe de Six gehörte der Pianist und Komponist Jean Wiéner, eine der schillerndsten Figuren zu Beginn des Jahrhunderts, »schillernd« nicht zuletzt deshalb, weil er ohne erkennbaren Grund zu einer Randfigur wurde.²⁰ Wiéner, 1896 in Paris geboren, war österreichischer Abstammung und studierte am Pariser Konservatorium Klavier. Dort freundete er sich mit Milhaud, Honegger, Jacques Ibert, Jean Cocteau und Henry Cliquet Pleyel an. 1920 gründete er die Konzertagentur »Concerts Wiéner«, später in »Concerts Jean Wiéner«

umbenannt, und setzte sich besonders für die Aufführung von Neuer Musik ein; unter anderem veranstaltete er die französische Erstaufführung von Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire«. Wiener trat schon während seines Studiums als Pianist in der Bar »Gaya« auf. Milhaud war häufig Gast:

»Jean Wiener synkopierte mit schwebender Leichtigkeit, und er besaß, besonders in schnellen Rhythmen, eine sensitive Klangsönheit. Wir hörten ihm gern ebenso zu wie seinem Partner, dem Neger Vance, der ein ausgezeichnete Saxophon- und Banjospieler war. Ohne Übergang wechselten diese beiden von Ragtimes zu Fox-trotts und dann zu den gefeiertsten Passagen Bachs. In der Tat verlangt synkopierte Musik, genau wie die Musik Bachs, unerbittlich gleichmäßige Rhythmen, da beide auf derselben Grundlage aufgebaut sind.«²¹

Wiener muß also als der erste Musiker gelten, der Bach und Jazz innerhalb eines Stückes zusammenbrachte und damit ein direkter Vorläufer des französischen Pianisten Jacques Loussier ist; auf Loussier und seine Auseinandersetzung mit dem Werk J.S. Bachs ist noch einzugehen.²² Später tat sich Wiener mit dem Pianisten Clément Doucet zu einem Klavier-Duo zusammen und gab zwischen den Jahren 1925 bis 1930 angeblich mehr als 2000 Konzerte.²³ Über diese Konzerte sagte Wiener später:

»What struck me about jazz were two things. The first was that the trumpets and trombones let themselves go freely – you could almost say »rhapsodically« – while all the while the tempo remained fixed. This was something which classical music has lost. That's why the team of two pianos of Wiener and Doucet used to give concerts of Bach and Mozart and then Handy and Cole Porter. Our point was that there was no such thing as great music and small – only music which was good or bad.«²⁴

Seit 1933 arbeitete Wiener vornehmlich als Komponist

²¹Milhaud, Darius: a.a.o.; S. 94 f

²²Die Ähnlichkeit der künstlerischen Biographien von Wiener und Loussier ist erstaunlich: Beide waren akademisch ausgebildete Pianisten, beide arbeiteten als Cabaret-Pianisten, spielten Jazz und wandten sich später der Komposition von Filmmusik zu.

²³In der Tat ist dies eine sehr große Anzahl von Konzerten und bedeutet, dass das Duo sechs Jahre lang beinahe täglich auftrat.

²⁴Jean Wiener in: Goddard, Chris: Jazz Away From Home; New York 1979; S. 276 f

²⁵1978 auf Arion (F) erschienen.

für die französische Filmindustrie, konzertierte aber gelegentlich und nahm einige wenige Schallplatten auf, unter anderem noch im Alter von 82 Jahren eine Platte mit Aufnahmen von Bach-Bearbeitungen (Busoni, Liszt, Myra Hess, Wiéner). In seinen eigenen Kompositionen vermischte Wiéner Cabaret-Musik, Jazz und Neue Musik, so etwa in seinem »Concerto for Accordion and Orchestra« oder in seiner »Sonata for Cello and Piano.«²⁵ Trotz der Auffälligkeit seiner Arbeit und trotz der Vielzahl von Konzerten und Schallplattenaufnahmen, trotz seiner Aktivitäten bis ins hohe Alter ist der Name Wiéner in Deutschland erstaunlicherweise weitgehend unbekannt geblieben und war bereits wenige Jahre nach seinem Tod 1982 vergessen.

Es lohnt sich, einen Blick auf Milhau's Bemerkung, dass Wiéner und Vance in ihren Konzerten »ohne Übergang ... zu den gefeiertsten Passagen Bachs [wechselten]«, zu werfen. Der von Milhaud familiär lediglich mit Vance vorgestellte Saxophonist und Banjospieler war der US-Amerikaner Vance Lowry. Lowry war 1914 nach London gekommen und spielte dort im Southern Symphony Quintette des Schlagzeugers Louis Mitchell. Es gibt aus dieser Zeit vereinzelte Aufnahmen mit Lowry am Banjo.²⁶ Nach dem Ersten Weltkrieg gingen Lowry und Mitchell für ein Engagement nach Paris. Lowry blieb in Paris und traf dort auf Wiéner, mit dem er bis 1921 zusammenarbeitete.

²⁶Beispielsweise:
<http://grammophonplatten.de/page.php?272>

Es ist nicht bekannt, welche der »gefeiertsten Werke Bachs« Wiéner und Lowry für ihre Auftritte verwendeten; Wiéner sagt auch in seiner Autobiographie nichts dazu. Entscheidend ist, dass sie – wie Milhaud sagte – Bruchstücke (»Passagen«) aus Kompositionen Johann Sebastian Bachs entnahmen und in ihre eigene, vom Jazz geprägte Musik als Zitate einbauten, also zwei unterschiedliche Arten von Musik miteinander verbanden. Es ist möglich, dass das im Konzert- und Unterhaltungsbetrieb der großen Städte Europas auch andere Musiker machten. Denn Wiéner konfrontierte auch später, als er jahrelang mit dem Pianisten Clément Doucet ein Duo

bildete, sein Publikum mit einer Mischung von Originalkompositionen, Bearbeitungen etablierter Werke und Kompositionen zwischen Jazz und Musical, etwa von Ray Henderson, Vivian Ellis, W.C. Handy und George Gershwin. Wie er selbst die Musik Bachs als Inspirationsgrundlage annahm, zeigt eine Aufnahme aus dem Jahr 1961, die er mit dem Titel »Improvisation dans le Style de J.S. Bach«, eine Paraphrase zu eher repräsentativen Werken Bachs, also vorrangig den Orchesterwerken.²⁸

Während Wiéner und Lowry in der Bar Gaya Zitate aus Bachs Werk in ihre Ragtimes einflochten, saß Paul Hindemith über seinem »Ragtime (wohltemperiert)«. Grundlage dieses Ragtimes ist die Fuge c-Moll BWV 847 aus dem ersten Teil des »Wohltemperierten Claviers«. Hindemith fügte in das Thema einige Synkopen ein und zerlegte es in kleinere Motive. Damit setzte er kompositorische Mittel ein, die Jazzmusiker in späteren Bearbeitungen der Werke Bachs ebenfalls benutzten: Instrumentation, Tonart, Metrum und Rhythmus der Vorlage werden verändert und nur die als bekannt vorausgesetzten Teile der ohnehin möglichst populären Vorlage benutzt.

Ganz sicher war sich der Komponist über die Wirkung des »Ragtime (wohltemperiert)« im übrigen nicht, stellte er ihm doch eine beschwichtigende Bemerkung voran:

»Glauben Sie, Bach dreht sich im Grabe herum? Er denkt nicht dran! Wenn Bach heute lebte, vielleicht hätte er den Shimmy erfunden oder zum mindesten in die anständige Musik aufgenommen. Vielleicht hätte er dazu auch ein Thema aus dem wohltemperierten Klavier eines für ihn Bach vorstellenden Komponisten genommen.«²⁹

Die Methoden der Überführung einer Komposition aus der traditionellen Kunstmusik in den Jazz, die Hindemith für seinen Ragtime anwandte, wurden und werden seitdem immer wieder eingesetzt, so auch von dem fran-

²⁷Wiéner, Jean: Allegro Appassionato; Paris 2012; S. 178

²⁸Jean Wiéner: Improvisations au piano (1950-1964); Ina Mémoire Vive 2015 ■ Die genannte CD enthält auch eine »Improvisation dans le style négro-américain«.

²⁹Hindemith, Paul: a.a.o.; S. 286

zösischen Pianisten Jacques Loussier.

Zwischen Jacques Loussier und Jean Wiéner gibt es eine Verbindung. Wiéner zählte zu seinen Freunden den Komponisten und Pianisten Yves Nat. Nat lehrte von 1934 bis zu seinem Tod 1956 am Conservatoire de Paris als Klavierpädagoge. Zu seinen Schülern gehörte Anfang der 1950er-Jahre eben auch Loussier. Loussier spielte nach Abschluss seines Studiums in einigen Jazzformationen, unter anderem auch in der Begleitband des Chansonniers Charles Aznavour. Als die britische Schallplattenfirma Decca den Pianisten unter Vertrag nehmen wollte, war zunächst ungewiss, wie er in das Programm der Decca eingegliedert werden könnte – man wollte bei der Firma nicht noch einen Pianisten mit traditionell klassischem Repertoire. So schlug Loussier seine Bach-Bearbeitungen vor: Im Freundeskreis hatte er immer wieder mal diese oder jene Klavierkomposition Bachs als Grundlage für Improvisationen im Stile des seinerzeit aktuellen Modern Jazz verwendet. Decca willigte ein, bestand aber darauf, dass Loussier ein veritables Piano-Trio gründen sollte, also einen Bassisten und einen Schlagzeuger hinzunähme. Das Trio Play Bach veröffentlichte 1959 die erste seiner »Play Bach«-Platten, der bis Mitte der 1960er-Jahre schnell weitere vier folgten.

»Play Bach« wurde bald zum Synonym für »verjazzten Bach«. Man kann natürlich darüber diskutieren, ob Loussiars Bearbeitungen tatsächlich Jazz sind; er selbst stritt dies stets ab und sah Play Bach als »seine« Musik an. Einiges spricht für diese Sichtweise, denn mitunter sind die Kompositionen Bachs nur Vorwand für Loussier, Eigenes vorzuführen. Andererseits weist natürlich schon die Besetzung – Klavier, Kontrabass, Drum Set – auf den Jazz, und das Spiel der drei Musiker – zunächst gehörten der Bassist Pierre Michelot und der Schlagzeuger Christian Garros, später der Bassist Vincent Charbonnier, der 1997 durch Benoît Dunoyer de Segonzac ersetzt wurde, und der Schlagzeuger André Arpino zu dem Trio – steht dem Jazz näher als jeder anderen Musik.

Und schließlich gibt es Vorbilder im Jazz. An erster Stelle sind der Klarinettist und Big-Band-Leiter Benny Goodman und der Pianist John Lewis mit dem Modern Jazz Quartet zu nennen.

Benny Goodman nahm 1938 eine Komposition des britischen Komponisten Alec Templeton auf: »Bach Goes To Town«. Im Slang jener Zeit bedeutete »goes to town« etwa »eine gute Arbeit leisten« oder auch »etwas drauf haben«. Templeton, als Andrew Templeton am 4. Juli 1910 geboren, war von Geburt an blind. Aufgrund seiner musikalischen Begabung erhielt er schon als Kind Klavierunterricht und präsentierte im Alter von 12 Jahren Musikprogramme bei der BBC. Seine musikalischen Studien setzte er am Worcester College, an der Royal Academy of Music und am Royal College of Music fort. 1935 kam er mit der Jack Hylton Jazz Band in die USA und blieb in den Vereinigten Staaten. Dort konnte er sich schnell vor allem mit humoristischen und parodistischen Musikstücken wie »The Shortest Wagnerian Opera«, »Three Little Fishies explained to a Music Appreciation Class«, »Debussy in Dubuque«, »Haydn Take To Rydin'« und eben »Bach Goes To Town« einen Namen machen.³⁰

»Bach Goes To Town«, bestehend aus einem Präludium und einer Fuge, war ein Rundfunk-Hit und erregte Goodmans Aufmerksamkeit. Es existieren zwei Arrangements für das Goodman Orchestra: Henry Brant arrangierte etwa 1937 lediglich die Fuge für Klarinette, zwei Trompeten, zwei Altsaxophone, zwei Tenorsaxophone, drei Posaunen und Kontrabaß. Er gab seinem Arrangement den Untertitel »Fugue In Swing«. Ein zweites Arrangement des Präludiums und der Fuge fertigte 1959 Fred Karlin an; von diesem Arrangement gibt es keine Aufnahmen.³¹

Die »Fugue in Swing« ist keine wirkliche Fuge, sondern ein Fugato.³² Templeton vermied es, ein Werk von Johann Sebastian Bach zu zitieren oder zu bearbeiten. Stattdessen schrieb er zwei Stücke, die von vornherein auf die seinerzeit gängige amerikanische Unterhaltungs-

³⁰Biographische Daten Templetons nach: The New Grove Dictionary of American Music; New York/London 1986

³¹Brants Arrangement gibt es als Full Score und Short Score. Die Manuskripte beider Arrangements befinden sich in der Musikbibliothek der Yale Universität in New Haven, wo das Archiv Benny Goodmans verwahrt wird.

³²Der Sprachgebrauch im Englischen macht nicht präzise Unterschiede zwischen Fuge und Fugato. So spricht James Lincoln Collier von Fuge, ohne auf die Unterschiede der Techniken und ohne auf die Faktur von Templetons Komposition einzugehen. ■ Collier, James Lincoln: Benny Goodman – King of Swing; St. André-Wörden 1992

musik hinwies. Brants Arrangement läßt zwar Goodman mit seiner Klarinette zunächst allein den Dux ausführen, den Comes übernimmt in der Live-Aufnahme – anders als in Brants Arrangement vorgesehen – eine Baßklarinette. Doch dann nimmt das Stück eine Wendung fast zu einem Concerto Grosso: der Klarinetten-Gruppe steht bald die Big Band gegenüber und im Solo-Tutti-Wechsel ergibt sich ein Frage-Antwort-Spiel, das damit auch an den Blues erinnert. Dem Stück wurde – selbst in der Ausführung durch Goodmans Orchester – der Mangel an swing vorgeworfen, doch stimmt dies nur bedingt: Die Aufnahme enthält durchaus swingende Phasen.³³ Natürlich war Templetons »Bach Goes To Town« keine genuine Jazz-Komposition, aber Goodman als gewiefter Konzertmusiker wußte die Qualitäten eines Radio-Hits, dazu noch in ein gekonntes Arrangement verpackt, durchaus zu schätzen. Swing oder nicht ist hier also auch eine funktionale Frage: Goodman beherrschte die Dramaturgie eines Konzertes, in dem es neben »erregenden« Phasen eben auch ruhige oder witzige Momente geben muß. »Bach Goes To Town« erfüllte diesen Zweck. Benny Goodman, selbst nicht unbedingt traditionell ausgebildet, hat in seiner späteren Karriere mehrmals Werke der Kunstmusik im Konzert gespielt und auch aufgenommen, Klarinettenkompositionen von Mozart, Brahms, Copland und von Webern.

Wie ein Re-Make von Templetons »Bach Goes To Town« wirkt Leonard Bernsteins 1949 geschriebenes »Prelude, Fugue and Riffs«, ursprünglich Woody Herman zugeordnet. Benny Goodman übernahm bei der Uraufführung im dritten Satz »Riffs for Everyone« den Klarinettenpart. Wenn auch Goodman in den 1950er- und 1960er-Jahren zunehmend eine zweigleisige Karriere verfolgte – mit Jazz-Konzerten und Auftritten mit Kunstmusik –, so erlag er nie der Versuchung, diese beiden musikalischen Welten miteinander in irgendeiner Form zu verbinden. Weder erlaubte er sich mit Brahms' oder Mozarts Werken Freiheiten, die aus dem Jazz stammten, noch spielte er in seinen Jazzkonzerten Bear-

³³Collier, James Lincoln:
a.a.o.; S. 205

beitungen von Werken der Kunstmusik.

Diese Idee setzten zuerst die Geiger Stephane Grapelli und Joe South sowie der Gitarrist Django Reinhardt in die Tat um.³⁴ Die drei Musiker benutzten als Vorlage für ihre Arrangement Johann Sebastian Bachs Doppelkonzert in d-Moll für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo BWV 1043. Das Arrangement zeigt alle stilistischen Elemente späterer Bearbeitungen anderer Kompositionen, gleichgültig ob für Jazz, Rock oder pure Unterhaltungsmusik: Die ursprüngliche Instrumentation wird an die vorhandene Besetzung angepaßt, es werden nur prägnante – und vor allem: bekannte – Teile der Vorlage benutzt, Phrasierung und Tongebung stammen ihrem Wesen nach aus dem Jazz. So kann »Improvisation sur le 1er mouvement du concerto en re mineur de J.S. Bach« als der Prototyp der Bearbeitung kunstmusikalischer Vorlagen für den Jazz- und Rockbereich gelten. Jazzmusiker haben der Methode Reinhardts, Grapellis und South' kaum weiteres mehr hinzugefügt, und auch die meisten Rockbearbeitungen gehen nicht über diese Methode hinaus.

Das Modern Jazz Quartet, 1946 gegründet, bestand aus der Rhythmusgruppe der Dizzy Gillespie Big Band: dem Pianisten und Arrangeur John Lewis, dem Vibraphonisten Milt Jackson, dem Bassisten Ray Brown und dem Schlagzeuger Kenny Clarke. Brown wurde später durch Percy Heath, Clarke durch Conny Kaye ersetzt. Obwohl Lewis sich nicht auf den Third Stream Gunther Schullers berief, galt die Musik des Modern Jazz Quartet – kurz MJQ – als eines der Bindeglieder zwischen Jazz und Kunstmusik. Das MJQ nimmt in der Geschichte des Jazz eine Sonderstellung ein: Nach den Umbesetzungen in den ersten Jahren bestand das Ensemble ohne personelle Veränderungen bis zum Tode des Schlagzeugers Conny Kaye im Jahre 1997 – wenn auch mit einer jahrelangen Unterbrechung, während der sich die Musiker aber immer wieder zu gemeinsamen Auftritten trafen. Der Grund für das Überleben der Formation dürfte vor allem darin zu sehen sein, dass es John Lewis gelang, die

³⁴Sieht man einmal von Jean Wiéner ab. Da es aber nicht bekannt ist, auf welche Weise Wiéner in seinen Konzerten Jazz und Kompositionen von J.S. Bach miteinander verband, müssen Grapelli, South und Reinhardt zumindest als die ersten gelten, die derartige Arrangements auch auf Schallplatte aufnahmen. Möglich ist, dass die drei Jazz-Musiker Wiéners Auftritte kannten.

divergierenden Interessen der einzelnen Musiker – seine eigenen eingeschlossen – auszugleichen und in einem über Jahrzehnte gleichbleibend homogenen Gruppenklang auszutarieren. Lewis Vorliebe für die traditionelle europäische Kunstmusik kollidierte dabei nicht mit Jacksons Improvisationslust. Dennoch hat das gesamte Quartett einen stärkeren Bezug zum europäischen Musikleben als alle anderen amerikanischen Jazz-Gruppierungen zwischen 1946 und etwa 1955.

Lewis suchte vor allem in der europäischen Barockmusik Anregungen, die er in eigenen Kompositionen verarbeitete. Formale Vorbilder wie Suite und Fugato nutzte er ebenso für seine eigenen Kompositionen wie Kontrapunkt. Bereits zu Beginn der 1950er-Jahre hatte Lewis seine kontrapunktischen Miniaturen – etwa »Vendome«, »Concorde«, »A Fugue For Music Inn« – und seine formalen Experimente mit an barocke Formen angelehnten Jazz-Suiten und -concerti – etwa »Vendome Suite« und »Pulcinella« – im Konzert und auf Platte vorgestellt. Das Fehlen eines Bläusers wie auch die Vorrangstellung der Hauptinstrumente Vibraphon und Klavier kamen den Absichten Lewis entgegen, der in der europäischen Musik, in der barocken Formensprache Möglichkeiten für den Jazz sah.

Begründet wurde dies häufig auch mit einem Hinweis auf den Generalbaß: Hier wie im Jazz – so die Argumentation – legte der Komponist nur Melodie und harmonisches Gerüst fest, die Ausformung blieb den Musiker überlassen. Weitere Gemeinsamkeiten sah man in der Motorik barocker Musik, der eingeschränkten Dynamik und auch in ostinaten Formen. Und schließlich: In dem hohen Stellenwert, den die Instrumentalimprovisation hatte. Der Mythos von Johann Sebastian Bach als großer Improvisator lebt unter Jazzmusikern fort. Dennoch: Lewis übernahm für das MJQ bis 1974 nur einige wenige Teile von Kompositionen Johann Sebastian Bachs, so etwa 1955 ein kurzes Zitat des zweiten Kanons aus dem »Musikalischen Opfer«, 1967 die Aria aus der D-Dur-Suite in einem Arrangement für das MJQ

und die Swingle Singers; einiges andere blieb unveröffentlicht. Das Zitat des Bach-Kanons, das Lewis dem Standard »Softly As In A Morning Sunrise« von Sigmund Romberg und Oscar Hammerstein II voranstellt und am Schluß wieder aufgreift, könnte als einer der Auslöser der Play-Bach-Idee Loussiers gelten. Zumeist aber blieb das Modern Jazz Quartet bis zur Veröffentlichung des Konzept-Albums »Blues On Bach« im Jahre 1974 bei Paraphrasen, bei Kompositionen, die an die Kleinen Präludien oder an die Inventionen Johann Sebastian Bachs erinnern. Selbst die Titel, in denen sich das Wort »Fugue« findet, führen in die Irre: Es handelt sich in keinem Fall um Fugen im Sinne der barocken Vorbilder, allemal sind es kurze imitative Phrasen, die im Wechselspiel von Vibraphon und Piano kunstvoll verzahnt sind – eher also Inventionen, Inventionen, wie Lewis selbst anmerkte. »Blues On Bach« steht einerseits in der Tradition des Jazz – mit vier Blues-Kompositionen –, andererseits in der Tradition der Kunstmusik: Die Blueskompositionen kreisen um die tonalen Zentren B, A, C, H. Damit reiht Lewis sich in eine Tradition ein, in die sich seit Bachs Komposition des Musikalischen Opfers zahlreiche Musiker gestellt haben. Lewis beschreitet also keinen »Dritten Weg«, sondern sieht seine musikalische Heimat in zwei musikalischen Traditionen: der des Jazz und der der europäischen Kunstmusik.

Neben John Lewis ist schließlich der Pianist Lennie Tristano zu nennen. Tristano entwickelte etwa seit Mitte der 1940er-Jahre in seinen Improvisationen eine eigenwillige Form von Kontrapunkt, die zwar keine breite Resonanz unter Jazzmusikern fand, wohl aber zur Bildung einer Art »Schule« führte. So konstruierte er beispielsweise seine Komposition »Turkish Mambo« aus drei ineinander verzahnten Riffs, die er nacheinander einführt.³⁵ Die nur eintaktigen Riffs unterliegen jeweils einem eigenen Zeitmaß, so daß sich im Zusammenklang immer wieder andere Töne miteinander treffen. Tristano machte keinen Hehl daraus, dass er die Maßstäbe für seine Musik nach dem Studium der Werke Johann Se-

³⁵Lennie Tristano: Lennie Tristano (1956)

bastian Bachs gefunden hatte. So eröffnete er zuweilen seine Konzerte mit einer der Zweistimmigen Inventionen Bachs. Eine Verbindung von Kompositionen Johann Sebastian Bachs und Jazz dagegen strebte Tristano nicht an.

Der Erfolg des Modern Jazz Quartet, der vor allem in Europa dem Jazz einen größeren, bürgerlichen Zuhörerkreis eröffnete, führte Anfang der 1950er-Jahre zu einem regelrechten Boom von Jazz-Suiten, Jazz-Fugen und Jazz-Concerti. Zum größten Teil handelte es sich bei diesen Kompositionen um Paraphrasen, Nachschöpfungen, die bestimmte Kennzeichen barocker Musik wie imitativer Kontrapunkt und Verzierungen aufgriffen. Beispiele von Kontrapunkt finden sich etwa bei der Sängerin und Pianistin Nina Simone und dem Pianisten und Bandleader George Gruntz. Ausgefallene Instrumentierungen wurden üblich – so engagierte der Schlagzeuger Chico Hamilton zu seinem obligaten Jazz-Quintett einen traditionell ausgebildeten Cellisten.³⁶

³⁶In dem Film »Jazz an einem Sommerabend« (1960; Originaltitel: *Jazz on a Summer's Day*; Regie: Aram Avakian, Bert Stern), eine Dokumentation des Newport Jazz Festivals 1958, wird das Quintett bei Proben im Hotelzimmer gezeigt. Auch der Cellist bei seinen Übungen wird für einige Minuten beobachtet. Er spielt in diesen Minuten eine Partita von J.S. Bach. Der Kontrast zwischen der Bach-Komposition und den üblichen Jazz-Klischees – der Musiker im Unterhemd, eine qualmende Zigarette im Mundwinkel, abgedunkeltes Zimmer – ist evident.

All diese Experimente stießen auf ein geteiltes Echo: Einerseits wurde dem Jazz ein neues Publikum erschlossen, zumal die Jazzmusiker mit dieser Musik auch die »seriösen« Konzertsäle füllen konnten, andererseits entfernte sich der Jazz von seinem Ursprung. »Jazz at the Philharmonics« war der Titel einer zumal in Europa überaus erfolgreichen Konzertreihe des amerikanischen Impresarios Norman Granz. Der Erfolg beruhte nicht allein in der Atmosphäre dieser Konzerte, die der bürgerlicher Kunstmusikkonzerte gleichkam – kenntlich schon am obligaten Smoking, in dem die Musiker auftraten –, sondern vor allem in der dem Publikum und den Musikern gemeinsamen Ansicht, daß Jazz auch – und vielleicht vor allem – eine Musik zum Zuhören sei. Kontemplative Musikbetrachtung war weder für den New Orleans Jazz noch für den Chicago Style, weder für den Swing noch für den Bebop die angemessene Hörhaltung gewesen. Erst mit dem Cool Jazz und einer gewissen Emanzipation instrumental gut und vielseitig ausgebildeter weißer Musiker wurde der Jazz zum Hör-

objekt, rückte die Musik aus dem Hintergrund der Clubs und Tanzsäle in den Vordergrund und wurde zur Hauptsache. Für ihre tatsächlich oder vermeintlich komplexe Musik suchten die Musiker des Cool Jazz das entsprechende Publikum – und trafen es im Europa der ersten Nachkriegsjahre an; die Vielzahl der Kompositionen mit französischen Titeln sprechen ebenso für sich wie der Rückgriff auf Begriffe aus der europäischen Kultur überhaupt. Schon die kleinen Besetzungen – Trio, Quartett – sorgten für eine kammermusikalische Atmosphäre, der die auch dynamisch aufgefücherten Kompositionen und Improvisationen entsprachen. Andererseits aber führte die Hinwendung zu alten europäischen Klang- und Musizieridealen bei vielen schwarzen Musikern zu einer Rückbesinnung auf die schwarzen Wurzeln des Jazz, dem Blues und der Improvisation als eigentlichem Beweggrund, Musik zu machen. Der Hardbop setzte den Bestrebungen, Elemente alter europäischer Kunstmusik in den Jazz zu integrieren, bereits Mitte der 1950er-Jahre ein beinahe abruptes Ende. Wenn auch das Modern Jazz Quartet weiterhin recht erfolgreich blieb, so hatte sich Lewis' Ideal für den Jazz als Sackgasse erwiesen.

Eine Bilanz dieser Phase des Jazz ernüchert: Von den ambitionierten Zielen des Third Streams wurde keines wirklich erreicht. Neben dem Modern Jazz Quartet konnte keine weitere Formation eine ähnliche Breitenwirkung entfalten. Aber auch die Kompositionen, die in dieser Zeit entstanden und einen mehr oder weniger starken Bezug zur europäischen Kunstmusik nahmen, übten keinerlei Nachwirkung aus. Die vielen ambitionierten und ästhetisch durchaus reizvollen Jazz-Suiten und Jazz-Fugen erwiesen sich – gemessen an den Vorbildern – als eher kleine Kompositionen, die der Mehrzahl der Jazzmusiker fremd blieben. Dabei konnten diese Kompositionen durchaus noch als originärer Jazz gelten, denn direkte Zitate aus der Kunstmusik oder Arrangements von Teilen eines Werkes gibt es nur in sehr geringer Zahl, etwa die schon genannten Bach-Zitate im

Œuvre des Modern Jazz Quartet.

Eben diese zwei, drei Stücke könnten für den französischen Pianisten Jacques Loussier Anlaß für seine Bach-Bearbeitungen gewesen sein, die von 1959 an unter dem Titel »Play Bach« auf dem Plattenmarkt erschienen. Der Gesamtklang seines Trios wies auf den Jazz und ist so eng mit dem Jazz verbunden, daß Loussiers Abrede, es handele sich nicht um Jazz, sondern um seine Musik, entweder eine gewisse Naivität oder aber Koketterie darstellt. Doch liefern seine Arrangements, dokumentiert in seinen Platten und Konzerten, Beweise für beide Thesen – Play Bach ist Jazz, Play Bach ist kein Jazz.

Loussiers Vorgehen, sich eine Vorlage anzueignen, ist dabei keineswegs stereotyp. Durchweg tragen seine Bearbeitungen den Titel der Vorlage: Dass es sich bei dem Präludium Nr. 1 aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Claviers nicht ausschließlich um eine Interpretation des originalen Textes handelt, dafür garantiert der übergeordnete Titel Play Bach. Mitunter nahm Loussier die Vorlage nur als Vorwand, um auf dieser Grundlage seine eigenen – komponierten – Ideen aufzubauen. Dann wieder greift er aus einer Vorlage einige Harmonien heraus und baut auf ihnen jazznahe Improvisationen auf. Loussier veröffentlichte zu Beginn der 1960er-Jahre in schneller Folge fünf Langspielplatten, der bis Mitte der 1970er-Jahre sporadisch weitere folgten. In Konzerten spielte er vereinzelt auch Werke Robert Schumanns – in derselben Form wie Bachs Kompositionen bearbeitet. Nach einer längeren Pause in den 1980er-Jahren brachte er weitere Schallplatten heraus, zunächst Neuaufnahmen Bachscher Werke, dann je eine Compact Disc mit Bearbeitungen von Werken Antonio Vivaldis, Erik Saties und Maurice Ravels. Loussier begriff damit seine Idee, Kunstmusik für ein Jazztrio zu arrangieren, selbst als Masche, wie es im Gefolge des ersten Play-Bach-Booms viele andere Pianisten taten, so etwa die Jazzpianisten Eugen Cicero insbesondere mit Chopin-Bearbeitungen, Günther Noris mit Bach- und Mozart-Arrangements, der Pianist Thomas Gabriel mit seinem Trio sowie der

Pianist Wolfgang Dauner zusammen mit anderen einmal mehr mit Bach-Bearbeitungen, wie später auch das Char du Plessis Trio und das Stephan König Trio. In diese Gruppe gehört auch der französische Klarinettist Jean-Christian Michel, der mit wechselnden Jazzmusikern diverse LPs eingespielt hat, in deren Zentrum häufig eine Verbindung von Johann Sebastian Bachs Musik mit dem Jazz steht.

Auch der A-Cappella-Chor Swingle Singers des Amerikaners Ward Swingle, etwa zeitgleich mit Play Bach auf dem Plattenmarkt vertreten, zehrte von dem Interesse des Publikums an Loussiers Bach-Bearbeitungen; an einigen Aufnahmen des Chores waren auch Michelot und Garros beteiligt. Mit Jazz hatten die Vokalarrangements Swingles allerdings noch weniger als Play Bach zu tun: Swingle beschränkte sich darauf, den originalen Notentext von seinem sechsköpfigen Chor im Scat-Gesang vortragen zu lassen. Dem Erfolg der ersten fünf Play-Bach-Platten – mehr als sechs Millionen Platten wurden verkauft – konnten später weder die Epigonen noch Loussier selbst nahekommen. Für die Entwicklung des Jazz waren die Musik und die Erfolge Loussiers indes völlig bedeutungslos.

Während sich in Europa Jazzmusiker und Kritiker noch stritten, ob Play Bach nun Jazz sei oder nicht, entwickelten amerikanische Musiker wie Ornette Coleman, John Coltrane, Eric Dolphy und andere einen Jazz, der ob seiner Freiheit in Form, Tonalität und Rhythmus bald nach Colemans Platte »Free Jazz« genannt wurde. Man konnte in dieser Entwicklung eine Analogie zur Entwicklung der abendländischen Kunstmusik sehen. Folgerichtig wäre dann die Musik des Modern Jazz Quartet eine Art Mittler, eine Durchgangsstation.

Gibt es eine Brücke zwischen Jazz, Johann Sebastian Bach und Rock? Tatsächlich gibt es sie, wenn auch zunächst nicht in der Form, dass sich Rockmusiker etwa durch ein Jazzstück, in dem ein Werk von Bach zitiert oder bearbeitet wird, inspiriert fühlten, gleiches zu versuchen. Anstoß zu der Rockmusik, die später »Baroque

³⁷Siehe dazu: Halbschäfer, Bernward: Rock barock – Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition; Berlin 2001; S. 51 ff ■ »Yesterday« wurde im September 1965 in Großbritannien als Teil der LP »Help!« veröffentlicht, im September des Jahres in den USA als Single.

Rock«, »Classical Rock« oder, in Deutschland, »Klassikrock« genannt wurde, gaben in unterschiedlichem Maße die Soul-Girl-Group The Toys, vor allem aber Rock-Bands The Byrds und The Cyrkle, dann die Beatles im Verein mit ihrem Produzenten George Martin mit dem 1965 veröffentlichten Song »Yesterday«.³⁷

Mochte man »A Lovers Concerto« von The Toys als Pop-Liedchen einer weniger bedeutenden Girl Group abtun – im Jahr darauf veröffentlichten The Supremes eine opulenter Cover Version des Songs –, so hatten The Byrds wie auch The Cyrkle wortwörtliche Zitate aus Johann Sebastian Bachs Werk verwendet: The Byrds hatten aus den ersten Takten des Kantatensatzes »Jesus bleibet meine Freude« aus der Kantate »Herz und Mund und Tat und Leben« BWV 147 ein Gitarrensolo für ihren Song »She Don't Care About Time« gemacht, The Cyrkle die Zweistimmige Invention Nr. 14 B-Dur BWV 785 in den Song »Why Can't You Give Me What I Want?« eingeflochten.

Bei »Yesterday« handelte es sich nicht um ein wortwörtliches Zitat oder eine Bearbeitung einer vorhandenen Komposition, sondern um ein Stilzitat: Das hier eingesetzte Streichquartett ist eine Besetzung, die ihre Heimat seit dem 18. Jahrhundert in der Kunstmusik hat. Martin gab den vier Streichinstrumenten in seinem Arrangement größere Freiheit, als dies in der Popmusik jener Tage üblich war; in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre spielten in der Rockmusik Streichinstrumente überhaupt keine Rolle. Mit »Yesterday« änderte sich dies beinahe schlagartig: Von Veröffentlichung des Songs an wurden Streichinstrumente fester Bestandteil im Repertoire von Rockmusikern und -produzenten. Martin ging aber noch einen Schritt weiter, als er in Übereinkunft mit den Beatles allmählich das Instrumentarium, das für einen Beatles-Song verwendet werden konnte, erweiterte. In »For No One« (1966) beispielsweise waren es ein Waldhorn und ein Clavichord. Wenige Monate vor den Aufnahmen zu »For No One« aber hatte George Martin schon einen anderen, entscheidenden Schritt, der über

bloße Instrumentation hinausging, getan, als er auf John Lennons Anstoß hin für dessen Song »In My Life« ein kurzes Klaviersolo beisteuerte. Es sollte nach Lennons Willen »etwas Barockes« sein.³⁸ Martin schrieb ein kurzes Stück Klaviermusik, angelehnt an die »Kleinen Präludien« oder die »Zweistimmigen Inventionen«. Da er seine Komposition nicht im für den Song erforderlichen Tempo spielen konnte, nahm er es in einem ihm angenehmen Tempo mit einem langsam laufenden Tonbandgerät auf. Anschließend überspielte er diese Aufnahme in schnellerer Geschwindigkeit der schon weitgehend fertiggestellten Aufnahme des Songs zu. Es passte dadurch nicht nur die Geschwindigkeit seines Spiels zu dem Song, sondern auch der Klang des Klaviers wurde verfremdet, so dass er sich dem eines Hammerklavieres annäherte – ein willkommener Nebeneffekt.

»In My Life« wurde Teil des 1966 veröffentlichten Albums »Revolver«, »For No One« einer der Songs von »Rubber Soul« (1965).



Warum Bach? Es ist wohl Martins Blick auf die Arbeit des Thomaskantors. Er sieht Ähnlichkeiten zu seiner eigenen Arbeit:

»... many 'classical' composers have obviously been popular. Schubert, for instance, wrote 'pop' music in that his songs were sung for the pleasure of ordinary people. Even Beethoven wrote for bands and so on. At the same time, one has a certain reverence for them simply because they laid the groundwork of our basic musical culture. But if Bach were alive now, I'm absolutely sure the he'd be working at music in the same way that we do in the business today. Above all, he was a worker and a craftsman, and he didn't enjoy much reverence in his time. He was really hard working; ...«

Und weiter, nach einem kurzen Exkurs über die von

³⁸Hertsgaard, Mark: A Day In The Life – The Music and Artistry of the Beatles; New York 1996; S. 156

Martin vermutete Arbeitsweise Bachs:

»Bach would just keep churning it out, writing away like a film writer of today who has a deadline to meet - and God knows, Bach had plenty of those. So whether or not he'd have a regular number-one spot in the hit parade today, I'm quite certain that he'd be in there pitching.«³⁹

³⁹Martin, George (with Jeremy Hornsby): All You Need Is Ears; London 1979; S. 31f

Die Ansicht, Bach sei vor allem ein Handwerker gewesen, gefällt Rockmusikern, denn so sehen sie sich auch. Bach, einer von uns. Martin griff im Rahmen seiner Arbeit für die Beatles noch zweimal auf Johann Sebastian Bachs Musik zurück, einmal auf Paul McCartneys Anregung für »Penny Lane«, dann für »All You Need Is Love«. ⁴⁰ Während es sich im Falle des Trompeten-Einwurfs in »Penny Lane« um eine Paraphrase zu Trompetenmotiven in J.S. Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 2 handelt, stammt das Zitat in »All You Need Is Love« tatsächlich aus einer Komposition Bachs, der Zweistimmigen Invention Nr. 8 für Klavier, hier aber von zwei Trompetern gespielt.⁴¹

⁴⁰Beide Singles wurden 1967 veröffentlicht.

⁴¹Einer der Trompeter war David Mason, der auch das Trompetensolo in »Penny Lane« einspielte.

Die Beatles waren 1967 aber nicht die einzige Rockband, die mit Zitat aus Bachs Werk und Paraphrasen zu Kompositionen Bachs experimentierten. Seinerzeit nahm das Rockpublikum bei weitem nicht die kritische Haltung zu derartigen Versuchen ein, die noch wenige Jahre zuvor etwa Jazzhörer kritisch, um nicht zu sagen: verächtlich auf das Phänomen der »Verjazzung« von Kompositionen Bachs blicken ließ.

Dabei gibt es hier eine folgenschwere Verbindung: 1965 unterlegte der britische Zigarrenhersteller Hamlet seine einschlägige Fernsehwerbung mit einem Stück Play Bach von Jacques Loussier.⁴² Die Wahl war auf die »Air« aus der D-Dur-Suite von Johann Sebastian Bach gefallen, eben in der Bearbeitung durch Loussier und eingespielt von dessen Trio. Die Komposition Bachs stand in den TV-Spots, die im Übrigen von einem anarchischen Humor der Art Monty Python dominiert wurden, für die Entspannung, die das Rauchen der Hamlet-Zigarren ga-

⁴²Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=6GI6BE2eq4>

rantieren könne – auch in aussichtslosen Situationen. Den Werbespot der Zigarrendreher hörte der Sänger und Pianist Gary Brooker, der gerade versuchte, das Repertoire seiner Rhythm'n'Blues-Band The Paramounts um Eigenes zu erweitern. Er machte den Organisten seiner Band, Matthew Fisher, auf den Spot und Loussiers Fassung des Air aufmerksam und regte ihn an, Ähnliches für einen Song zu kreieren. Fisher, musikalisch akademisch gebildet und dementsprechend einigermaßen kenntnisreich im Repertoire der so genannten »klassischen« Musik, erkannte im harmonischen Aufbau des Air die Ähnlichkeit zu auch in Jazz und Rock gebräuchlichen Akkordfortschreitungen und schrieb die Einleitung zu Brookers Song »A Whiter Shade Of Pale«. Die Nähe von Brookers Song zu Percy Sledges »When A Man Loves A Woman« ergab sich aufgrund des Aufbaus des Songs, der Instrumentation und Brookers Gesang quasi von selbst, geriet aber angesichts der getragenen Orgeleinleitung Fishers in den Hintergrund. Die Konnotation »Orgel, Kirche, Bach« sorgte dafür, dass »A Whiter Shade Of Pale« die Frage aufwarf, ob und in welcher Form hier eine Komposition Bachs verwendet wurde. Die Vermutungen schossen ins Kraut, es handle sich um eine »Bach-Kantate« oder wenigstens um einen Teil einer Kantate Bachs, oder um eine »Bachfuge«.⁴³ Nichts von alledem ist zutreffend. Manfred Schuler zeigte in seinem Aufsatz »Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit« schon 1978,⁴⁴ dass Brooker eventuell die absteigende Basslinie des Songs an die Basslinie einer Altarie in der Kantate »Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust« anlehnt hatte, 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 aus BWV 1068 und einem Teil der Bassstimme des Choralvorspiels »Wachet auf, ruft uns die Stimme« BWV 645 zusammen. Letzten Endes handelt sich aber um einen musikalischen Allgemeinplatz: Absteigende Basslinien ähnlicher Art nennen Rock- wie Jazzmusiker »andalusische Kadenz«,

⁴³Raoul 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 handle: 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

⁴⁴Manfred Schuler: Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit, in: Archiv für Musikwissenschaft, Heft 22/1978, Wiesbaden

⁴⁵So auch noch im Beiheft zu der 1997 erfolgten CD-Ausgabe der LP Procol Harum von 1967 ■ Procol Harum: - (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 (1996) ■ Der Streit wurde vor allem im Internet ausgetragen: <http://www.procolharum.com>

⁴⁶Die Single blieb über einen Zeitraum von sechs Wochen auf Platz 1 der britischen Charts.

die als sogenanntes »Turn-a-round« in unzähligen Jazz- und Rockstücken harmonische und streckenweise auch formale Grundlage ist. Die Band selbst ließ die Hörer im Unklaren über die Inspiration zu dem Song, 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 sich auf die Signifikanz der einleitenden – und im Laufe des Songs noch einmal aufgegriffenen – Takte berief, die von ihm stammten. Brooker sah den Song komplett als seine Arbeit an.⁴⁵

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 Hitparaden⁴⁶ – 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 Songtexte⁴⁷ und Rückgriffe auf echte oder nachgeahmte Kunstmusik wiesen »progressive« Rockmusik gegen die konventionelle Rockmusik aus – und damit verband sich auch ein Prestigegeinn.⁴⁸ Tatsächlich begann um 1967/1968 das bürgerliche Feuilleton Rockmusik wahrzunehmen, kenntlich etwa an Wilfrid Mellers Besprechungen von Beatles-Platten in der Londoner »Times«.⁴⁹ 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 – indirekt mit einer Musik konfrontiert, für deren Beurteilung ihnen nicht nur die Maßstäbe fehlten, sondern die sie häufig gar nicht kannten. Ein Zitat verliert aber – möglicherweise – seinen Sinn, seinen ästhetischen Reiz, wenn es nicht als solches erkannt und eingeordnet wird. 1967, dem Jahr der Veröffentlichung von »Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band« von den Beatles wie

von Procol Harums »A Whiter Shade Of Pale«, war von Zitaten aus Johann Sebastian Bachs Werk im Rahmen von Pop- und Rocksongs dann auch noch nicht weiter die Rede, »A Whiter Shade Of Pale« hielt man für die Bearbeitung einer Komposition Bachs, das Zitat aus der zweistimmigen Invention F-Dur in »All You Need Is Love« bemerkte man gar nicht. Gleichwohl gab es zur gleichen Zeit Rockmusiker, die in der Übernahme von Zitaten aus der Kunstmusik Möglichkeiten für die eigene Musik sahen. Einer dieser Musiker war der britische Keyboard-Spieler Keith Emerson.

Emerson hatte eine traditionelle pianistische Ausbildung erhalten, wenn auch nicht an einer Hochschule, sondern bei einer Privatlehrerin. Als Jüngendlicher spielte Emerson Klavier in Schulbands und gründete auch ein eigenes Jazztrio. Anfang 1967 schloss er sich als Organist der Band Gary Farr and the T Bones an – hier auch lernte er Lee Jackson kennen, später Sänger und Bassist bei The Nice –, spielte später bei The VIPs Orgel und nahm dann den Auftrag an, für die amerikanische Soul-Sängerin P. P. Arnold eine Begleitband zusammenzustellen. Emerson überzeugte Jackson, in Arnolds Band den Bass zu übernehmen, und mit dem Gitarristen David O'List gehörte zu der um den Schlagzeuger Ian Hague zum Quartett aufgestockten Band ein weiterer Musiker an, der später bei The Nice Mitglied wurde.⁵⁰ Emerson hatte sich ausbedungen, mit Jackson, O'List und Hague quasi als »Eröffnungsband« von Arnolds Konzerten regelmäßig auftreten und dabei ein eigenes Programm präsentieren zu können. Arnold wollte die Band The Naz nennen – worunter die Musiker sich nichts vorstellen konnten –, man einigte sich schließlich auf The Nice.⁵¹ Unter diesem Namen trat das Quartett ab Mai 1967 als Arnolds Begleitband, erstmals allein im August des Jahres beim National Jazz and Blues Festival in Windsor auf. Als Arnold wenig später in die USA zurückkehrte, nahm ihr Manager Andrew Loog Oldham The Nice unter Vertrag. Noch im Herbst 1967 wurden erste Studiotermin vereinbart und nach den Aufnahmen »The Thoughts Of

⁴⁷Dies 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«.

⁴⁸Einen Plattenvertrag erhielt Procol Harum bei DERAM; Decca hatte dieses Unterlabel 1967 für »progressive« Rockmusik gegründet.

⁴⁹Siehe auch: Wilfrid Mellers: Twilight of the Gods – The Beatles in Retrospect; London 1973

⁵⁰Zu der Band gehörten auch ein Trompeter, ein Saxophonist und ein Possaunist, die jedoch selbst in Keith Emersons Autobiographie namenlos bleiben. ■ Emerson, Keith: Pictures of an Exhibitionist; London 2003; S. 63

⁵¹Zu dem Verfahren der Namensgebung gibt es verschiedene, leicht voneinander abweichende Versionen. ■ Siehe dazu: Emerson, Keith: a.a.o.; S. 63f ■ https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nice ■ Dome, Malcolm: *When We Was Young*, in: *Classic Rock Presents Prog*, Nr. 16, London 2011; S. 64 ff

Emerlist Davjack« veröffentlicht.

»The Thoughts Of Emerlist Davjack« enthielt die zeittypische Mischung von Hardrock (»Bonnie K«), Blues (»War and Peace«) und einigen »psychedelischen« Songs (»Tantalising Maggie«, »Dawn«, »The Cry of Eugene«) aber auch ein ausgedehntes Instrumental mit dem Titel »Rondo«, das auf einer ummetrisierten Fassung von Dave Brubecks »Blue Rondo à la Turk« basierte. Formal ist »Rondo« eine Reihung von Zitaten und Improvisationen über einem monotonen Bassriff, die den beiden Instrumentalisten Keith Emerson und David O'List die Gelegenheit gaben, ihr Können zu präsentieren. Die prinzipielle Konstruktion von »Rondo« ermöglichte es der Band aber auch, etwa im Konzert das Stück »endlos« in die Länge zu ziehen. Es gibt daher eine ganze Reihe von Live-Aufnahmen, die von der LP-Fassung abweichen und ebenfalls untereinander erhebliche Unterschiede aufweisen.

In der »Urfassung« taucht bei 04:39 ein Zitat des Themas aus »Toccat und Fuge d-Moll« BWV 565 von Johann Sebastian Bach auf. Es ist eines der ersten Zitate aus einer Komposition Johann Sebastian Bachs, das in genuiner Rockmusik zu finden ist.

»Toccat und Fuge d-Moll« ist sicherlich eines der bekanntesten und populärsten Werke Johann Sebastian Bachs, die Anfangstakte der Toccat haben es in jüngster Zeit bis zur Verwendung als Signaltone für Mobiltelefone gebracht. Emerson, der die Arbeiten Loussiers kannte und schätzte,⁵² konnte seinerzeit also einigermaßen sicher davon ausgehen, dass es im Publikum der Band den einen oder anderen Zuhörer gab, der das Zitat erkannte und Bach zuordnen konnte. Tatsächlich »Rücksicht« auf sein Publikum – in dem er es in seinen Zitaten etwa nur mit bekannten und sehr bekannten Werken der Kunstmusik konfrontierte –, nahm Emerson aber nicht: Live-Fassungen des »Rondos« enthalten beispielsweise auch ein Zitat der ersten Takte des dritten Satzes aus Bachs »Italienischem Konzert«, eine Komposition, die bei weitem nicht an die Popularität der Toccat heranreicht.

⁵²Hanson, Martyn: *Hang On To A Dream – The Story Of The Nice*; London 2002; S. 80

Das Anbringen von Zitaten aus Werken der Kunstmusik gehörte also von Anbeginn der Existenz der Band The Nice zum Konzept der Musiker, und schon die zweite LP, »Ars Longa Vita Brevis« von 1968, enthielt eine Bearbeitung des Intermezzos aus der Karelia-Suite von Jean Sibelius⁵³ – die für sich allein stand –, wie auch eine Bearbeitung von Teilen des ersten Satzes aus Johann Sebastian Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 3 G-Dur BWV 1048, die im Rahmen der Suite »Ars Longa Vita Brevis« als dritter Satz mit dem Titel »Acceptance 'Brandenburger'« auftritt.

⁵³Karelia-Suite op 11
(1893/94)

Noch 1968 wurde diese Bearbeitung aus der Suite ausgekoppelt und unter dem Titel »Brandenburger« veröffentlicht. Innerhalb kürzester Zeit wurde »Brandenburger«, ungeachtet des früher veröffentlichten »In My Life« von den Beatles und ungeachtet des schon 1966 veröffentlichten »A Whiter Shade Of Pale« von Procol Harum zu dem »Klassikrock«-Stück schlechthin. Denn die seit »Yesterday« (1965) virulente Strömung in der Rock- und Popmusik hatte bald eine Bezeichnung erhalten, in Deutschland eben »Klassikrock«, ein Begriff, der spätestens nach 1975 sukzessive an Bedeutung verlor. Eine erste bis heute gültige und gebräuchliche, wenngleich problematische Bezeichnung ist Baroque Rock, wie sie die US-amerikanische Journalistin Lillian Roxon 1969 mit einem entsprechenden Artikel in ihrer »Rock Encyclopedia« einführte:

»Baroque Rock/On Procol Harum's A Whiter Shade Of Pale (1967), it's a Bach cantata. With Chrysalis it's a harpsichord on double speed. Two groups, the New York String Ensemble and the New York Rock and Roll Ensemble, are working at combining rock and baroque. And, of course, Ars Nova's whole (1967-68) 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.«⁵⁴

⁵⁴Roxon, Lillian: Rock Encyclopedia; New York 1969, 1971, Druck von 1976; Artikel Baroque Rock, S. 24

An diesem Artikel sind gleich mehrere Dinge bemerkenswert: Roxon nennt mit The New York String Ensemble, The New York Rock and Roll Ensemble und Chrysalis drei Bands, die Ende der 1960er-Jahre in den USA wenig und in Europa fast gar nicht bekannt waren. The New York String Ensemble war eine Instrumentalgruppe, die allein aus diesem Grund einem an Gesang gewöhnten Rock- und Pop-Publikum nahezu unbekannt war. Es ist aber keineswegs klar, welches New York String Ensemble Roxon meinte, denn die von ihr angegebene Bezeichnung trifft auf mehrere Formationen zu. The New York Rock & Roll Ensemble, später New York Rock Ensemble, dagegen war in der Tat eine veritable, sogar außergewöhnlich Rockband, in der drei Musiker eine traditionelle klassische Instrumentalbildung vorweisen konnten – Oboe, Klavier, Violoncello.⁵⁵ Der Sänger, Pianist, Oboist und Komponist der Band, Michael Kamen, war später überaus erfolgreich als Komponist von Filmmusik wie als Orchesterleiter, wenn es galt, etwa für Kate Bush, Eric Clapton oder Metallica Orchester zu leiten. Beim New York Rock Ensemble war er mitverantwortlich für einige der geistreichsten und überzeugendsten Bearbeitungen von barocker Musik – fast durchweg von Johann Sebastian Bach –, so etwa für ein Arrangement von Teilen des ersten Satzes des Brandenburgischen Konzertes Nr. 5. Auch die Bearbeitung der Aria der »Goldberg-Variationen« für seinen Song »Winter Child« ist gewitzter als die Masse ähnlicher Versuche anderer Rockmusiker. Die von Roxon angesprochenen Bands Chrysalis und Ars Nova⁵⁶ hingegen haben mit Baroque Rock in dessen eigentlichen Wortsinn nichts zu tun: Anhand der einzigen LP von Chrysalis kann nicht verifiziert werden, ob die Band den Klang eines »harpichords on double speed« verwendete, und Ars Nova nahm sich entsprechend ihres Namens zwar in winzigen Bruchstücken mittelalterlicher Kirchenmusik an, ansonsten aber wenigen Kompositionen der Spätromantik; auf der ersten LP der Band findet sich ein Zitat aus »Also sprach Zara-

⁵⁵Biografie der Band siehe: Halbscheffel, Bernward: Lexikon Progressive Rock – Musiker, Bands, Instrumente, Begriffe; Leipzig ²2013; S. 318

⁵⁶Der Bandnamen geht auf Philip de Vitrys etwa 1320 entstandenes Traktat Ars nova zurück.

thustra« von Richard Strauss.⁵⁷ »Baroque« ist an diesem Rock nichts. Der Begriff schrumpft somit auf ein Schlagwort zusammen, mit dem Roxon Musik bezeichnete – und auf diesem Weg folgen ihr seitdem viele Journalisten vor allem aus der anglo-amerikanischen Publizistik –, die auf Kompositionen aus der traditionellen europäischen Kunstmusik beruht, sei es in Zitate oder in Arrangements, und auf der Verwendung von Instrumenten, die nicht eben typisch für Rockmusik sind, sondern ihre Heimat in der europäischen Kunstmusik haben. Der Gebrauch eines Cembalos beispielsweise führte umgehend zu der Etikettierung der jeweiligen Musik mit dem Label »Baroque Rock«.⁵⁸ Roxon nennt Jorgenson als einzigen in Europa auf diesem Gebiet engagierten Musiker. Procol Harum und Jorgenson, also nicht The Nice. Offensichtlich war ihr diese 1969 in ganz Europa doch schon sehr populäre Band nicht bekannt. Dabei hatte The Nice schon im Januar und Frühjahr 1968 ihre erste USA-Tournee absolviert – mit Auftritten in New York, Los Angeles und San Francisco –, und war im März 1969 zur zweiten USA-Tournee aufgebrochen.

1978 wurde Roxons Lexikon neu herausgegeben, überarbeitet hatte es der Musikjournalist Ed Naha. Der Artikel »Baroque Rock« blieb zwar erhalten, erfuhr aber eine radikale Überarbeitung:

»Baroque Rock/On Procol Harums A Whiter Shade of Pale (1967), it was a Bach cantata. With The Left Banke (1967) it was a harpsichord. Vintage groups like Ars Nova, The New York Rock and Roll Ensemble, and Chrysalis attempted to mix rock rhythms with baroque instrumentation with varied success. It was a small movement, which blossomed in the late sixties and was dedicated but not very successful commercially.«⁵⁹

Roxons Fehler mit der Verbindung von »A Whiter Shade Of Pale« und einer namenlos bleibenden Kantate von Johann Sebastian Bach blieb zwar bestehen, das »harpsi-

⁵⁷Ars Nova: - (Elektra1968; USA)

⁵⁸Wie sich an einschlägigen Artikeln der englischsprachigen Wikipedia ablesen lässt. Der Begriff wurde im Übrigen noch aufgespalten in »Baroque Rock« und »Baroque Pop«. Letzterer weist wenige oder gar keine Stilelemente von gängiger Mainstream-Rockmusik auf. Demnach wäre etwa die Musik von The Left Banke Baroque Pop, während die von The Nice Baroque Rock wäre.

⁵⁹Roxon, Lillian: Lillian Roxon's Rock Encyclopedia (compiled by Ed Naha); New York 1978; S. 31

chord on double speed« von Chrysalis wurde aber entschleunigt und nunmehr – in diesem Fall auch korrekt – The Left Banke zugesprochen. The New York String Ensemble wie auch der Gitarrist Sebastian Jorgenson werden von Naha nicht mehr genannt. Tatsächlich ist es nicht klar, wen Roxon seinerzeit meinte: New York String Ensembles gab es mehrere, von denen aber keines unmittelbar mit Rockmusik in Verbindung gebracht werden kann, einen Sebastian Jorgenson gab es wohl, es könnte mit geringer Wahrscheinlichkeit der Gitarrist Sebastian Jorgensen gemeint sein. Von diesem indes gibt es keine Zeugnisse davon, etwa Schallplatten, welche Musik er Ende der 1960er-Jahre gespielt haben könnte, weder die einschlägigen Musiklexika noch Diskographien und Nachschlagewerke im Internet nennen weder Jorgensen noch Jorgenson, jedenfalls nicht in Verbindung mit Bearbeitungen von Werken Bachs.

Als Roxons Encyclopedia 1969 in New York erschien, war Classical Rock, wie diese Spielart der Rockmusik schließlich genannt wurde, vom Exotikum zur durchaus gängigen Praxis und zu einem unmittelbaren Vorläufer des Progressive Rocks geworden. Es gab eine Vielzahl von Bands, die sich – oft nur für ein oder zwei Stücke – mit der Bearbeitung von Werken der europäischen Kunstmusik auseinandersetzten oder wenigstens hier und da ein Zitat anbrachten.

Oft genug war es ein Zitat aus einer Komposition von Johann Sebastian Bach, sowohl in den USA als auch in Europa stand die Musik des Thomaskantors im Zentrum des Interesses der Musiker. Innerhalb der Gruppe von Musikern, die sich überhaupt mit wie auch immer gearteten Verbindungen von europäischer Kunstmusik und Rockmusik auseinandersetzten, bilden diese eine recht große Untergruppe. In den USA war das vor 1970 insbesondere das New York Rock & Roll Ensemble, in Europa The Nice.

Das New York Rock & Roll Ensemble veröffentlichte bereits auf seiner ersten LP eine Komposition von Johann Sebastian Bach, den zweiten Satz der Triosonate

für zwei Violinen und Basso Continuo Nr. 1 in C BWV 1037. Die Urheberschaft dieser Sonate wurde in der Tat fälschlich J.S. Bach zugeschrieben, sie stammt aber von Johann Gottlieb Goldberg⁶⁰, eben jenem Goldberg, der als Pianist des Grafen Keyserling diesem aus den von Bach komponierten und erst später so genannten »Goldberg-Variationen« vorspielte. An der Einspielung des New York Rock & Roll Ensembles sind nur die drei akademisch gebildeten Musiker Michael Kamen, Dorian Rudnytsky und Martin Fulterman beteiligt. Am Notentext des Sonatensatzes wurde nichts verändert, lediglich die Instrumentation angepasst: Die Stimmen der Violinen übernahmen die Oboisten Kamen und Fulterman, den Continuo führte Rudnytsky auf dem Violoncello aus. Es handelt sich also weder nur um ein kurzes Zitat, noch um ein Arrangement für Rockband, noch um eine Bearbeitung für Rockband, sondern um eine Interpretation der Komposition, somit um einen Fremdkörper auf einer Rockplatte. Denn die LP enthält keine weiteren Kompositionen aus der Kunstmusik, keine Zitate, keine Arrangements und auch keine Bearbeitungen. Die gab es ein Jahr später, 1969, mit »Faithful Friends«, der zweiten LP der Band, und dem darauf enthaltenen »Brandenburg«. »Brandenburg« bestand aus einem Zitat aus dem ersten Satz des Brandenburgischen Konzerts Nr. 5 von Johann Sebastian Bach, das für Rockband arrangiert wurde und als Bearbeitung ein Riff für die Band abgab. Die Band hatte diese Bearbeitung vorher schon stets bei öffentlichen Auftritten gespielt und war dem Komponisten und Dirigenten Leonard Bernstein aufgefallen, der die Band – oder fast besser: dieses Stück – zu einem Termin seiner Konzertreihe »Young People's Concerts« einlud; es gibt von dem Auftritt der Band auch einen Fernsehfilm.

Die Band hatte den »Baroque Rock« als Möglichkeit für sich entdeckt: Neben »Brandenburg« fand sich erneut ein Satz aus einer Triosonate – dieses Mal war es der zweite Satz der tatsächlich von Bach komponierten Triosonate Nr. 2 G-Dur BWV 1038 –, und eine teils a cappel-

⁶⁰* Danzig 1727, † Dresden 1756

la vorgetragene »Aria« von Thomas Morley. In weiteren Songs wurden die Oboen und das Violoncello eingesetzt, so etwa in »Asking Too Much«, und in dem Titelsong »Faithful Friends« tauchten Violinen und Trompeten in teils »barockisierender« Form auf, so dass die Band ihrem Ruf als Vertreter des »Baroque Rock« mit dem Album durchaus gerecht wurde. Besonders erfolgreich war die Band mit ihrer ausgeklügelten und farbigen Musik nicht, in Europa war das Ensemble nahezu unbekannt.

In Europa hatte unter den Bands, die sich mit der überkommenen Kunstmusik, mit Zitaten, Arrangements und Bearbeitungen auseinandersetzten, The Nice eine Vormachtstellung. Die Band veröffentlichte weitere Bearbeitungen, etwa von Kompositionen von Jean Sibelius oder Pjotr Iljitsch Tschaikowski, immer wieder von Johann Sebastian Bach. »Rondo« wurde von Fall zu Fall, dann bei Konzertauftritten, umgestaltet, wenn auch das der Komposition zugrunde liegende Prinzip der Reihung nicht aufgegeben wurde. Das Zitat des Fugenthemas aus Bachs d-Moll-Toccata und -Fuge war im Konzert wohl stets Bestandteil der Komposition, hinzu kamen von Fall zu Fall Zitate aus der Toccata selbst wie auch die Eingangstakte des dritten Satzes aus Bachs »Italienischem Konzert«.⁶¹ Dennoch: dass das gesamte Album »The Thoughts Of Emerlist Davjack«

⁶¹So bei »Rondo 69«, einer Konzertaufnahme aus dem Fillmore East. ■
The Nice: Nice (1969)

»...sehr an die Orgelmusik von Johann Sebastian Bach angelehnt...«

⁶²https://de.wikipedia.org/wiki/The_Nice ■
Hier zählt natürlich die 1967 veröffentlichte LP, nicht die später veröffentlichten Reissues.

ist,⁶² trifft nicht zu, das Zitat aus der d-Moll-Fuge in »Rondo« ist das einzige aus einer Komposition Bachs für Orgel. The Nice präsentierte sich mit diesem Album weit mehr als eine britische Psychedelic-Rock-Band denn als Formation des »Baroque Rock« – der Begriff war zu dieser Zeit auch nicht gängig, vielleicht noch nicht einmal geprägt.

Bei einer Aufnahme, die der schwedische Rundfunk Ende 1967 mit der Gruppe durchführte, wies Emerson in

einer Ansage auf die US-amerikanische Band Vanilla Fudge hin, die zu jener Zeit zwar eindeutig als Vertreter des amerikanischen Psychedelic Rock galt, gleichwohl aber Musik im Repertoire hatte, die wie die eine oder andere LP anderer amerikanischer Bands zum Baroque Rock hätte gezählt werden können. So enthält das Konzeptalbum »The Beat Goes On«⁶³ Zitate aus Werken von Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven, nicht aber von Johann Sebastian Bach. Dass diese Band bis zu ihrer Auflösung 1970 einerseits sehr die britische Rockmusik beachtete – The Beatles, Cream –, andererseits zu den Begründern des Heavy Metals zu zählen ist und neben The Nice nicht zuletzt Led Zeppelin und Deep Purple beeinflusste, wird meist wenig beachtet.⁶⁴ 1970 veröffentlichten The Nice ihr letztes Album, in dessen Zentrum die von Keith Emerson komponierte »Five Bridges Suite« stand. Für diesen Auftritt in der Fairfield Hall in Croyden – der für die LP mitgeschnitten wurde – war ein Orchester engagiert worden, wie 1968 für die Suite »Ars Longa Vita Brevis«. Anders als »Ars Longa Vita Brevis« enthielt »Five Bridges« keine direkten Zitate aus der Kunstmusik. Die zweite Seite der LP aber war gleich mehreren Bearbeitungen gewidmet: dem »Intermezzo« aus der »Karelia Suite« von Jean Sibelius und dem dritten Satz aus der Symphonie Nr. 6 Pjotr Iljitsch Tschaikowski, beides bereits in der Quartett- beziehungsweise Trio-Besetzung der Band erprobte und in Studioaufnahmen veröffentlichte Stücke. Erstmals auf LP veröffentlicht aber war eine in der Konzerthalle Fillmore East in San Francisco mitgeschnittene Version einer in eine Cover Version von Bob Dylans Song »Country Pie« eingebettete Bearbeitung von Teilen des ersten Satzes von Johann Sebastian Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 6. Emerson hatte die Bratschen- und die Gambenstimmen des Konzertes für Hammond-Orgel arrangiert; die gegenüber der Originalkomposition veränderte Bassstimme spielte der Bassist der Band, Lee Jackson, auf der elektrischen Bassgitarre.⁶⁵ Mit Johann Sebastian Bach und Bob Dylan hatte der Organist quasi

⁶³Vanilla Fudge: The Beat Goes On (1968)

⁶⁴Im oben genannten Konzert beim schwedischen Rundfunk spielte The Nice eine Cover Version des Songs »You Keep Me Hangin' On« von Holland-Dozier-Holland. Vanilla Fudge hatte früher im selben Jahr mit einer Cover Version des Songs einen Top-Ten-Hit in den USA.

⁶⁵Möglicherweise nutzte Emerson für sein Arrangement die von Max Regger vorgenommene Bearbeitung des Konzertes für Klavier zu vier Händen. Siehe dazu S. 165 ff

»zwei Klassiker« gekoppelt, alte europäische Kunstmusik und US-amerikanische Country Music – die drei Musiker nutzten das Arrangement aber auch für eine ausgedehnte Jazzrock-Improvisation.

Wenn auch auf »Five Bridges« noch die LP »Elegy« folgte – die indes lediglich ältere Live-Aufnahmen der Band enthielt, so war »Country Pie/Brandenburg Concerto No. 6« doch eine Art Schlusspunkt in der Entwicklung des Baroque Rocks, oder, wie diese Musik in der Bundesrepublik Deutschland genannt wurde, des Klassikrocks. Der Erfolg von The Nice überdeckte die Musik von Bands wie Vanilla Fudge und The New York Rock & Roll Ensemble und gab der Band in Großbritannien und in den Ländern des europäischen Festlandes eine Vormachstellung. Dennoch aber gab es im Schatten von The Nice weitere Rockgruppen, die sich mit der Kunstmusik Europas auseinandersetzten und dabei immer wieder auf die Musik Johann Sebastian Bachs zurückgriffen. Und es waren nicht nur Rockpianisten und -organisten, die sich an Zitaten, Arrangements und Bearbeitungen versuchten.

An erster Stelle ist Ian Anderson von der Band Jethro Tull zu nennen. »Bourée« ist die Bearbeitung eines Teils der Bourrée aus der Suite in e für Laute BWV 996 von Johann Sebastian Bach; die falsche Schreibweise mit nur einem »r« blieb über die Jahre und die verschiedenen Ausgaben des Albums hinweg erhalten, möglicherweise absichtlich. Andersons Bearbeitung, ein Instrumental, bei der seine Querflöte im Zentrum stand, wurde im August 1969 veröffentlicht, hat aber in der im Juli des gleichen Jahres von der britischen Band Bakerloo auf den Markt gebrachten Single »Drivin' Bachwards« einen unmittelbaren Vorläufer; Bakerloo, 1968 von dem Gitarristen Dave »Clem« Clempson gegründet, war wie zunächst auch Jethro Tull eine Bluesrock-Band, wie es im Gefolge von Cream einige in Großbritannien gab. Clempsons Bearbeitung der Bourrée für Gitarrentrio – zusätzlich tritt auch eine Trompete darin auf – ist nicht so radikal wie Andersons Fassung der Vorlage, es ist eher

eine handwerklich gekonnte Übertragung auf das Instrumentarium der Band.

Das Arrangement Andersons ist wohl nicht als Reaktion auf Bakerloos Veröffentlichung zu sehen.⁶⁶ Während die Bearbeitung von Bakerloo Bachs Komposition in ein angenehm klingendes, aber nicht weiter auffälliges Stück Musik umformte, wurde die Komposition in der Fassung von Jethro Tull zu einem veritablen Stück Jazz-rock. Erstaunlicherweise wurde diese Bearbeitung trotzdem äußerst populär, obwohl sie den gängigen Kriterien, was einem Rockpublikum zuzumuten ist, widerspricht. Über Jahrzehnte gehörte »Bourée« zum Konzertprogramm der Band.

Zugeständenermaßen war Bachs Bourrée schon vor der Entdeckung durch Clempson beziehungsweise Anderson beim Publikum und bei Musikern beliebt. Manche, wie etwa Paul McCartney, fühlten sich von dem kleinen Tanz zu eigenen Songs (»Blackbird«, »Jenny Wren«) inspiriert⁶⁷, andere übernahmen mehr oder weniger große Teile in ihre eigene Musik, so beispielsweise die Band Led Zeppelin sowie die Gitarristen Yngwie Malmsteen und Leo Kottke. Anderson ahmte mit seiner »Bourée« nicht die Zitate, Arrangements und Bearbeitungen etwa von The Nice nach, in dem er auf ein Keyboard-Instrument setzte, und auch die Arrangements des Stückes für elektrische Gitarren spielten für seine Fassung keine Rolle. Er schrieb das Lautenstück für sein Instrument, die Querflöte, um. Bei anderen Versionen war es aber naheliegend, dass die Gitarre im Mittelpunkt stand, bei Malmsteen wie bei Bakerloo. Durch Anderson wurde der Rockhörer quasi »nebenbei« mit seinerzeit aktuellen Spielweisen der Flöte im Jazz, wie sie etwa Roland Kirk praktizierte, bekannt gemacht, teils in durchaus radikaler Weise.

Um 1970 war die Verwendung von Bruchstücken als Möglichkeit für die Rockmusik etabliert, wenn auch unter dem Begriff »Klassikrock« mehrere Strömungen zu zusammengefasst sind. Zum einen handelt es sich dabei um Bands und Musiker, die – wie Clempson mit Baker-

⁶⁶Booklet zu: Bakerloo:
Bakerloo (1969)

⁶⁷https://en.wikipedia.org/wiki/Bourrée_in_E_minor

loo und Anderson mit Jethro Tull – nur selten, oft nur ein einziges Mal ein Zitat aus einer Komposition der europäischen Kunstmusik in einen ihrer Songs einbauten, nicht selten aus einem Werk von Johann Sebastian Bach. Zu diesen gehören etwa Procol Harum, The Beach Boys, The Electric Light Orchestra, Fever Tree, Lake und weitere mehr. Andere machten aus der Möglichkeit eine Masche und veröffentlichten LP um LP, angefüllt mit Arrangements und Bearbeitungen von zumeist bekannten und populären Kompositionen der Kunstmusik. Zuerst sind hier die niederländische Band Ekseption und später dann die Gruppe Sky um den Gitarristen John Williams zu nennen. Es gibt aber einige wenige weitere, die auf diesem Gebiet – Bruchstücke von Kunstmusik in das Klanggewand der Rockmusik zu stecken – aktiv waren, durchweg Instrumentalgruppen wie beispielsweise The Pink Mice. Für das Rock-Publikum spielten diese Bands keine Rolle, schon Ekseption wurde nicht unbedingt als authentische Rockband angesehen, sondern als Jazz-Formation.⁶⁸ Zur dritten, sehr kleinen Gruppe schließlich gehört Emerson, Lake & Palmer. Nach dem Bruch von The Nice hatte Keith Emerson mit dem Bassisten Greg Lake und dem Schlagzeuger Carl Palmer ein Trio gebildet, das mit seinem Progressive Rock in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre höchst erfolgreich war. Das Konzept der Band wich etwas von dem der Nice ab. Hatte Emerson bei The Nice einige recht bekannte Werke der Kunstmusik für das Orgeltrio bearbeitet, mit den Suiten »Ars Longa Vita Brevis« und »Five Bridges« auch Eigenes komponiert, das die Grenzen der Rockmusik zu der der Kustmusik zu überwinden trachtete, so übernahm er für ELP einige weniger bekannte Werke aus der Kunstmusik, darunter auch Kompositionen jüngerer Entstehungszeit, etwa von Béla Bartók, Leoš Janáček, Aaron Copland, Alberto Ginastera, Sergej Prokofjew und Joaquin Rodrigo. Daneben aber gibt es in der Manier von The Nice in »Take A Pebble« und »Knife Edge« Zitate aus Werken von Johann Sebastian Bach, im ersten Fall ein kurzes Zitat aus der

⁶⁸Nicht ganz ohne Berechtigung, war die Band doch aus der Jazzgruppe des Trompeters Rein van den Broek hervorgegangen.

Invention Nr. 1 C-Dur BWV 772, im zweiten ein Zitat aus der Allemande der Französischen Suite Nr. 1 d-Moll BWV 812. Später, mit dem Konzeptalbum »Tarkus«, veröffentlichte die Band ein weiteres Arrangement, »The Only Way (Hymn)«, in dem einerseits Teile der Toccata in F-Dur BWV 540, andererseits das Präludium Nr. VI F-Dur BWV 851 aus dem Wohltemperierten Clavier von J.S. Bach verwendet wurden.⁶⁹ Das Arrangement des Präludiums ist dabei eng an die Bearbeitungen Loussiers angelehnt, beschränkt sich also auf Klavier, Bass – in diesem Fall eine elektrische Bassgitarre – und Schlagzeug, letzteres in Jazz- und nicht in Rock-Spielweise. »Works Volume I« von 1977 schließlich präsentiert eine notengetreue Instrumentation der Zweistimmigen Invention Nr. 4 d-Moll BWV 775; Carl Palmer richtete das Klavierstück für Marimba (und weitere Instrumente) ein.

Tatsächlich entwickelten sich Emerson, Lake und Palmer mit ihrer Musik von der von The Nice weg. Kennzeichnend ist dies vor allem an der Wahl der Vorlagen: Hatte sich Emerson schon bei The Nice zu zeitgenössischen Komponisten zugewandt – etwa Aaron Copland und György Ligeti –, so setzte er diesen Weg bei ELP konsequent fort und bearbeitete eben Kompositionen von Bartók, Janáček, Copland, Ginastera und Rodrigo für das Rocktrio, allemal Musik also, um die andere Bands einen weiten Bogen machten. Johann Sebastian Bachs Kompositionen spielten nach der Veröffentlichung von »Tarkus« (LP) bei Keith Emerson keine Rolle mehr, zumindest, was die Wahl der Vorlagen angeht.

Dafür ging die »Bewegung«, Kompositionen aus der Kunstmusik in Fassungen für Rockbands zu veröffentlichen, in die »Breite«, noch beinahe jede ambitionierte Amateur-Rockband brachte in ihren Kompositionen wenigstens ein Zitat aus einem Werk von Bach unter, in aller Regel die einschlägigen »Hits« des Thomaskantors wie Toccata und Fuge d-Moll für Orgel BWV 565, die Bourrée aus der Suite in e für Laute BWV 996 und »Jesus bleibet meine Freude« aus der Kantate »Herz und Mund und Tat und Leben« BWV 147.⁷⁰ Einer der Gründe mag

⁶⁹Emerson, Lake & Palmer: – (1970) ■ Tarkus (1971)

⁷⁰Siehe Diskographie

darin zu suchen sein, dass die »typische« Rockband zwischen 1965 und etwa 1975 aus vier oder fünf Musikern bestand: Gitarre, Keyboards, Bass und Schlagzeug, zusätzlich ein Sänger. Unter Keyboards war bis etwa 1970 in erster Linie Klavier und Orgel – im Idealfall eine Hammond-Orgel vom Typ C3 oder B3 – zu verstehen, ab 1970 gehörte auch ein Synthesizer dazu, zumal 1970 mit dem Minimoog der Firma Moog ein einigermaßen erschwingliches und leicht handhabbares Gerät auf den Markt kam. Der Keyboard-Spieler rückte ins Zentrum der Band und kämpfte mit dem Gitarristen um die Vormachtstellung – die Kämpfe zwischen dem Organisten Jon Lord und dem Gitarristen Ritchie Blackmore bei Deep Purple sind der legendäre Ausdruck dieser Auseinandersetzung um die Verteilung der Macht. Bedingt durch die Emanzipation des Keyboard-Spieler innerhalb einer Rockband wurde die Position für Pianisten und Organisten interessant, die bis in die zweite Hälfte der 1960er-Jahre hinein eher im Jazz eine musikalische Heimat gesucht hatten.⁷¹ Pianisten konnten in jener Zeit ihren Platz in einer Rockband nur behaupten, wenn ihr instrumentalmusikalisches Können dem des Gitarristen wenigstens gleichkam. Anders als Gitarristen, die in Rock wie Jazz meist Autodidakten sind und daher sich eine ganz an die eigene Person gebundene Virtuosität erarbeiten, musste ein Pianist geradezu zwingend eine traditionelle konventionelle Instrumentalausbildung erhalten haben, um einen vergleichbaren Grad an Virtuosität zu erreichen. Diese Ausbildung wiederum basierte auf der traditionellen europäischen Kunstmusik, damit auf den Kompositionen der europäischen Kunstmusik. Klavierschüler spielten also beinahe durchweg das eine oder andere »Kleine Präludium« von J.S. Bach, zwei, drei der Zweistimmigen Inventionen, werden auf die »Toccata und Fuge d-Moll BWV 565« aufmerksam – und dabei gewahr, dass weder die Toccata noch die Fuge unüberwindbare fingertechnische Schwierigkeiten bereithält – später kommen Klaviersonaten von Wolfgang Amadeus Mozart hinzu, dazwischen vielleicht auch mal

⁷¹Möglicherweise liegt hierin einer der Gründe, dass der gegen Ende der 1960er-Jahre entwickelte Progressive Rock vorrangig ein europäisches Phänomen ist. In den USA gab es stets die Möglichkeit, im Jazz die musikalische Heimat zu finden.

ein Stück aus dem »Album für die Jugend« von Robert Schumann und einige aus »Mikrokosmos« von Béla Bartók. Die Vorbilder The Nice, Jethro Tull und vielleicht auch Ekseption bewirkten dann, dass noch beinahe jede Amateur-Rockband nach einem Keyboardspieler Ausschau hielt, der zumindest für einige Zeit traditionellen Klavierunterricht genossen hatte und eben wie die Organisten und Pianisten der Vorbilder aus Werken der Kunstmusik wenigstens zitieren konnte, wenn es schon zu kompletten Bearbeitungen nicht reichte.

Während zwischen 1970 und 1975 in der »Breite« also immer mehr Bands sich mit Zitaten aus der Kunstmusik und Paraphrasen, Arrangements und Bearbeitungen beschäftigten, mitunter Kompositionen auch nur auf die in der Rockmusik üblichen Instrumente übertrugen, nahmen Rockbands wie Emerson, Lake & Palmer allmählich Abstand vom »Baroque Rock«, lösten sich wie Ekseption auf, oder waren – wie etwa das New York Rock Ensemble – schon längst nicht mehr existent. Nach 1975 verfolgte keine etablierte, genuine Rockband mehr auf Dauer die Idee, Werke der europäischen Musiktradition für das Rockinstrumentarium einzurichten.

Das Phänomen selbst hingegen blieb natürlich erhalten. Wie nach den vielen Experimenten der 1930er-, 1940er- und 1950er-Jahre, »Klassik« und Jazz zu verbinden, die Idee in den 1960er- und 1970er-Jahren auf den Rock übergegangen war, verlagerte sie sich in den späten 1970er-Jahren wieder mehr auf die Popmusik. Einschlägige Zitate und Arrangements tauchen daher bald hier, mal da auf, manchmal wurde auf die Vorbilder aus Jazz und Rock eingegangen, mit originärem Jazz hatten aber schon etwa James Lasts Plattenserie »Classics Up To Date« ebenso wenig zu tun wie Caterina Valentis und Werner Müllers Album »Konzert für Frack und Petticoat« von 1960. Gipfel dieser Entwicklung war schließlich die LP »Hooked On Classics«, 1981 veröffentlicht. Bei diesem von dem Arrangeur und Keyboard-Spieler Louis Clarks gemeinsam mit dem Royal Philharmonic Orchestra eingespielten Album handelt es sich um eine

Sammlung von kurzen und – in der Regel – sehr kurzen Zitaten aus Werken der europäischen Kunstmusik, die nahtlos, aber unter Einsatz von Mitteln der Potpourri-Gestaltung – schon um Metrum und Tonart gelegentlich wechseln zu können –, miteinander verbunden sind. Dabei ist der Musik obligat eine Schlagzeugbegleitung unterlegt. Die Musik ist in neun Themenbereiche eingeteilt:

1. Hooked On Classics Part 1 & 2
2. Hooked On Romance
3. Hooked On Classics Part 3
4. Hooked On Bach
5. Hooked On Tchaikovsky
6. Hooked On A Song
7. Hooked On Mozart
8. Hooked On Mendelssohn
9. Hooked On Can Can

Während »Hooked On Classics« mit der Toccata aus der Toccata und Fuge in d-Moll BWV 565 nur ein einziges Zitat aus einer Komposition von Johann Sebastian Bach enthält, ist »Hooked On Bach« ausschließlich dem Werk des Thomaskantors gewidmet und besteht einmal mehr aus einer Reihung dessen »Hits«. Im einzelnen sind dies das bekannte Menuett aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, die Badinerie aus der Suite für Orchester Nr. 2, jeweils der erste Satz aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 2 und dem Brandenburgischen Konzert Nr. 3, der Chorsatz »O Haupt voll Blut und Wunden«, Bourrée I und II aus der Suite für Orchester Nr. 2, die Gavotte aus der Suite für Orchester Nr. 3, eine Musette und ein Marsch aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, die Gavotte aus der Französischen Suite Nr. 5 und das Choralvorspiel zu »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, dies alles eingerahmt von Gounods »Ave Maria«, dem das Präludium Nr. 1 C-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier Band 1 zugrunde liegt. Mit Rockmusik hat das alles nichts zu tun, die Drum-

Begleitung soll die Verbindung zum mit Rock- und Popmusik bekannten Hörer herstellen und erleichtern. Auffällig, aber nicht ganz unerwartet ist natürlich, dass in diesem Potpourri all die populären Kompositionen Bachs vertreten sind, die auch von Rockmusikern für ihre Bearbeitungen immer wieder herangezogen wurden. Der Hörer mag allenfalls bemerken, dass etwa die Toccatad-Moll und die Aria aus der Suite für Orchester Nr. 3 fehlen, aber diese Kompositionen wurden schon für »Hooked On Classics« beziehungsweise »Hooked On Romance« verbraucht, man wollte dem Käufer und Hörer der LP eine Doppelung wohl nicht zumuten.

Der Tross der Rockbands aber zog weiter, nur noch wenige verwendeten nach 1976 hier und da noch Kompositionen von J.S. Bach für ihre Songs, die meisten dürften der Überzahl der Rockhörer unbekannt geblieben sein: Mora Träsk, Atila, Trace, Bayon, Pell Mell, electra und Area gehören zu diesen Bands, aber auch The Beach Boys und Styx; Beispiele lieferten auch Mike Batt und Deodato. Allein der Gitarrist John Williams allerdings sah in der Bearbeitung von Werken der Kunstmusik oder wenigstens Teilen davon ein Betätigungsfeld und gründete mit dem Bassisten Herbie Flowers, dem Schlagzeuger Tristan Fry und dem Keyboard-Spieler Francis Monkman die Gruppe Sky. Wenn die Band auch auf eine Sängerin oder einen Sänger verzichtete, wurde sie dennoch als Rockband wahrgenommen, und die erste LP, 1979 veröffentlicht, war überaus erfolgreich. Die Gruppe erfuhr im Laufe der Jahre einige Umbesetzungen, blieb aber auch einigermaßen erfolgreich, als Williams sich wieder seiner Karriere in der traditionellen Kunstmusik zuwandte. Ähnlich wie bei Ekseption aber gerann das Konzept, bekannte Werke der Kunstmusik in instrumentalen Rockfassungen zu präsentieren, zur bald ermüdenden Masche, der fingerfertig erzeugte Wohlklang unterschied sich nicht von anderer »verpoppter Klassik«. ⁷² Aufs Ganze gesehen aber blieb das Anbringen von Zitaten oder das Umformen mehr oder weniger großer Teile von Kompositionen der Kunstmusik – und

⁷²Der Terminus »verpoppt« wurde analog zu »verjazzt« gebildet und findet sich etwa auf der LP »Classics A La Pop By Peter Thomas« (1967), veröffentlicht im Rahmen der »Twen«-Serie der Plattenfirma Philips. Peter Thomas arbeitete als Komponist für Film- und Fernsehmusik.

damit auch von Werken Bachs – bis Ende der 1990er-Jahre auf den Einzelfall beschränkt.

Seit Ende der 1990er-Jahre aber gibt es wieder vermehrt Beispiele, die zeigen, dass zumal Werke von Johann Sebastian Bach nach wie vor das Interesse von Rockmusikern auf sich ziehen. Nahm das Arrangement, von Bachs »Air« aus der Suite für Orchester D-Dur, von der Formation Sweetbox – eigentlich nur der Titel für Produktionen der deutschen Produzenten Heiko Schmidt und Roberto Rosan⁷³ –, noch deutlich Bezug zu den Beispielen vergangener Jahrzehnte, so blieben andere wie beispielsweise Muse und BNQT vage, oder aber setzten sich wie Georg Voros oder Nicolas Godin, Teil des französischen Duos Air, erklärtermaßen mit Bachs Musik auseinander.⁷⁴ Im Falle von Muse und deren Song »Plug In Baby« bleibt vage, ob der bestimmende, auffällige Teil des Riffs tatsächlich von Bachs Toccata d-Moll BWV 565 abgeleitet ist. Bei Voros ist die Sache hingegen wieder eindeutig: Voros ist Schlagzeuger und fühlte sich durch einige Kompositionen Bachs inspiriert, eine Schlagzeugbegleitung dazu zu konstruieren. Ambivalent zwischen Ehrfurcht vor der Musik des Thomaskantors und dem Bestreben, die eigenen Ideen zu präsentieren, ist Godins von Instrumenten mit elektronischer Tonerzeugung geprägte Musik.

Ist das alles »aktuell«? Ganz sicher nicht. Für einen kurzen Moment, 1967, 1968, war die Aneignung Bach'scher Musik durch Rockmusiker für einen kleinen Bereich der Rockmusik von Bedeutung. Es gab Beispiele für ein derartiges, manchmal durchaus brachiales und respektloses Vorgehen im Jazz, und es gab Beispiele in der damaligen »Pop«-Musik, die vor 1960 noch nicht vom Rock beeinflusst war. An diese Vorbilder knüpften die Rockmusiker der 1960er-Jahre an und wurden ihrerseits Vorbild für nachfolgende Generationen von Musikern, die indes nur selten dem Konzept Neues hinzufügen konnten. Als Phänomen wird das Verwenden und Überführen in Rock- und Popmusik von Kompositionen der traditionellen europäischen Kunstmusik immer

⁷³Rosan nannte sich auch »Geoman« oder nur »GEO«.

⁷⁴Muse: *Origin Of Symmetry* (2001; *Plug In Baby*) ■ Georg Voros: *From Bach To Me* (2015) ■ Nicolas Godin: *Contrepoint* (2015)

wieder mal auftreten, jüngste Beispiele bieten neben Muse eben Daft Punk und BNQT. Von Bedeutung für die Rock- und Popmusik ist es aber schon lange nicht mehr.

