

Håvard Flatjord Netland

## Keith Emerson – Den endeløse gåten

En studie av «The Endless Enigma», og et innblikk i andre komposisjoner av Emerson

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Trondheim, juni 2017

**Håvard Flatjord Netland**

**Keith Emerson – Den endeløse gåten**

En studie av «The Endless Enigma», og et innblikk i andre komposisjoner av Emerson

Masteroppgave i musikkvitenskap

NTNU, Trondheim, juni 2017

## Forord

*I sat me down to write a simple story  
Which maybe in the end became a song  
Procol Harum, «Pilgrim's Progress»<sup>1</sup>*

Slik starter Matthew Fisher sangen «Pilgrim's Progress». Tekststrofen passer rimelig godt til hva jeg tenkte da dette prosjektet ble igangsatt. Ikke at man tenkte at dette var en enkel oppgave, heller den overveldende følelsen av å begynne i et tomt dokument som skulle ende i en masteroppgave.

Oppgaven omhandler Keith Emerson og komposisjonen «The Endless Enigma», et langt bekjentskap og en musiker jeg plasserer blant de ypperste komponister og utøvere. Å skrive om noe man brenner for har vært en stor glede, noe som har gjort arbeidet spennende, lærerikt og utfordrende.

Stor takk til mamma, pappa og brødre for et musikalsk hjem, og tilgang til min fars arkiver av gamle musikkblader med Emerson fra sytti-, åtti- og nittitallet samt at du gikk til anskaffelse av nytt kildemateriell. En stor takk til min samboer for at du har holdt ut med alle mine ulike tidssoner og oppmuntring underveis. Til slutt en stor takk til min veileder, professor John Howland for meget god hjelp med oppgaven. Din tålmodighet, kunnskap, interesse og faglige innspill har vært avgjørende for dette arbeidet.

Håper du som leser får en hyggelig stund med et tema, utøvere og musikk som er viktig å holde i hevd.

Håvard Flatjord Netland, Trondheim, juni 2017

---

<sup>1</sup> Procol Harum, *A Salty Dog*, Polydor 184 221, 1969, LP.

## Innholdsfortegnelse

Innledning	Presentasjon av oppgave, metode og litteratur	5
Kapittel 1	En biografisk fremstilling av Keith Emerson og «The Endless Enigma»	11
Kapittel 2	«The Endless Enigma»	31
Kapittel 3	Keith Emerson, Stilistisk utrykk og tonespråk «The Endless Enigma» i perspektiv	67
Oppsummering		89
Referanseliste		91
Vedlegg		97



## **Innledning**

### *Presentasjon av oppgave, metode og litteratur*

Da valget av emne til master skulle bli tatt var det mange ulike tanker som meldte seg. Etter en del famling og flyktige tanker bestemte jeg meg for å gå tilbake til kilden. Hvorfor startet jeg med musikk, hva har vært de mest tilbakefallene elementene jeg alltid kommer tilbake til, hvor finner man tilbake til «gnisten» og musikalsk inspirasjon? I mitt tilfelle er en viktig del av svaret på dette Keith Emerson. Emerson er kjent fra bandene The Nice og Emerson, Lake and Palmer. Han ble et fenomen og tilhører det som populært faller innenfor kategorien «progressive rock», en sjanger som hadde sin storhetstid på 70-tallet. Forståelsen av denne sjangeren er noe som følgelig tilhører den moderne delen av musikkvitenskapelig forskning. Oppgaven er et dypdykk i Keith Emersons komposisjon, «The Endless Enigma». Det er selvsagt mange stykker man kunne valgt som hovedtema i en slik oppgave, men det utkrystalliserte seg fort et stykke som ville være interessant å undersøke nærmere. «The Endless Enigma» ble det mest naturlige valget for meg, både med tanke på lengde og musikalsk innhold.

Oppgaven består av tre kapitler som alle kaster lys over den valgte komposisjonen. Den starter med et biografisk kapittel hvor jeg bygger opp en forståelse for utøveren, bakgrunnen til Emerson og hans uttrykk som vil lede fram til den koraliske komposisjonen «The Endless Enigma». Kapittel to er på mange måter hoveddelen i oppgaven hvor fokuset er på de tre delene i suiten «The Endless Enigma»: «The Endless Enigma Part One», «The Fugue» og «The Endless Enigma Part Two». Kapittel tre trekker linjer fra komposisjonen over i et større perspektiv i lys av flere komposisjoner. Oppgaven har en diskografisk oversikt til slutt.

Den metodiske tilnærmingen for prosjektet vil ha et særlig fokus rettet mot analyse av harmonikk, men vil følgelig trekke inn flere aspekter som omhandler det musikalske landskapet. «The Endless Enigma» har et tydelig sus av koralharmonikk blandet sammen med moderne klanger, dette vil man ved hjelp av en analytisk tilnærming prøve å forstå omfanget av. Dette blir gjort etter grundig lytting til innspillingen, men også med et blikk på notasjonen til Emerson. Hva er de karakteristiske trekkene i komposisjonen og på hvilken måte kommer

dette til uttrykk i andre komposisjoner? Analysene vil både bestå av henvisninger med tidsangivelser til musikken man diskuterer, man vil også benytte noteeksempler i teksten.

Mitt ståsted i dette prosjektet er basert på en stor fascinasjon for musikeren og musikken jeg forsker på. Som pianist er «The Endless Enigma» en komposisjon som har fulgt meg i mange år, og på den måten en komposisjon jeg kjenner veldig godt fra et lytte-perspektiv. Som May Britt Postholm skriver, «Kvalitative forskere nærmer seg alltid sin forskning med utgangspunkt i et paradigme eller verdenssyn. Det betyr at de har med seg et sett av antagelser eller syn på verden som styrer eller rettleder deres forskning».<sup>2</sup> Et bevisst forhold til sin egen relasjon til forskningsobjektet er viktig. De iboende verdiene og kvalitetene man selv verdsetter må håndteres på en profesjonell og ryddig måte. Dette har vært tanker som har vært viktige å minne seg på i skriveprosessen. Man må balansere mellom de forutinntatte tankene, antagelsene og evnen til å se på noe kjent i et nytt lys.

Det å undersøke noe man har et så nært forhold til, men ikke nødvendigvis har tenkt så detaljert rundt har vært en spennende og lærerik prosess. Bevisstgjøringen av tanker man ikke har satt ord på eller nye momenter som vokser frem under skrivingen har vedlikeholdt nysgjerrigheten. Litteraturen som har blitt oppsøkt har også vært en spennende prosess hvor man har dannet seg et bilde over hva som er tilgjengelig innenfor dette temaet. Som en lyttende prog-fan: har musikken alltid vært tilstede, men litteraturen omkring musikken er noe man ikke har oppsøkt i særlig stor grad før dette prosjektet ble igangsatt. Teoretikere som Allan Moore, Peter Burkholder, Edward Macan, Kevin Holm-Hudson og Bill Martin (for å nevne noen) har vært viktige kilder i dybdeforståelsen av temaet og på mange måter vært avgjørende for å supplere egne tanker inn mot det analytiske arbeidet. Man har også hatt stort utbytte av å oppsøke gamle utgivelser av bladene *Contemporary Keyboard* og *Keyboard Magazine*. Dette var lett å få tak i da min far Øivind, hadde en meget relevant samling av utgivelser knyttet til Keith Emerson. Virtuelt feltarbeid på internett har vært en berikende kilde til informasjon, intervjuer i skriftlig samt lyttbart format med Emerson har vært viktige bidrag til forskningen, noe som har levendegjort figuren og musikken det skrives om.

Dette er et felt som ble åpnet opp på 80-tallet da enkelte begynte å se verdien av å undersøke musikken og kulturen rundt nærmere. Som Holm-Hudson skriver, «Progressive rock has until

---

<sup>2</sup> May Britt Postholm, *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (Oslo: Universitetsforlaget AS, 2005), 33.

now been explored primarily by music theorists, musicologists and fans (who have often lacked a necessary critical perspective)».<sup>3</sup> Distinksjonen mellom det man kan karakterisere som «fan» litteratur og akademiske tekster er et moment man tar til betraktning i bruken av tilgjengelig litteratur. Viktige band innad i sjangeren, og som ofte blir gjenstand for en analytisk tilnærming er blant annet band som Yes, Emerson, Lake and Palmer, Genesis, Gentle Giant, Camel, King Crimson, Pink Floyd, og Jethro Tull. Felles for disse bandene er at de alle hadde sin storhetstid som progressive rockeband mellom 1969 og fram til 1977. Dette blir i etterkant sett på som gullalderen for progressive rock, også kalt progrock eller bare prog.

Holm-Hudson argumenterer for at dette feltet har blitt forbigått i den akademiske musikkverdenen grunnet en kompleksitet med stor variasjon i sjangeruttrykk, noe som gjør begrepet progrock til en lite homogen sjanger å forholde seg til. Stilistiske uttrykk som spriker fra band til band, samt musikere som ikke nødvendigvis lar seg så godt sammenligne kan ha vært en medvirkende årsak til at mye av forskningen har blitt gjort av fans knyttet til de ulike bandene som faller innenfor denne kategorien. Begrepet progressive rock ble først benyttet mot slutten av 60-tallet av musikkkritikere som satte ord på de musikalske omstendighetene som skjedde, samt den musikalske utviklingen som fant sted på denne tiden. Felles for bandene som kom under denne paraplyen var at de i stor grad knyttet seg til musikk som var/er kultivert gjennom tiden som europeisk vestlig kunstmusikk eller den amerikanske jazz/blues tradisjonen. Dette ble inkorporert i det stadig utviklende rocke-uttrykket og fusjonen som oppstod ble kalt progressive rock. Andre uttrykk som ofte har blitt brukt til å sette ord på denne sjangere er for eksempel «art rock», «symphonic rock» og «classical rock».<sup>4</sup> Benevningene er mange og bidrar til å opprettholde en (til tider) innfløkt begrepsbruk.

Allan Moore har en teori til hvorfor mye av forskningen på rock med undersjangere har latt vente på seg, samt hvilke utfordringer som ligger i dette feltet. Den tradisjonelle musikkvitenskapelige disiplin har i stor grad vært avhengig av noter og partiturer for å gjøre analyser. Notene har vært det primære utgangspunktet for analyser, mens fra 50-tallet har rocken hatt innspillingene som sitt primære medium. De klassiske partiturene har vært ansett som en gyldig koding av musikken og en direkte kilde for analyser, mens rockens plateinnspillinger fungerer på en annen måte. I rockens verden må man i større grad kun forholde seg til det hørbare. (Her må det legges til at musikken til Emerson veldig ofte ble

---

<sup>3</sup> Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered* (New York: Routledge, 2002), 1

<sup>4</sup> *Ibid.*, 2.



skrevet ned av komponisten selv, og en stor del av ELPs musikk er utgitt i ordentlige noterte pianoutgaver.) Moore mener at denne distinksjonen er fundamental mellom den europeiske kunstmusikken og rocken. Man kan ikke følge den samme oppskriften i en analyse av et klassisk verk og en rockeinnspeiling.<sup>5</sup> Sett i dagens lys har man følgelig kommet mye lengre enn 1993 da boken til Moore *Rock: The Primary Text* ble skrevet, og man har innarbeid større empiri på slik forskning. Macan sier følgende:

Western art music was inherently «better» than popular music, that this superiority was the result of western art music somehow existing beyond the realm of social considerations and therefore being «timeless», and that this superiority is demonstrable through reference to the notated score.<sup>6</sup>

Macan bruker dette som et av argumentene for å skrive boken sin, *Rocking The Classics*, og er en viktig påminnelse vedrørende maktkampen mellom musikere og musikalsk innhold. Dette faller følgelig inn i den evigvarende diskusjonen om høykultur og lavkultur, autentisitet og hierarki der utøvere som Emerson nettopp utfordret dogmene knyttet til dette.

I en studie av Emerson med særlig fokus på «The Endless Enigma» er det viktig å gjøre seg opp noen tanker om hva sjangeren man skal bevege seg inn i omhandler. Denne tidsepoken hadde en betydelig teknologisk utvikling innen elektriske instrumenter som ble viktig for uttrykket som vokste fram, der blant annet evnen til å skape massive arrangementer med analoge synther ble en viktig og skapende substans for musikken. Underkategorisering finner man i alle sjangre: country, jazz, klassisk, osv. Spekteret av ulike variasjoner kan gjøre det vanskelig å forholde seg til sjangerens opprinnelige navn. Om alt blir vannet ut i begreper som skal dekke variasjonene innad i en sjangerbenevnelse kan man gjøre ting unødvendig komplisert. Holm-Hudson bruker Jerry Lucky sin kategorisering til å tilnærme seg dette spørsmålet. Lucky lister opp følgende kriterier for hva som er progressiv rock (i sin bok *The Progressive Rock Files*):

- 1: Songs predominantly on the longish side, but structured, rarely improvised.
- 2: A mixture of loud passages, soft passages, and musical crescendos to add to the dynamics of the arrangements.
- 3: The use of Mellotron or string synth[esizer] to simulate an orchestra backing.

---

<sup>5</sup> Alan F. Moore, *Rock: The Primary Text, Developing a Musicology of Rock* (Buckingham, U.K.: Open University Press, 1993), 32.

<sup>6</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture* (New York: Oxford University Press, 1997), vii'.

- 4: The possible inclusion of a live symphony orchestra backing.
- 5: Extended instrumental solos, perhaps involving some improvisation.
- 6: The inclusion of musical styles from other than a rock format.
- 7: A blending of acoustic, electric and electronic instruments where each plays a vital role in translating the emotion of compositions which typically contain more than one mood.
- 8: Multi-movement compositions that may or may not return to a musical theme. In some cases the end section may bear little resemblance to the first part of the song.
- 9: Compositions created from unrelated parts.<sup>7</sup>

Momentene ovenfor er gode å ha med seg inn i prosessen som en bevisstgjøring samt konkretisering av ulike parametre. En utøver som Emerson kan være vanskelig å kategorisere, og en slik liste gjør det enklere å finne en plattform for studiet og musikken.

Holm-Hudson legger til at denne listen ikke vektlegger de virtuose aspektene ved prog-musikken, heller ikke at sjangeren er et møtepunkt mellom klassisk musikk, rock, høy og lavkultur.<sup>8</sup> Listen til Lucky kan virke generell i sin betraktning, men samtidig så kan det generelle være en god innfallsvinkel for å tilnærme seg sjangerens store variasjoner, og på den måten lage en «paraply» som er forståelig og håndterlig. Holm-Hudson sier, «There is not much common ground between ELP and Jade Warrior, but there is room for both within the genre of progressive rock and within Jerry Lucky's definition of the genre».<sup>9</sup> John J. Sheinbaum sier at det er problematisk å ha som utgangspunkt at progressiv rock har en «unified style» siden mangfoldet og variasjonene er så store innad i bandene som ofte blir trukket frem.<sup>10</sup> Utfordringer med sjangertrekk og benevnelser er alltid et tilbakevendende tema når man forholder seg til musikk, noe som i høyeste grad gjelder for det eklektiske uttrykket som finnes innenfor progressiv rock. Dette er viktige momenter å ha med seg når man nå går i gang med kapittel en, starten på oppgaven om Keith Emerson og komposisjonen «The Endless Enigma».

---

<sup>7</sup> Jerry Lucky, *The Progressive Rock Files* (Burlington, ON: Collector's Guide Publishing, 1998).

Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, 3.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid., 11.

<sup>10</sup> John J. Sheinbaum, *Periods in Progressive Rock and the Problem of Authenticity*, *Current Musicology*, No.85 (Spring 2008): 29-51, 19.



## Kapittel 1

### En biografisk fremstilling av Keith Emerson og «The Endless Enigma»

Formålet med denne teksten er å komme nærmere inn på livet til Keith Emerson og på den måten bygge opp en større forståelse av og rundt komposisjonen «The Endless Enigma» fra studioalbumet *Trilogy*. Emerson satt et stort musikalsk avtrykk etter seg, særlig fra årene 1967 til 1977 med bandene The Nice og Emerson, Lake and Palmer. Dette tiåret var preget av økt teknologisk utvikling og artistisk frihet noe som gav grobunn og fremvekst av en ny type musikere. Emerson var en sentral brikke i utviklingen av den innfløyte sjangeren som fikk betegnelsen progressive rock. En biografisk fremstilling vil i dette tilfellet kunne bidra til en forklaring av det eklektiske uttrykket samt ulike inspirasjonskilder for Emerson, og på den måten komme tettere inn i forståelsen av komposisjonen «The Endless Enigma».

Keith Noel Emerson ble født 2. november 1944, i Todmorden i Lancashire. Dette var i beskjedne kår, som han selv også skriver i sin biografi *Pictures of an Exhibitionist*: «The house was a far cry from the magnificent opulence I would later enjoy during the 1970s».<sup>1</sup> Den lille familien flyttet til Todmorden fordi de på daværende tidspunkt var redd for verdenskrigens invasjon i Sussex. Emerson var enebarn og etter krigen flyttet familien tilbake til Worthing i Sussex. Dette ble da permanent oppholdssted til han nærmet seg tjueårene. Pianotimer i barndommen dannet grunnlag samt innsikt i den klassiske «verden» med standardrepertoar for piano. Han var også en liten stund med i det lokale kirkekoret. Emerson ble anbefalt av sin daværende pianolærer å søke seg inn på Royal College of Music i en alder av fjorten år, noe som ikke ble tilfellet.<sup>2</sup> Etter dette begynte han i stor grad å lære seg selv. Dette resulterte i en egen pianotrio som spilte standardrepertoar innen jazz, samtidig som han øvde på de klassiske stykkene.<sup>3</sup> Man kan hevde at tosidigheten mellom jazz og klassisk dannet grunnlaget for den senere karrieren som musiker. Komposisjonen «The Endless Enigma» er et tydelig eksempel på dette, der ulike musikalske preferanser møtes i en fusjon og det man kan beskrive som et eklektisk uttrykk.

---

<sup>1</sup> Keith Emerson, *Pictures of an Exhibitionist* (London: John Blake Publishing, 2003), 8.

<sup>2</sup> Martyn Hanson, *Hang on to a Dream: The Story of the Nice* (London: Helter Skelter, 2002), 20.

<sup>3</sup> Emerson gav ut en CD med tidlige opptak der han spiller med sin jazztrio fra 1963, *Keith Emerson Trio Emersons KE 001*, 2015, CD.

En viktig del av Emersons musikalske utvikling var som nevnt interessen for jazz. Som han selv forklarer, «There was no one who could really teach you jazz stylings on piano: I learnt jazz chord progressions via a correspondence course».<sup>4</sup> De tidlige jazz-influensene var Thomas «Fats» Waller, Art Tatum, Oscar Peterson og country-pianisten Floyd Kramer. Senere ble navn som Dave Brubeck og Jacques Loussier viktige faktorer for den stilistiske retningen.<sup>5</sup> Han tenker tilbake på seg selv som en jazzpurist i ungdommen, og en som ikke fant stor musikalsk tilhørighet i datidens popmusikk.<sup>6</sup>

Ønsket om å bli profesjonell musiker ble ikke møtt med stor begeistring hjemme som han selv forklarer, «Being a musician was not a job and my parents echoed this feeling. Just keep it as a sideline, said my dad».<sup>7</sup> Dette resulterte i at han fikk seg jobb i en lokal bank, the Lloyd's Bank Registrars Department. Denne jobben ble fort ble preget av mye rutiner der det til stadighet ble kollisjoner mellom pliktene på jobb og spillejobber på nattestid. Bankmannen jobbet ikke der lenge før livet som fulltidsmusiker overtok som karrierevalg.

Emersons første «ordentlige» band var The T-Bones, et slags revival-bluesband som ikke nådde de helt store høydene. Han ble med i bandet i 1965 da var han 21 år og de hadde en del spillejobber i London, London's Marquee Club i tillegg til andre klubber rundt i England. De hadde også en turné sammen med det mangfoldige bandet Manfred Mann og The Yardbirds (med Jeff Beck på gitar). Det var også i T-Bones han fikk kontakt med trommeslageren Brian Davidson som senere skulle bli en viktig bekjent.<sup>8</sup> T-Bones hadde en viktig rolle da han fikk utviklet sine blueslinjer, men det var som nevnt en kort affære og tangentisten ble etter dette med i bandet VIPs.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Mark Powell, Liner notater, Emerson, Lake and Palmer, *From the Beginning*, Manticore 88697946622, 2012, CD boxed set.

<sup>5</sup> Dette kan linkes opp mot begrepet «third stream», en avgreining av jazz hvor klassiske teknikker ble en del av uttrykket. Se John Howland, «Third Stream Jazz,» i *Genres of North American Origin*, vol. 10, *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, red. John Shepherd, David Horn, og Dave Laing (London: Continuum International, 2012), 495–8.

<sup>6</sup> Hanson, *Hang on to a Dream*, 21.

<sup>7</sup> Emerson, *Pictures of an Exhibitionist*, 29.

<sup>8</sup> Edward Macan, *Endless Enigma: A Musical Biography of Emerson, Lake and Palmer* (Peru, Illinois: Open Court, 2006), 8.

<sup>9</sup> Det er ikke mye materiale tilgjengelig fra T-Bones men på YouTube ligger det ett livekutt som viser bandet i aksjon med en ung tangentist som viser at han behersker bluessjangeren meget godt, og det er ikke rart at Emerson gjorde seg bemerket i det rytmiske musikksegmentet med finesse, virtuositet og raffinement i ung alder. Se til eksempel T-Bones, «A \*very\* young Keith Emerson with Gary Farr & T Bones», <https://www.youtube.com/watch?v=uKRWKJw-8oQ> (opp søkt 13.01.17).

1966 var året da den fremadstormende musikeren ble med i bandet The VIPs. VIPs var også et bluesband hvor han fikk utviklet seg videre i den rytmiske sjangeren med improvisasjon og stor artistisk frihet. Elementene av klassisk musikk (noe som tydelig kommer til overflaten i «The Endless Enigma») var ikke så fremtredende i starten av karrieren der han fungerte mer som en tradisjonell bluesorganist. Emerson bygget opp sin «performance act» i dette bandet, hvor han «angriper» orgelet, spiller bakvendt og maner fram diverse ulyder i orgelet. Don Shinn er et navn som trekkes fram som en musiker, kanskje ukjent for allmenheten men en stor innflytelse for Emerson i denne perioden. Shinn var en «sliten» musiker han observerte på London's Marquee Club. Shinn spilte et arrangement av Griegs A-moll konsert og Bach Brandenburgerkonsert i G-dur, noe som trigget Emersons intuisjon og egne musikalske referanser.<sup>10</sup> Han forteller: «He and Hendrix were controlling influences over the way I developed the stage act of things».<sup>11</sup> Særlig rustingen av Hammond L100-orgelet for å framprovosere en kræsje lignende lyd inni ble et varemerke. Emerson sluttet i bandet VIPs i 1967 uten de store kommersielle suksessene. Veien videre ble bandet The Nice, et band som gjorde seg godt bemerket på den engelske musikkscenen.

The Nice startet sin karriere i 1967 som backing-musikere for soulsangerinnen P. P. Arnold (Patricia Ann Cole). Hun hadde tidligere vært korist for Ike og Tina Turner i en periode, men ville nå satse på sin egen karriere.<sup>12</sup> Etter at Emerson forlot The VIPs ble han kontaktet av Arnold og ble forespurt om han kunne sette sammen en gruppe med det formålet å være bandet hennes. Emerson var ikke viden kjent i de øverste musikkkretsene på denne tiden, men talentet hans begynte å spre seg i miljøet. Han takket ja til dette og kontaktet sin gamle bekjent, bassist Lee Jackson. Organisten hadde et krav for å takke ja til jobben: han ville ha en egen avdeling med sitt eget band som åpning før konsertene, som kunne fungere som oppvarmingsband før P.P. Arnold.<sup>13</sup> Bandet som etterhvert fikk navnet The Nice bestod av forskjellige musikere som var innom før kvartetten ble satt med Emerson, Lee Jackson, Davy O'List på gitar og Brain Davidson på trommer.

---

<sup>10</sup> De som kjenner til utgivelsene til The Nice vet følgelig at de også gav ut sin versjon av Johann Sebastian Bachs *Brandenburger Concerto Nr. 3*. og brukte deler av *Concerto Nr. 6*. i sin versjon av Bob Dylan-låten «Country Pie». Tolkningen av Dylan låten er ett av Emersons fineste øyeblikk bak orgelet.

<sup>11</sup> George Forrester, Martyn Hanson, and Frank Askew. *Emerson, Lake and Palmer: The Show That Never Ends; A Musical Biography* (London: Helter Skelter, 2001), 19.

<sup>12</sup> Hanson, *Hang on to a Dream*, 29-31.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 36.

The Nice hadde sin første opptreden i mai 1967. Bandet fikk tidlig god medvind og gjorde seg kjent for sitt energiske spill. Emerson satte seg selv på kartet som en virtuos og nyskapende musiker på scenen rundt om i England. En medvirkende årsak til dette var at P.P. Arnold etter hvert ikke dukket opp på konsertene og oppvarmingsbandet måtte ta seg av underholdningen. På den måten fikk de større mulighet til å utvikle og markedsføre seg selv.<sup>14</sup> Det var følgelig også en bonus at gitarist O'List var på talefot med noen viktige journalister og anmelderne. Journalistene hadde en sentral rolle for musikkens vei opp og fram, noe denne anmeldelsen er et eksempel på: «P.P. Arnold and The Nice are the happiest and hippest sound to hit the club scene in months. Organist Keith Emerson has tremendous technique. He uses ideas from his classical training and turns them into wild organ-shaking solos».<sup>15</sup> Kvartetten ble til trio etter det første albumet *The Thoughts of Emerlist Davejack* som ble utgitt i 1967. Tittelsporet fra platen er også noe av det første man kan høre av Emerson's «koraliske» tilnærming.<sup>16</sup> Det kommer et mellomspill der bare orgelet spiller (1:25-1:42) i en nedovergående sekvens med klare referanser til et uttrykk i retning av en klassisk anglikansk koraltradisjon, et uttrykk som realiseres i enda større skala i «The Endless Enigma». Dette mellomspillet er også et godt bilde på musikalske koder med tanke på stemmeføring samt harmoniske progresjoner Emerson hadde knekt i relativt tidlig alder. Man legger også merke til bruken av cembalo på innspillingen av «The Thoughts of Emerlist Davejack» noe som viser en trend blant en del musikere, inn mot et gammelt uttrykk. Som Tim Smolko forklarer:

Popular, rock, and folk musicians in the late 1960s expressed a desire to move society forward beyond the Vietnam War, beyond the conservative mind-set of their parents, beyond the din of industrial capitalism, and beyond the homogeneity of the suburban sprawl. Many musicians found the answer in turning back to medieval and Renaissance music and culture, or at least an idealized version of it. Yet they found it difficult to completely abandon their electric guitars and amplifiers.<sup>17</sup>

The Nice var på mange måter også en del av denne kulturen med en rebelsk fremtoning. Dette kommer blant annet til uttrykk i bruken av klassisk europeisk kunstmusikk. Ønsket om å skape sin egen tilhørighet til historie og kulturelle verdier er noe som kan ses på som et ønsket brudd med en indoktrinert overføring av kulturelt tankesett fra tidligere generasjoner. Gitarist David O'List ble etterhvert et offer for rockelivet, det ble vanskelig å opprettholde samarbeidet da han f.eks. ved flere anledninger ikke møtte opp til avtaler og spilling. O'list

---

<sup>14</sup> Emerson, *Pictures of an Exhibitionist*, 64-65.

<sup>15</sup> Ibid., 66.

<sup>16</sup> The Nice, *The Thoughts of Emerlist Davejack*, Castle Music CMQDD 790, 2003, CD.

<sup>17</sup> Tim Smolko, *Jethro Tull's Thick as a Brick and A Passion Play* (Bloomington, IN : Indiana University Press, 2013), 19.

fikk «sparken» fra bandet.<sup>18</sup> Trioformatet ble en stor suksess og en musikalsk sammensetning Emerson skulle benytte seg av med enda større suksess i bandet Emerson, Lake and Palmer. The Nice ga tilsammen ut fem studioalbum og nådde sin kreative topp med live albumet *Five Bridges* fra 1970 (utgitt etter bandet ble oppløst) som er et av de tidlige eksemplene på rockeband og symfoniorkester blandet sammen.<sup>19</sup>

En viktig bestanddel i musikken til The Nice var klassiske adopsjoner pakket inn i et rytmisk format, og da særlig med henvisning til barokken med Johann Sebastian Bach, samt romantiske komponister som Pyotr Tchaikovsky og Jean Sibelius. Man finner også mer obskure musikalske referanser slik som i låten «Diary of an Empty Day» hvor melodien og ostinatet som benyttes, kommer fra siste satsen i *Espagnole Symphony*, op. 21, komponert av franskmannen Édouard Lalo. Dette viser at Emerson ikke valgte de mest opplagte preferansene i sine musikalske adopsjoner, selv om noen følgelig kan sies å være det.

Modernistiske strømninger ble en tydeligere del av uttrykket i hans neste band. Emerson bestemte seg for å forlate The Nice i 1969, da han ønsker seg medspillere med mer teknisk og musikalsk overskudd.<sup>20</sup> Mot slutten av karrieren spilte The Nice i Royal Festival Hall hvor det ukentlige musikkmagasinet *Disc and Music Echo* skrev følgende «The Nice filled London's Festival Hall and introduced a new toy – a Moog Synthesizer, probably the first time one has been used on stage in Britain».<sup>21</sup> Emerson hadde uten tvil en stor drivkraft med å inkorporere ny teknologi og Bob Moog sin nyvinning ble en vesentlig del av den nye sounden for eksperimentelle rockemusikere og kanskje da særlig for ELP. Trevor Pinch og Frank Trocco skriver:

Keith found that the monophonic keyboard, so often seen as a shortcoming, if used in the right way, could produce dramatic effects. Indeed, when polyphonic synthesizers came a long in the late seventies and eighties, the keyboard in rock once more started to revert to the back ground, to be used for fills and atmosphere rather than for soloing. Keith's explorations on the Moog were part of a keyboard renaissance in rock.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Hanson, *Hang on to a Dream: The Story of the Nice*, 89-91.

<sup>19</sup> Moody Blues gav ut albumet *Days of Future Passed* i 1967 altså tre år før Emersons *Five bridges*. Man må følgelig ikke glemme Jon Lords komposisjoner fra albumet *Concerto For Group and Orchestra*, spilt inn sammen med bandet Deep Purple i 1969. Med tanke på rockeband og symfoniorkester er disse utgivelsene noe av det tidligste som er utgitt i sjangeren progressive rock, og et viktig monument for utviklingen som skjedde mot slutten av 60-tallet. Moody Blues, *Days of Future Passed*, Deram 530 663-1, 2008, CD. The Nice, *Five Bridges*, Charisma CASCDR 1014, 2009, CD. Deep Purple, *Concerto for Group and Orchestra*, EMI 07243 541006 2 8, 2002, CD.

<sup>20</sup> Hanson, *Hang on to a Dream: The Story of the Nice*, 159.

<sup>21</sup> Emerson, *Pictures of an Exhibitionist*, 167.

<sup>22</sup> Trevor Pinch og Frank Trocco, *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer* (Cambridge,



Man kan følgelig argumentere for at det ikke bare var keyboard som hadde en renessanse i denne perioden. Fremveksten av det symfoniske formatet viser en renessanse på flere områder, både med tanke på kompositoriske formtyper, men også tematisk innhold i retning av en opplysningstid der tekst og musikk beveget seg bort fra det banale, og man streber etter å tillegge større tankekraft i sitt musikalske univers. Covach forklarer følgende, «What was distinctive about the progressive rock-movement that arose out of the British-invasion scene ... was an attitude of art music «seriousness» – critics often called it pretentiousness».<sup>23</sup> Det pretensiøse uttrykket som enkelte hevdet var en del av progrockens gullalder traff en nerve, en nerve som alltid har vært tilstede. Konflikten mellom klasser og tilhørighet, høy og lavkultur i lys av samfunnets iboende kapital. Chris McDonald tar opp aspektet klassetilhørighet, hvor han linker rock og dens nærliggende undersjangre som prog opp mot det man gjerne kaller middelklassen. Han sier at:

Rock's critique of white, middle-class values and its presentation of alternative cultural ideals remain part of its ethos, rhetoric, and power. But in another sense, rock and the suburbs have always been closely connected, precisely because of the alternative it presents to middle-class norms.<sup>24</sup>

McDonald kartlegger det som for mange nettopp er dragningen mot musikken, og hvordan middelklassen innehar en tiltrekningskraft mot rock og progressiv rock. Dette gjelder også for Emerson og bandene han gjorde suksess med. Progressiv rock skapte på et vis en høykulturell middelklasse der man hadde store muligheter til å treffe bredt og nå ut til mange. McDonald sier videre:

The suburban life of rock music is an open secret, since huge parts of its audience, some of its musicians, and many of its journalistic tastemakers spring from this class, yet historically there has been little about this discussed.<sup>25</sup>

Sitatet åpner opp en viktig vinkling i forståelsen både av rock (hierarkiet innad i denne sjangeren er også preget av sterke fronter og estetiske «kriger»), prog og utøvere på scenen samt av skapende mennesker i lys av rockekulturen. Emerson var som nevnt også en middelklassegutt med de forutsetningene som lå til grunn for hans generasjon. Noe han etterhvert kom meget godt ut av.

---

Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 207.

<sup>23</sup> Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered* (New York: Routledge, 2002), 7.

<sup>24</sup> Christopher J. McDonald, *Rush: Rock Music and the Middle Class* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2009), 5.

<sup>25</sup> Ibid.

The Nice gjorde seg mer og mer bemerket og i 1969 ble keyboardisten stemt frem som den nest beste musikeren i bladet *Melody Maker*, Eric Clapton var nummer en.<sup>26</sup> Emerson var utvilsomt på kartet og i 1970 kom bandet Emerson, Lake and Palmer som et lokomotiv inn på verdensscenen.

Det hersker ingen tvil i at det musikalske høydepunkt og det store gjennombruddet kom med bandet Emerson Lake and Palmer. Bandet bestod foruten av Emerson på tangenter, av Greg Lake på bass, gitar og vokal og Carl Palmer på trommer. Emerson hadde funnet en tilfredsstillende retning i å operere som trio med The Nice og ville fortsette denne trenden i ELP. Dette ble på mange måter en av signaturene til bandet. Den ofte fremtredende gitaren i andre band var ikke en stor del av lydbildet til ELP, og dette ble en måte å skape et lydbilde tuftet på andre klangfarger og harmonikk.<sup>27</sup> Det tidvis meget modernistiske orgelstykket «Three Fates» fra ELPs debutalbum *Emerson, Lake and Palmer* viser nettopp dette, noe som mest sannsynlig ikke hadde blitt gjennomført på den måten med en solistisk el-gitarist i bandet. Dette viser også at Emerson tidlig fikk en stor og sentral rolle med tanke på den musikalske utformingen av sitt nye band.<sup>28</sup>

Bakteppet for ELP var at Emerson møtte Greg Lake mens han fremdeles var med i gruppen King Crimson, en stemme mange vil kjenne igjen fra debutalbumet *In the Court of the Crimson King* fra 1969.<sup>29</sup> Lake etablerte King Crimson sammen med sin barndomskamerat Robert Fripp. Lake sluttet i King Crimson og da Emerson var på utkikk etter nye musikere til ny trio ble Lake kontaktet. The Nice hadde turnert sammen med King Crimson og de to hadde følgelig møttes ved flere anledninger.<sup>30</sup> Lake og Emerson som nå hadde bestemt seg for å danne en gruppe var avhengig av å finne en trommeslager som kunne dekke det spekteret av musikk de tenkte for seg. Valget endte på den da tjue år gamle Carl Palmer som hadde fått spilleerfaring i bandene The Crazy World of Arthur Brown og Atomic Rooster. Trioen var komplett og ble umiddelbart en megasuksess med den påfølgende tittelen «The New Supergroup».

---

<sup>26</sup> Emerson, *Pictures of an Exhibitionist*, 154.

<sup>27</sup> Greg Lakes sin tilnærming til akustiske gitarer var følgelig en stor fordel for bandet, og Lakes komposisjoner fikk gruppen inn på hitlistene der den radiovennlige «Lucky Man» er et godt eksempel på dette. Låten tok også Moog-synthesizeren frem i lyset med den ikoniske synthsolen mot slutten av sangen.

<sup>28</sup> *Emerson, Lake and Palmer*, Castle Music CMRCD165, 2001, CD.

<sup>29</sup> *In the Court of the Crimson King*, Discipline Global Mobile DGM0501, 2004, CD.

<sup>30</sup> Emerson henvendte seg også til bassist Chris Squire i Yes. Squire var ikke komfortabel med å være frontvokalist og ville derfor ikke inngå et samarbeid på de premissene.

Den første konserten fant sted i Guildhall i Plymouth i 1970, men startskuddet gikk under konserten på den legendariske festivalen Isle of Wight i 1970 med et publikumstall på omkring 500 000 inne på festivalområdet.<sup>31</sup> Etter denne konserten ble ELP et navn som spredde seg over store deler av verdenspressen som ild i tørt gress. Konserten inneholdt også bandets egen tolking av *Bilder fra en utstilling* (et romantisk pianoverk av Modest Mussorgsky).<sup>32</sup> Adopsjonen av dette stykket ble en av ELPs mest trofaste live-numre, framført utallige ganger verden rundt. Temaet som binder de ulike delene i denne komposisjonen sammen har også et tilsnitt av det koraliske med akkordskift på hver tone, samt harmoniske iørefallende progresjoner, noe som igjen kan linkes opp mot komposisjonen «The Endless Enigma». Mussorgsky var følgelig også inspirert av malerier i dette stykket, noe som også var tilfellet for komposisjonen «The Endless Enigma».

Emerson Lake and Palmer satte på mange måter en ny standard for hva tre personer kan få til som rockeband og opplevde en vanvittig suksess verden over. Dette var i stor grad tuftet på Emersons komposisjoner, og overlegne teknikk med en evne til å gjøre ting med begge hendene uavhengig av hverandre blandet med en stor sjangerbredde og harmonisk kunnskap. Viktig var følgelig Lakes distinkte og lyse tenorstemme med en varme og nærhet, samt Palmer sin varierende tilnærming til trommespill. Palmer var ikke en typisk «backbeat» trommis da han hadde en fot innenfor klassiske perkusjon og jazzrytmer. Ønsket om å benytte seg av ny teknologi var også en viktig faktor for sounden de skapte, både innenfor synthesizere, men også elektroniske trommer slik som på albumet *Brain Salad Surgery* (1973).<sup>33</sup> ELP hadde enorm suksess med sitt eklektiske uttrykk med en stor fanskare samt solgte rundt 48 millioner album i sin karriere.<sup>34</sup> ELP var banebrytende som liveband i omfang av teatraliske elementer og hadde på et tidspunkt rundt 1973-1977 det største lydanlegget (kvadrafonisk lydanlegg), samt egen scene med på turne.<sup>35</sup> Fra 1970 til 1977 var ELP på toppen av sin karriere med en stor fanskare og en stor produksjon av musikalsk materiale. I alt består den offisielle 70-tallsproduksjonen av sju studioalbum og tre live-album. Albumet

---

<sup>31</sup> Forrester et al., *Emerson, Lake and Palmer*, 52-53.

<sup>32</sup> Det er tilgjengelig filmmateriale fra konserten som har blitt gitt ut på dokumentaren, *Emerson, Lake and Palmer: Birth Of A Band*, som viser omfanget av mennesker og stemning samtidig som det er gjort intervjuer i nyere tid av de tre medlemmene.

<sup>33</sup> *Brain Salad Surgery*, Sony Music 88883772842, 2014, CD.

<sup>34</sup> Mark Savage. *Greg Lake: King Crimson and ELP Star Dies Aged 69*. BBC, 8.12.16, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38251936> (oppsøkt 13.04.17).

<sup>35</sup> Teatraliske elementer var følgelig en faktor som passer til mange av bandene fra denne tiden, den tidlige epoken til Genesis med Peter Gabriel i front er også et godt bilde på fremføringspraksisen til band i denne kategorien.

*Trilogy* fra 1972 kom ut mens bandet var på toppen av sin karriere, noe som vises i overskuddet på komposisjonene. Det samme året kom også liveutgivelsen av *Pictures at an Exhibition*. Dette er to album som begge viser ELP og den musikalske visjonen og fremdriften på denne tiden.

En tilnærming til Keith Emersons stilistiske uttrykk vil innebære et innblikk i ulike musikalske stilrammer og tidsepoker. Et kjennemerke for Keith Emerson er naturligvis alle adopsjonen han gjorde i sin musikalske karriere helt tilbake til The Nice og i enda større skala med bandet Emerson, Lake and Palmer. Den mest opplagte er som nevnt Mussorgskys 1874, *Bilder fra en utstilling*, komponert for solo piano (også arrangert for orkester av Maurice Ravel i 1922) og spilt inn på plate av Emerson, Lake and Palmer i 1972. Det som kan være lett å overse i denne sammenhengen er den selvkomponerte musikken til Emerson. En del monumentale verk i hans musikalske katalog har klare referanser med hensikt til andre komponisters musikk, men en stor del av musikken er ikke det som kan kalles «re-arrangeringer» av andres musikk. Store deler av produksjonen er selvkomponert og et eksempel på dette er følgelig «The Endless Enigma». Andre eksempler er det mange vil karakterisere som selve symbolet på progrock, ELP sitt konseptverk «Tarkus» fra albumet *Tarkus* utgitt 1971 og «Karn Evil 9» fra albumet *Brain Salad Surgery* utgitt i 1973.

Emerson sitt kunstneriske uttrykk kan spores i hans adopsjoner av andre komponister og verk, og på den måten er han en tosidig musiker som både produserer egen musikk men har da også en betydelig andel av adopsjoner med særlig vekt fra den klassiske musikken. Adopsjonene er forøvrig gjort med en tydelig estetikk og genuin «Emersonisk» ramme.<sup>36</sup> Man kan for eksempel finne de originale utgavene på innspilling og lytte til hvordan han har tilnærmet seg originalmanuskriptet av komposisjonen. Nettopp det at Emerson hadde kunnskapen til å bearbeide nedskrevne partiturer satte han i en posisjon hvor dette var mulig å gjennomføre. Dette gjelder både evne til å lese noter og hans mulighet til å flytte fingrene på et så høyt

---

<sup>36</sup> Her må det trekkes fram et band som absolutt må få sin spalteplass med tanke på klassiske adopsjoner, den nederlandske prog-gruppen Ekseption. Bandet var under ledelse av Rick van der Linden (1946-2006), en konservatoriumutdannet tangentist. Bandet tok opp tråden fra the Nice og er et tydelig bilde på Emerson sin påvirkningskraft og utløsende virkning i en tid hvor søken på nye musikalske tilnærminger var meget fremtredende. Estetisk har Linden og Emerson til dels store ulikheter, men den musikalske overskriften er dog ofte den samme. Ekseption gav ut sine album på det nederlandske plateselskapet Philips (Philips Phonographische Industries). Ekseption sine utgivelser på 70-tallet hadde/har en suveren lyd, noe som fortjener en bemerkning for lyd kvaliteten. Se til Rick van der Linden og Ekseption hjemmeside, <http://www.ekseption.eu/band/rick-van-der-linden> (oppført 23.05.2017). Samt Phillips plateselskap, <http://www.philipsrecords.co.uk/Philips%20Record%20Label.html> (oppført 23.05.2017).

teknisk nivå. I ELP var for eksempel Emerson den eneste som kunne lese noter, som han selv forteller om innspillingen av «Tarkus», «Greg and Carl don't read music, so we ran it down quite a bit».<sup>37</sup>

Emerson var på ingen måte den eneste som ble inspirert av europeisk kunstmusikk og brukte dette i en rockekontekst, det var følgelig flere aktører innen for dette. Det må likevel poengteres at Emersons rolle som pionér og foregangsmann uten tvil gjorde han til en viktig katalysator for dette fenomenet. The Nice og ELP fikk mange til å omfavne klassisk musikk og Emerson bidro sterkt til å ufarliggjøre en slik tilnærming. Han gjorde ting ingen hadde gjort før han, både når det gjaldt det rent visuelle aspektet ved å spille «live», da tenkes det på den store Moog-modulen som ble et varemerke, det legendariske spinnende pianoet, og ikke minst måten han håndterte Hammond L-100-modellen, med sine berømte kniver. Samtidig var de virtuose aspektene i musikken uten sidestykke i forhold til andre tangenister innenfor sjangeren.

Diskusjonen om hvem som er/var den «beste» keyboardisten var og er en levende diskusjon og fremdeles finner man opphetede diskusjoner omkring dette spørsmålet. Bladene *Keyboard Magazine* og *Contemporary Keyboard* hadde hyppige avstemninger om hvem som var den beste keyboardisten. Leser man i gamle utgaver av disse bladene finner man også underkategoriseringer man kunne stemme på. *Contemporary Keyboard* opererte f.eks. med prisene, «overall best keyboardist», «best rock pianist», «best synthesist», «best rock organist» og «best multi-keyboardist».<sup>38</sup> Keith Emerson var følgelig ofte på disse listene. I 1976 vant han alle prisene i dette bladet og var ofte å se på førsteplass i slike avstemninger.<sup>39</sup>

Tar man utgangspunkt i bandet The Nice skiller det seg til dels veldig mye fra Emerson, Lake and Palmer, dette handler f.eks. om den teknologiske utviklingen som skjedde. Et av fellestrekkene er følgelig de klassiske innflytelsene blandet med blues, jazz og tradisjonell rock. Man kan følgelig se på ELP som en forlengelse av tiden i The Nice, samtidig som det er

---

<sup>37</sup> Joe Bosso, *Keith Emerson Talks ELP's 'Tarkus' Track-by-Track*, Musicradar, 8. oktober 2012, <http://www.musicradar.com/news/guitars/interview-keith-emerson-talks-elps-tarkus-track-by-track-565038> (opp søkt 18.01.17).

<sup>38</sup> Dette viser et aspekt som på mange måter har forsvunnet fra dagens populærmusikk - samfunn, prestisjen av å besitte god teknikk.

<sup>39</sup> Dominic Milano, «A CK Special: Keith Emerson», *Contemporary Keyboard*, Oktober 1977, 3.

klare forskjeller mellom de to. Eric Hung har følgende uttalelse om ELP:

ELP's stylistic heterogeneity seems to follow not from a desire to create a new type of music balancing elements of classical and popular music in tension with each other, but rather, from a wish to make stylistic reference-to quote Arnold Whittall's discussion of Thomas Adés's *Arcadiana* - «without any hang-ups» because the band finds it pleasurable to do so.<sup>40</sup>

Emerson har sagt at den store visjonen har vært å skape nettopp denne fusjonen der man smelter sammen rock med klassisk musikk. Dette nevner han også da han ble intervjuet av NRK i forbindelse med platen *Three Fates Project*, 31. august 2012.<sup>41</sup> Bill Martin tydeliggjør Emerson's rolle som foregangsmann for utviklingen av progsjangeren. Martin vektlegger forgjengeren til ELP, The Nice som et band som ikke må overses i utviklingen av dette, og legger til grunn at de hadde en signifikant rolle som formskapere.<sup>42</sup> Det samme finner man i Emersons betraktninger om «Five Bridges» slik han formulerte seg den gangen platen kom ut:

On a journey from the almost Utopian freedom of our music to the established orthodox music school I met Joseph Eger (who conducted the Sinfonia of London in this project) who was travelling in the opposite direction. Since that meeting we have on various occasions been catalysts in combining together the music from our different backgrounds forming sometimes a fusion, and other times a healthy conflict between the orchestra, representing possibly the establishment, and the trio, representing the non-establishment: ourselves having complete trust in a rebellious spirit and highly developed, broad minded music brain whose reformed ideas in a direction have been frowned upon, almost spat upon by some so-called critics. That being Joseph Eger the fighter. The «Suite» uses bridges as a musical symbol. I worked on building a musical bridge combining baroque forms to more contemporary ideas ... In conclusion to all this The Nice and Joseph Eger have been trying to build bridges to those musical shores which seem determined to remain apart from that which is whole.<sup>43</sup>

Sitatet oppsummerer vesentlige tanker omkring en musikalsk situasjon han opplevde på slutten av 60-tallet og inn i 70-tallet når progrocken virkelig fikk sitt fotfeste blant publikum, fans og kritiske stemmer. Emerson sitt ønske om å skape noe som inneholder ulike stilistiske idiomer finner man igjen i ulike komposisjoner. «The Endless Enigma» er et tydelig eksempel på dette, og man kan se likheter opp mot dette tilbake i The Nice, og særlig i komposisjonen «Five Brides» (noe man kommer tilbake til i kapittel tre), Emerson forklarer videre:

---

<sup>40</sup> Arnold Whittall, James Dillon, *Thomas Adés and the Pleasure of Allusion. In Aspects of British Music of the 1990s* (Aldershot, UK and Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2003). Eric Hung, *Hearing Emerson, Lake and Palmer Anew: Progressive Rock as «Music of Attractions»*. *Current Muciology*, No 79 og 80 (2005) :245-259, 254.

<sup>41</sup> Keith Emerson, NRK, 31.08.2012 <https://tv.nrk.no/serie/dagsrevyen/NNFA19083112/31-08-2012#t=29m25s> (opp søkt 13.02.2017).

<sup>42</sup> Bill Martin, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978* (Chicago: Open Court, 1998), 49.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 50.

The universality of music is something that has always been important to me. Over the years, I've played everywhere around the world and the one thing I've learned is that only when the world forgets language and religion and politics and starts playing together, do we achieve true harmony.<sup>44</sup>

Visjonen om å gjøre det musikalske uttrykket mer orkestralt resulterte i «Pianokonsert nr. 1» samt at den siste turnéen til ELP (1977) bestod av et symfoniorkester for å realisere dette. Pianokonserten har også en tydelig koraldel fra 4:47-6:18, hvor den lyriske åren blander seg sammen med den nasjonalistiske arven fra de grønne engelske sletter. Baksiden ved denne turnéen var kostnadene som på mange måter ble spikeren i kisten for ELP. Det var følgelig flere faktorer som spilte inn i prosessen: tidene forandret seg, musikk på et generelt nivå endret karakter og bandet var utslitt etter et tiår med massive turnéer og plateinnspillinger. Macan kommer med en interessant vinkling i dette utsagnet:

No rock band has ever been so big for so long, crashed so suddenly, and disappeared with such finality from the landscape of mass popular culture, despite several attempts to reenter it. How could a band that was so successful, both artistically and commercially from 1970-1977 – an enormous span in time by today's standard-self destruct so spectacularly in such a relatively short period (between early 1977 and early 1979), then fail, with such numbing regularity, in attempt after attempt to put all the pieces back together?<sup>45</sup>

Et svært dårlig klima innad i bandet var følgelig en medvirkende årsak. Mye av dette ble rettet mot Emerson for kostnadene det innebar å turnere med orkester. Det siste studioalbumet *Love Beach* ble spilt inn på Bahamas og da albumet skulle gjøres ferdig skriver han i sine memoarer:

There had been no wrap up party. I was the last in at the Compass Point studios to tidy up my keyboards and make sure the tapes were all secure. I did have a chance to have lunch with Greg and his wife Regina at their home before they left, where I was once again berated by both of them about the excessive use of the orchestra, I walked, depressed, back to Cable Beach and had no consolation from my wife either.<sup>46</sup>

Emerson følte seg ikke ferdig med symfoniorkester og hans vei videre etter ELP ble filmmusikk. På den måten fikk han fortsette å jobbe med orkestrale klanger og videreutvikle sitt ønske om å jobbe med orkestrering og komponering i et stort format. Det ble en befrielse å kunne jobbe musikalsk uten å måtte ta hensyn til andre bandmedlem. Som han seier:

---

<sup>44</sup> Peter Danish, «Keith Emerson of The Classical Legacy of a Rockstar», *BWW Interviews*, Oct.6, 2014, <http://www.broadwayworld.com/bwwclassical/article/BWW-Interviews-Keith-Emerson-of-THE-CLASSICAL-LEGACY-OF-A-ROCKSTAR-20141006-page2> (oppført 12.04.17).

<sup>45</sup> Macan, *Endless Enigma*, 651.

<sup>46</sup> Emerson, *Pictures of an Exhibitionist*, 319-320.

I think one of the main things which excited me about doing soundtracks was being given the responsibility of taking on the whole work myself... What I relished was... being able to vary the type of music instantly and relaying this to a bunch of musicians. If you were playing jazz you got in some jazz musicians, if you played rock then you got in a rock singer. So it really stimulated me 'cause I was able to play with a wide variety of people. I did feel limited by rock.<sup>47</sup>

Man skulle kanskje trodd karrieren ble preget av filmmusikk i større grad enn hva som faktisk var tilfellet med tanke på den artistiske friheten. Det ble bare seks filmer der alle i dag ligger under radaren med tanke på suksess og anerkjennelse. Emerson har en forklaring på sin karriere som filmkomponist:

I didn't like the way they were going. I didn't believe in the storylines. They were just nonsense, you know? A lot of the films that were coming my way were just nonsense and I just didn't believe in it any more. I got a bit tired of having my music squashed out.<sup>48</sup>

Deler av filmmusikken har i ettertid blitt gitt ut på cd, både som individuelle soundtrack og på samleplaten *Keith Emerson: At the Movies* (2005). Utover 80-tallet gjennoppstod ELP i forskjellige drakter og konstellasjoner. Den første gjenforeningen var i 1985 med ny trommeslager, Cozy Powell. Carl Palmer var opptatt med prog-hitbandet Asia og Powell som med sitt passende etternavn holdt liv i de tre bokstavene EL og P. Tiåret med verdensherredømme var over og hverdagen var en helt annen, som denne betraktningen sier noe om:

But no amount of prog cred could make up for the bad timing that plagued Emerson, Lake and Powell. As evidenced by Yes and Asia's turn toward the mainstream earlier in the decade, there was no longer a huge market for this type of music — and prog rock had lost further commercial traction due to a seemingly endless series of lineup changes that made it easy to dismiss the constantly reshuffling bands as an assortment of interchangeable parts.<sup>49</sup>

Fortsettelsen ble enda en ny versjon av ELP. Denne gangen med Carl Palmer tilbake bak trommene og den California-baserte multiinstrumentalisten Robert Barry på vokal og bass. De kom sammen i 1988 under artistnavnet 3. Denne konstellasjonen bærer større preg av å være mer poporientert da Robert Barry tar det hele med seg inn i AOR-sjangeren.<sup>50</sup> Låtene ble betydelig kortere noe Emerson tok med seg fra filmmusikkkomponeringen. Han hevder selv han ble flinkere til å si noe på mindre tid da han i «filmverden» måtte få noe helhetlig som

---

<sup>47</sup> Forrester et al., *Emerson, Lake and Palmer*, 126.

<sup>48</sup> Ibid., 128.

<sup>49</sup> Jeff Giles, «30 Years Ago: ELP (Sort Of) Reunite for 'Emerson, Lake and Powell'», 31.05.2016, <http://ultimateclassicrock.com/emerson-lake-powell/> (oppført 07.01.17).

<sup>50</sup> AOR er en forkortelse for «album oriented rock».



kunne vare i alt fra 20 til 50 sekunder, og på den måten ble det enklere å lage de mindre låtene.<sup>51</sup>

Komposisjonen «On My Way Home» fra 3 sin eneste plate er nok et eksempel på den anglikanske tradisjonen i Emersons musikk, denne gangen kanskje mer i retning av William Walton da man her finner et større innslag av en marsjkomposisjon. Det ble ikke noe oppfølger til albumet, *To The Power of Three*. Emerson har i ettertid innrømmet at dette kan skyldes hans litt vanskelige holdning til å jobbe som en del av noe og ikke være fremtredende solistisk, «I realised that too late...I really don't want to fight with anyone anymore. I don't want to have to say sing this or don't sing that».<sup>52</sup> Tangentisten som nå var uten fast band gikk i gang med et nytt soloalbum og gikk tilbake til filmkomponering med filmen *La Cheisa*, «The Church». *The Christmas Album* kom ut i 1988 og er som tittelen tilsier julesanger på umiskjennelig Emerson vis. Begge albumene har spor av koraliske elementer og det kan man kalle en «Anglo-American» sound. Begrepet Anglo-American bruker Emerson om sitt samarbeid med vokalisten Robert Barry, og er et godt begrep som også passer utover denne sammenhengen.<sup>53</sup>

Det neste store steget for karrieren var det mange fans hadde håpet på i mange år, en «reunion» med alle de tre originale medlemmene i Emerson, Lake and Palmer. Dette ble en realitet i 1992 med albumet *Black Moon*.<sup>54</sup> Premisset til Emerson var at de skulle få inn en ekstern produsent for å unngå å gå inn i gamle diskusjoner og ødelegge den kreative prosessen. Han ville ha med Kevin Gilbert men siden Emerson allerede hadde jobbet med han ville Lake og Palmer ha en som ingen hadde jobbet med for å unngå noen form for partiske tendenser i studio.<sup>55</sup> Albumet ble et solid comeback for bandet som dro ut på en ny verdensturne (Black Moon World Tour). I kjølvannet av turnéen ble ELP-katalogen fra 70-tallet remastret og gitt ut på CD. *Black Moon* er en solid oppgradering med tanke på tilgjengelig teknologi, og evnen til å gjenskape en orkestral klang kunne nå følgelig gjøres ved hjelp av midi-teknologi. Selv om dette må ha vært tilfredsstillende for Emerson, ble ikke «The Endless Enigma» en del av konsertrepertoaret.

---

<sup>51</sup> Forrester et al., *Emerson, Lake and Palmer*, 143.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 137.

<sup>53</sup> Bob Doerschuk, «Emerson! Return of the King», *Keyboard*, April 1988, 85.

<sup>54</sup> ELP, *Black Moon*, Victory CD 828-318-2

<sup>55</sup> Macan, *Endless Enigma*, 529.

Musikkmagasinet *Keyboard* hadde en stor utgave med Keith Emerson i 1994 (noe de ofte hadde med jevne mellomrom). På forsiden står det med store oransje bokstaver «Will Emerson Ever Play Again?» I dette intervjuet forteller han om muligheten for at han kan bli delvis invalid i høyre hånd på grunn av store problemer med nervene (noe han hadde merket tendenser til mot slutten av 70-tallet). Koblingen mellom bevegelse i hjernen og hånden var delvis satt ut av spill. Dette gjaldt først og fremst fjerde og femte finger som deler den samme senen fra hånden og opp i armen. Som han forklarer, «I was having difficulty in just doing simple arpeggios. I thought, this is just crazy! Why can't I do that?».<sup>56</sup> Symptomene der fjerde og femte finger krøller seg inn i håndflaten er typiske trekk for sykdommene Carpal tunnel syndrome og Focal dystonia. Man mister rett og slett bevegeligheten og styrken i hånden forsvinner. Legen til Emerson sa at det kan skyldes spillevanene over lang tid, med hardt anslag og en generelt lite avslappet spillestil. At musikere får denne problematikken er ikke noe nytt fenomen men for Emerson ble dette etterhvert meget alvorlig og dramatisk. Han søkte hjelp hos Carola Grindea, driveren av «International Society for the Study of Tension in Performance», noe han oppsøkte i ett år.<sup>57</sup> Dette viste seg ikke å være tilfredsstillende og operasjon var etter mange runder og undersøkelse eneste utvei. Operasjonen ble ikke en så stor suksess som han hadde håpet på, og han ble aldri frisk av sykdommen, selv om han fremdeles var i stand til å spille i mange år til på et høyt nivå. I 1996 kom beskjeden om at ELP skulle ut på sommerturné. Premisset for turnéen var at ELP skulle varme opp for Jethro Tull. 70-talles største progband skulle nå varme opp for «underdoggen» Jethro Tull.<sup>58</sup> Ikke til forkleinelse for fans av Tull, men noe rart med omstendigheten må man få si at dette var. Bandet som spilte konserter på godt over to timer spilte nå 50-60 minutter som oppvarming, uten encore. Om dette hadde noe med tilstanden i hånden er vanskelig å si, men det kan følgelig være en sannsynlig mulighet.

Emerson holdt en lav profil etter 1998. Han annonserte i 2001 skriving av en ny pianokonsert, noe som dessverre aldri ble realisert. Det var også rykter om et samarbeid mellom han og Rick Wakeman, noe som heller aldri en realitet. Det var en del aktivitet i 2002 da han gav ut sin første solo pianoplate *Emerson plays Emerson*, en samling av pianostykker som viser en ny lyrisk side kanskje ikke så anerkjent. Man har absolutt sett tendenser mot dette, f.eks. i Preludiet til «The Fugue», nok en gang fra «The Endless Enigma». Den største overraskelsen

---

<sup>56</sup> Robert Doerschuk, «Keith Emerson's Moment of Truth», *Keyboard*, April 1994, 86.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 87.

<sup>58</sup> Macan, *Endless Enigma*, 601.

dette året var likevel gjenforeningen av The Nice. De holdt en liten turné i Storbritannia og gav samtidig ut liveplaten *Vivacitas, Live at Glasgow 2002*. For alle Emerson-fans er denne platen et etterlengtet gjenhør og et rørende tilbakeblikk til en annen tid. Det er også i denne perioden og fra denne platen at han tar inn ekstra musikere og dermed bryter sin trio-sound med gitar. Dette kan ha hatt en sammenheng med hans spilleproblematikk og en gitar vil ta vekk noe av presset til å levere som i gamle dager, samtidig som gitaren tilfører et nytt element i den musikalske teksturen.

I 2003 gav Emerson ut selvbiografien *Pictures of an Exhibitionist* til meget gode kritikker. Boken er en særdeles ærlig beretning om karrieren som musiker, fra de store høydene til de dypeste dalene. Boken ble av den britiske avisen *Daily Express* vurdert til mest sannsynlig den beste musikkbiografien dette året. Musikkmagasinet *Q Magazine* slengte seg på med følgende uttalelse «Keith Emerson is a towering genius of popular music». Boken har et humoristisk tilsnitt som gjør den til underholdende lesning. Emerson sitt engelske vokabular er fylt med en språklig rikdom, underfundighet og ærlighet. En historie som viser Emersons galgenhumor er for eksempel da han smuglet kokain i albumcoveret til *The Complete Organ Works of J. S. Bach*, en avhengighet han forøvrig innså måtte ta slutt da han bestemte seg for å svømme tilbake til England fra Bahamas.<sup>59</sup>

I 2008 kom nok et etterlengtet album fra Keyboardhelten, *Keith Emerson Band featuring Marc Bonilla*. Albumet er av godt gammelt varemerke, et konseptalbum med pipeorgel, hammondorgel, moog og piano. Konseptet for albumet er basert på spøkeshistorien skrevet av Marion Lowndes *The House of Ocean Born Mary*. Albumet var på mange måter en relansering for Emerson og den første låten «Ignition» er nettopp det. Med oppgraderte lyder er vi rett tilbake i sfæren fra 1970.<sup>60</sup> På platen finnes også en liten komposisjon med tittelen «Fugue» på platen. Denne fugen er ikke mer en 37 sekunder lang, og fungerer mer som en liten fugal komposisjon med synkoperte innsatser. At han velger å ta med en slik komposisjon viser følgelig en tydelig referanse til tidligere komposisjoner som «The Endless Enigma» samt en «revival» av et kunstnerisk uttrykk med en klar signatur og visjon.

---

<sup>59</sup> Emerson, *Pictures of an Exhibitionist*, 299.

<sup>60</sup> Sporet «Ignition» kan på mange måter minne om introduksjonen til «The Endless Enigma» fra 1972 hvor de tunge rytmiske og frie linjene i pianoets dype register blander inn i et mystisk landskap med atmosfærisk oppbygging. Platen er på mange måter en reise tilbake i tid hvor Emerson tar opp ulike kompositoriske formtyper han benyttet seg av i sine glansdager.

Årene etter holdt han seg borte fra offentligheten og konsertavlysninger grunnet håndproblemer distanserte han fra scene og publikum. Til tross for en økende problematikk rundt sin høyre hånd startet planleggingen av *The Three Fates Project*. Prosjektet startet i 2006 da Emerson ble invitert til Beijing for å overhøre en framføring av tredjesatsen på sin pianokonsert satt sammen med en annen pianokonsert «The Yellow River». <sup>61</sup> Dirigenten for arrangementet var norske Terje Mikkelsen, en anerkjent norsk dirigent med en lang merittliste verden over. Etter konserten luftet Mikkelsen ideen om å gjøre noe av musikken til Emerson, Lake and Palmer med symfoniorkester.

Greg Lake og Emerson gjorde en turné sammen i 2010 som resulterte i albumet *Live from Manticore Hall* i 2014. Dette var et duokonsept hvor trommer var spilt inn på forhånd og fungerte som playback-spor. Konseptet var at publikum fikk en del innsikt i komposisjonene og historien bak. De spilte på mindre plasser og publikum fikk stille spørsmål knyttet til musikere og musikken de spilte inn sammen. 2010 var også året ELP opptrådte sammen for siste gang, under festivalen «High Voltage» en prog-festival lokalisert i Victoria Park, London. ELP var en av hovedattraksjonene sammen med blant annet bandene ZZ Top, Foreigner, Black Label Society, Opeth, Asia og Steve Hackett. Konserten var 40-års jubileumskonsert for oppstarten til ELP (1970). Konserten ble planlagt mange uker i forveien med mye tid til øving for å oppnå et resultat som ville tilfredsstillende myten om bandet og publikums forventninger. Konserten er tilgjengelig på CD og DVD. Palmer var den mest kritiske til bandets videre liv og kom med følgende uttalelse:

We rehearsed for five weeks, which I could never understand why we needed to rehearse that long, Palmer said last year. Upon hearing the recordings, maybe five weeks was not long enough. It wasn't to the standard that I liked and I didn't think it sounded that good. <sup>62</sup>

Denne konserten ble siste stopp for Emerson, Lake and Palmer og ingen flere konserter ble gjort etter dette. En av hovedårsakene til dette var følgelig Palmer som mente tiden var inne og at bandet ikke var på et nivå som var tilfredsstillende. Keith og Greg kunne sett for seg å gjøre noe mer, men dette ble altså ikke tilfellet. Som Palmer forklarer:

---

<sup>61</sup> Arrangementet hadde som mål å skape oppmerksomhet rundt forurensning og klimautfordringer. Emersons dramatiske tredjesats (Toccata con Fuoco) ble brukt opp mot bilder som viste hvor ille naturen kan lide av menneskelig påføring.

<sup>62</sup> Ken Kelley, *Keith Emerson and Greg Lake Release 'Live From Manticore Hall'*. July 15, 2014, <http://ultimateclassicrock.com/keith-emerson-greg-lake-live-from-manticore-hall/> (opp søkt 11.12.2016).

For me, it's just a pride thing ... Unless it's as good as what it can be, then I can't do it. I would have carried on if it had been as good as it was. I don't believe it was and I don't believe it would have ever gotten back to that standard.<sup>63</sup>

ELP fikk ikke den avslutningen de hadde fortjent, men for Emerson var det en heroisk «siste» konsert som tidvis var mer en bare et glimt tilbake til fortiden.

I 2012 kom det ferdigstilte *Three Fates Project*. Med på prosjektet var også enda en nordmann involvert, Kjetil Bjerkestrand. (Bjerkestrand har vært pianist, arrangør og komponist i norsk musikkliv i mange år, han bidrar som arrangør på Emerson sin nye komposisjon «After All of This».)<sup>64</sup> *Three Fates Project* ble innspilt sammen med The Münchener Rundfunkorchester, et profesjonelt orkester med base i Lauf i Tyskland og gitt ut CD og vinyl i 2012. Platen er på mange måter en ny realisering av Emersons visjon der musikere møtes på tvers av bakgrunn, sjangre og status for å skape noe sammen med like mye respekt for hverandre. Som Emerson uttalte i forbindelse med utgivelsen «[...]without doubt I consider this to be the most important album since the ELP days».<sup>65</sup> Platen har noe nytt originalt materiale men nyinnspillingen av klassikeren «Tarkus» er den tyngste komposisjonen på platen, og særlig «The Endless Enigma» når en ny høyde som klassisk komposisjon på denne utgivelsen. «The Fugue» er dessverre utelatt fra den nye innspillingen da de bare spiller «Part One» og «Part Two», som forøvrig også har blitt lagt ned en halvtone fra Gb til G. En årsak til dette kan være for å gjøre intonasjonen enklere for orkesteret. At «The Fugue» ikke er med henger kanskje sammen med den fysiske formen til Emerson på daværende tidspunkt. Om den skulle vært med måtte noen andre pianister ha spilt den, noe som kanskje ikke var så interessant for en Keith Emerson-utgivelse.<sup>66</sup>

«Hammond Hall of Fame» er en årlig seanse hvor musikere blir innlemmet i dette felleskapet. Emerson ble en del av denne forsamlingen i 2014 hvor han møtte opp med luen til en av sine

---

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> John Smith, Interview with Keith Emerson, *Dutch Progressive Rock Page*, [http://www.dprp.net/wp/interviews/?page\\_id=3794](http://www.dprp.net/wp/interviews/?page_id=3794) (opp søkt 12.01.17).

<sup>65</sup> Promo-video. *Three Fates Project*. <https://www.youtube.com/watch?v=6Yu6Djr7E70> (opp søkt 12.01.17).

<sup>66</sup> Jeg må nevne at det var i forbindelse med utgivelsen platen *Three Fates Project* jeg hadde privilegiet av å møte Keith Emerson. Dette skjedde i Oslo på Parkteateret 3. september 2012 sammen med min far som har fulgt Emerson siden The Nice, gjennom årene i ELP, og frem til siste tone. Det var en stor opplevelse og kvelden var en blanding av konsert og spørsmålsrunde, Q&A. Personlig fikk jeg pratet en del med Emerson etterpå og fikk møte en veldig sympatisk og høflig engelskmann som utstrålte en beskjedenhet da jeg som euforisk fan prøvde å komme med noen bevilgede ord om hans innflytelse på meg. Et høydepunkt var når vi sammen plystret temaet til «The Fugue», fugen som binder sammen «The Endless Enigma part 1 og 2» Dagen etterpå møttes vi til og med på flyplassen da vi skulle fly hver til oss, og Emerson med sin britiske humor kjente oss igjen og kom med følgende uttalelse «We gotta stop meating like this, people are gonna start talking». En stor opplevelse.

store forbilder «Brother Jack» Følgende begrunnelse fra juryen ble skrevet:

What Jimmy Smith is to Jazz Organ, Keith Emerson was to Rock. He possessed a virtuoso technique on par with any Classical artist, and with it, pushed the Hammond Organ to new heights. Keith's first entry into the limelight was with The Nice, but broke wide open into worldwide mega-stardom with Emerson, Lake and Palmer, playing not one, but TWO Hammonds onstage. Keith's style melded modern and traditional Classical motifs with Jimmy Smith-style Bop into a whole that not only explored new ground, but appealed to audiences everywhere. In stature, second only to Jimmy Smith.<sup>67</sup>

Dette viser følgelig også det opplagte med hvor viktig hammondorgelet og da særlig modellen C3 var for Emerson. Videre kan det også argumenteres for hammondorgelet og dets rolle i sjangeren progressive rock, et instrument som er meget tilpasningsdyktig og på den måten blir en viktig ingrediens i et eklektisk uttrykk. «The Endless Enigma» er et godt eksempel på dette med orgelet i den førende rollen, både som solistisk jazz/rock-formidler, men også som harmonisk underlag som en sakral stemningsskaper og en allusjon mot kirkerommets klanglige sfære.

9. februar 2016 kom en ny video på internett hvor keyboardlegenden promoterer en påfølgende turné i Japan, «Billboard Live Tour 2016» hvor Keith Emerson band skal opptre. På kvelden 10. mars sitter jeg og leser norske nettaviser da det plutselig kommer et kjent navn i på høyre side i den forløpende nyhetsoppdateringen. At norske medier i det hele tatt skal nevne Keith Emerson får en til å sperre opp øynene og meldingen inneholdt det tragiske budskapet om at 70-tallsikonet Keith Emerson har gått bort i en alder av 71 år.<sup>68</sup> Årsaken til bortgangen var ikke kjent med det første men det kom etter hvert meldinger der det ble mer og mer klart at Keith Emerson hadde tatt sitt eget liv med pistol, i hjemmet sitt i Santa Monica. Det var en betydelig pressedekning både i norske og utenlandske medier angående Emersons bortgang. I tiden etterpå kom det frem at Emerson hadde slitt med depresjon og ifølge bandmedlem Carl Palmer hadde han et betydelig alkoholinntak. Palmer vektlegger at antidepressive medisiner blandet med alkohol er en meget uheldig kombinasjon. Greg Lake døde 7. desember 2016 etter en tids kreftsykdom og 2016 ble året hvor ELP går inn i historiebøkene som noe som var.

---

<sup>67</sup> Hammond Hall of Fame Class of 2014, <http://hammondorganco.com/artists/hammond-hall-of-fame/> (oppsøkt 20.04.2017).

<sup>68</sup> NRK, 11.03.2016, [https://www.nrk.no/nyheter/keith-emerson-er-dod\\_-71-ar-gammel-1.12849425](https://www.nrk.no/nyheter/keith-emerson-er-dod_-71-ar-gammel-1.12849425) (oppsøkt 11.03.2016).

Emersons kjæreste fremmer en side av han som mot slutten var svært preget av sin fysiske tilstand og sin evne til å spille, noe som skapte store mentale utfordringer knyttet til tilbakemeldinger fra fans og musikkpresse. Teknikk var et viktig redskap og en sentral ingrediens i Emersons kunstnerliv, både som komponist og musikkformidler og på den måten noe som skapte en forventning både innenfra og som er styrt utenfra. Keith Emersons arv som musiker vil alltid bestå og legenden etterlot seg et dypt merke i moderne musikkhistorie. For noen er arven kanskje en musiker som presset grensene for hva en keyboardist kan gjøre med teknologi, eller på scenen som ren underholdning, eller sin egen musikk og uttrykk. Emerson representerer en sult på musikk, uavhengig av sjangre og hierarki. Han var en uredd musiker som fant verdien i å gjøre ting på sin egen måte gjennom å utfordre teknologi, framføringspraksis og musikkens kultur som noe man låses til primitive tanker om hva som er lov og ikke, og hvor man hører til i det menneskeskapt hierarkiet. Samtidig hadde han alltid et glimt i øyet, i retning mot sin egen musikalske arv. Det er nå opp til oss resterende hvor mye av Keith Emersons musikk og ELP som vil bevares friskt i minne til den etterkommende generasjon.

## Kapitel 2

### «The Endless Enigma»

*The Endless Enigma* er en tredelt komposisjon fra albumet *Trilogy*. Albumet er Emerson, Lake and Palmers fjerde utgivelse og tredje studioalbum. Albumet ble gitt ut 6. juni 1972 og klatret til andre plass på de britiske hitlistene samt kom til nummer 5 i USA.<sup>1</sup> Platen ble så liggende på «Billboard's Top 200» i trettisju uker, med beste plassering som nummer 5.<sup>2</sup>

De tre første sporene på platen er satt av til *Endless Enigma (Part One)*, etterfulgt av «*The Fugue*» før *The Endless Enigma (Part Two)* avslutter den tredelte komposisjonen.

Komposisjonen har sitt navn fra den surrealistiske kunstneren Salvador Dalí (1904-1989) sitt maleri med samme tittel. Maleriet ble vist første gang i 1938. Instrumentene Emerson hadde til rådighet under komponeringen av stykket var piano og et hammond C3-orgel.<sup>3</sup> Kevin Holm-Hudson skriver: «The album *Trilogy* was released in 1972, a year that seems to have been the high point for progressive rock structuralism; Yes's *Close to the Edge* and Jethro Tull's *Thick As a Brick* were released in the same year».<sup>4</sup> Bill Martin tar utgangspunkt i årene 1968-1978 som tiåret hvor progressiv rock hadde sin storhetstid. Han velger deretter årene 1971 til 1975 som den gyldne perioden i denne æraen.<sup>5</sup> Man kan absolutt se hvorfor han velger å se slik på det med tanke på utgivelsene som fant sted, og *Trilogy* kommer ut midt i denne gullalderen.

Greg Lake har skrevet teksten til del 1 og 2, da «*The Fugue*» er instrumentalt. Teksten vil følgelig også bli diskutert senere. Til sammen varer stykket i 10 minutter og 42 sekunder.

---

<sup>1</sup> Liner notater, Emerson, Lake and Palmer, *Trilogy*. Castle Music CMRRCD200, 2001, CD.

<sup>2</sup> Billboard 200, *The Week of August 5, 1972*, <http://www.billboard.com/charts/billboard-200/1972-08-05> (oppført 20.5.2017). *Billboard Magazine's* «Top LP» fra 9. september 1972 viser også suksessen til dette albumet. Her ligger *Trilogy* på syvende plass, Chicago med albumet *Chicago V*, ligger på topp. I øverste del av listen finnes Rod Stewart, Neil Diamond, Simon og Garfunkel og Elvis, noe som viser en stor bredde i musikalsk variasjon og popularitet. *Billboard*, 9. september 1972, [https://books.google.se/books?id=4icEAAAAMBAJ&pg=PA8&dq=billboard+magazine+emerson+lake+palmer+1972&hl=en&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=billboard%20magazine%20emerson%20lake%20palmer%201972&f=false](https://books.google.se/books?id=4icEAAAAMBAJ&pg=PA8&dq=billboard+magazine+emerson+lake+palmer+1972&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=billboard%20magazine%20emerson%20lake%20palmer%201972&f=false) (oppført 20.5.2017).

<sup>3</sup> Keith Emerson, Intervju, «Endless Enigma V3» [https://www.youtube.com/watch?v=mDF\\_Qw8ypV0](https://www.youtube.com/watch?v=mDF_Qw8ypV0) (oppført 11.2.2017).

<sup>4</sup> Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered* (New York: Routledge, 2002), 111.

<sup>5</sup> Bill Martin, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978* (Chicago: Open Court, 1998), 1.



Inndelingen på de tre sporene er følgende: Del en varer i 6 minutter og 42 sekunder. «The Fugue» varer i 1 min og 57 sekunder, og «Endless Enigma (part two)» varer i 2 minutter og 3 sekunder. Stykket ble ikke fremført «live» i særlig stor grad, og det finnes et fåtall bootleg opptak. Greg Lake som produserte platen understreker at dette henger sammen med hvordan platen ble laget. Studioteknikken eksploderte på denne tiden og blant annet utviklet «multitrack recording» seg fra 8 til 24 spor. Synthesizere gikk fra å være monofoniske til å bli polyfoniske og dette ble utnyttet til det fulle da *Trilogy* var det mest orkestrale og best produserte albumet ELP hadde gitt ut så langt. I forhold til de tidligere albumene har dette en mer utstrakt bruk av «overdubbs» (særlig piano og orgel), noe som ikke lot seg enkelt reproduseres live da ELP og særlig Emerson ville gi den samme lytteropplevelsen under konsert som på innspillingen. Man kan også tenke seg at dynamikken i stykket ikke var ideell med tanke på fremføring med tusenvis av lyttende/ skrikende tilskuere?<sup>6</sup>

En stor fordel når man skal studere det harmoniske i musikken til Emerson er tilgjengeligheten til notemateriale. Han var selv en drevet håndverker når det kom til musikalsk notasjon og en viktig del av hans tilnærming til komponering var nettopp mobiliteten på notepapiret. Emersons *Pianokonsert Nr. 1* er et av mange godt eksempler på hans kunnskaper om musikkteori og evne til å skrive ned musikk. Rockemusikere har aldri vært synonyme med musikalsk notasjon, og utøvere som Emerson var en motvekt til dette. Pianonotene man finner i de offisielle bøkene er nøyaktig skrevet ned, og gir en meget fullstendig oversikt over harmonikk og solistisk innhold der man også har skrevet inn dette. Notene gir følgelig ikke den helhetlige opplevelse av arrangementene med tanke på instrumentering med orgel, synther eller hvordan trommer og bass spiller i forhold til tangentene. Der det er tekst og vokalmelodi er dette skrevet inn med en egen linje noe som gir mulighet til å se på pianoets orkestrering i forhold til vokal og tekstlig innhold. Noten gir også et bilde på hvordan den musikalske formen bygges ut i stykket.

Min hovedkilde med tanke på musikalsk notasjon er hentet fra noteboken *The Black Book*.<sup>7</sup> Denne boken er en av tre notebøker som Emerson, Lake and Palmer ga ut på sitt eget forlag «Manticore» og i samarbeid med Warner Brothers. Innholdet i bøkene er nøye transkribert av John Kurtan i samarbeid, tilsyn og godkjenning fra Keith Emerson. Da Emerson, Lake and

---

<sup>6</sup> Liner notater, Emerson, Lake and Palmer, *Brain Salad Surgery*, Manticore 88883772862, 2014, CD boxed set.

<sup>7</sup> Emerson, Lake and Palmer, *Black Book*. (New York: Warner Bros., 1977).

Palmer ble oppløst ble også forlaget «Manticore» avviklet og notebøkene ble aldri gjenuttgitt etter dette.<sup>8</sup> *The Black Book* stod plassert i bokhyllen hjemme og tilgangen til denne var følgelig uproblematisk.<sup>9</sup> Fugen står i sin helhet i noteboken *Anthology*.<sup>10</sup>

### The Endless Enigma (Part One)

Det er noen forskjeller i noten man har tilgjengelig og innspillingen fra platen *Trilogy*. Det første minuttet og 34 sekundene er ikke med i det nedskrevne i noten. En årsak til dette kan være at overføringsverdien til piano ikke har blitt sett på som særlig hensiktsmessig da det er mye av atmosfæren som ligger i synth-lyden og som ikke lar seg fange opp av et piano. Det hele starter med åtte rytmiske slag som fremstår som ensomme hjerteslag, det høres ut som basstrommen spiller svakt. Deretter inntreer en synth-melodi spilt på Moog-synthesizer. Sounden har en tynn fløytelignende lyd som også har med seg en følelse av ensomhet og forundring. Dette blir ytterligere forsterket av intervallene i synth-melodien. En assosiasjon man får er Debussys *En Fauns Ettermiddag*. Lyden Emerson skrur fram på Moog-synthesizeren gir også et tilsnitt av noe som flyter i løse luften, da det er mye luft i lydbildet ellers. Dette forsterkes den ensomme melodien, og er også noe han benytter seg av i introen til «Trilogy» tittelsporet til samme plate hvor en enkel melodi på den berømte synthesizeren spiller en fiolinlignende melodi. Lyden har først en distinkt tone som etterhvert endres ved hjelp av en modulerende oscillator. Introduksjonen ser vi i eksempel 1,1:



**Eks, 1.1.** Introduksjon til «The Endless Enigma», 0:08-0:15

Bruken av den åpne kvinten har en sentral rolle i åpningssekvensen og sammen med trommene som henviser til hjerteslag får det hele et personifisert drag over seg. At det er noe

<sup>8</sup> Giuseppe Lupis, *The Published Music of Keith Emerson: Expanding The Solo Piano Repertoire*. Dr.artes-avhandling, The University of Georgia, 2006, 15.

<sup>9</sup> Min mor Irene, kjøpte noteboken *Black Book* i sine ungdomsår og den fungerer som en av kildene i dette kapittelet, supplert av boken *Anthology*.

<sup>10</sup> Emerson, Lake and Palmer, *Anthology* (London: Manticore Music Limited, 1981).

menneskelig som vises frem i åpningssekvensen eventuelt det man kalle en gestalt. Man kan si det er noe filmatisk og abrupt over introen som etterhvert bygger seg mer og mer opp. Introduksjonen har ikke en fast følelse av takt og de frie og atonale linjene som trer frem i pianoets dype register forsterker følelsen av dramatik og mystikk, men gir også en trang til forløsning. Måten pianoets dype register brukes skaper en modernistisk sound som tillegger noe panisk over denne seansen. En tråd man kan trekke er filmmusikken til *Planet of the Apes* fra 1968 komponert av Jerry Goldsmith, og da med særlig tanke på sporet «The Searchers».<sup>11</sup> Emerson komponerte selv filmmusikk senere i sin karriere og denne måten å skape tekstur finner man også igjen her. Et eksempel er fra skrekkfilmen *Inferno*,<sup>12</sup> fra 1980 og sporet «Kazanian's Tarantella» fra starten og fram til 1:22.<sup>13</sup> Her hører man hvordan han disponerer parameterne takt og tekstur, samt den modernistiske bruken av pianoets rytmiske egenskaper i det mørke dypet.

En detalj som også må nevnes fra introduksjonen til «The Endless Enigma» er instrumentet «Zoukra». Som meg bekjent er det den første og siste gangen Emerson benytter seg av dette instrumentet som har et heller eksotisk preg. Man kan høre det fra 1:36 på innspillingen. Det står i omslaget til platen at det er «Zoukra» men her kan det hende at skrivemåten har blitt endret i produksjonen og at det skal være «Zurna».<sup>14</sup> Som han selv forklarer:

I did dabble at an instrument that I found in Turkey, something called the zurna, which is a double-reeded instrument. It's very difficult to play, he laughed, mainly because you need the lungs of someone who could blow up a truck tire. So that didn't last very long.<sup>15</sup>

Det er interessant å merke seg at i sitt arsenal av synther velger han å benytte seg av noe så ukjent som dette, det har på ingen måte noe sentral rolle i stykket forøvrig. Når det er sagt har det en meget karakteristisk lyd som gir dybde til introen og på den måten forsterker det soniske lydbildet. Det gir også mulighet til å trekke inn begrepet «eksotisme». Altså at et uttrykk får innslag av en eksotisk-kunstnerisk ingrediens. Med tanke på tittelen «The Endless Enigma» tilfører dette instrumentet noe mystisk og udefinerbart til atmosfæren. Det skal sies

---

<sup>11</sup> *Planet of the Apes*, Project 3 Records–PR 5023 SD, 1968, LP.

<sup>12</sup> Emerson komponerte sitt første filmmusikkverk i 1980, *Inferno*. Regissøren bak filmen var Dario Argento, en italiener som har oppnådd en slags kultstatus for sine skrekkfilmer. Dirigenten Godfred Salmon som hadde jobbet med ELP tidligere, ble engasjert av Emerson til å hjelpe til med innspillingen. Både filmen og musikken ble en stor suksess og Emersons partitur vant flere priser og produserte en hit i Italia «Taxi Ride-Rome».

<sup>13</sup> *Inferno* Cinovox LP MDF 33/138, 1980.

<sup>14</sup> «Endless Enigma» 0-1:34 Trilogy Castle Music, 2001

<sup>15</sup> Bill Kopp, Art is Long, Car Rides are Short: The Keith Emerson Interview. *Bill Kopp's music magazine*, 25.05.14, <http://blog.musoscribe.com/index.php/2014/06/25/art-is-long-car-rides-are-short-the-keith-emerson-interview/> (opp søkt 14.12.16).

at måten instrumentet brukes på her er mer som å vise det frem enn at det blir brukt aktivt i komposisjonen. Instrumentet brukes i overgangen til et mer linjert parti og oppbyggingen skjer ved at Zurna ligger på toppen av lydbildet samtidig som hammondorgelet gjør sin entre. Orgelet som er et Hammond C3-orgel,<sup>16</sup> kommer inn som et skyggeleggende virkemiddel der en gruppe av tangentene blir dratt over med en repetitiv håndbevegelse som skaper en fornemmelse av en virvelvind som blåser opp (1:42). (Emersons aggressive håndtering av orgelet var noe han ble kjent for med The Nice. På den tiden hadde han en Hammond L-100 som ofte ble brutalt antastet).<sup>17</sup>

Man vil nå bevege seg over til det punktet hvor pianonoten starter. Med utgangspunkt i innspillingen starter noten ved 1:34. Det første man legger merke til er toneartsangivelsen som har fire kryss og taktinndelingen er 4/4. De tre første taktene har en tempobeskrivelse som sier «As fast as possible» med undertittel «Tacet». Dette kan man forså som at intensjonen er å spille så fort man kan uten å overdrive tyngden av anslaget. Linjen som spilles har en kromatisk karakter i fire ledd med topptonene E, Eb, D og C#. Den tonale strukturen er kvartbasert og dette partiet har en dobling der piano og orgel spiller en unison linje. Dette partiet gir også et bilde på Emersons vanvittige presisjon og evne til å skape en melodisk og harmonisk flukt. Trommene spilles med en håndtromme som kan minne om en tabla (det står bare «percussion» oppført som instrument for Carl Palmer i omslaget). Dette fragmentet blir spilt to ganger i to forskjellige oktaver før man ender opp på tonen G. Den første ordentlige følelsen av en grunntone kommer med tonen C# i takten etter (1:39). Man benytter seg av trinusintervallet når det skapes et nivåskifte fra G til C#.

Som i store deler av musikken til Emerson har kvartintervallet en sentral rolle, i dette stykket finnes også en utstrakt bruk av denne harmoniske teknikken. Et tydelig harmonisk virkemiddel i dette stykket er bruken av augmenterte kvarter som gjennomføres gjennom store deler av komposisjonen. Vincent Persicetti deler i boken *Twentieth Century Harmony*

---

<sup>16</sup> Rick Wakeman har uttalt at de fleste engelske keyboardister benyttet seg av C3-modellen av den enkle grunn at den var mye enklere å få tak i Storbritannia.

<sup>17</sup> De mest «vanlige» Hammond-modellene er den ikoniske B3-modellen. B3 har fire bein ellers er den helt identisk og har samme innmaten som C3-modellen. C3, modellen har ikke bein, men fullt treverk ned til gulvet. A100-orgelet har samme innmaten som B3 og C3 men kom med integrert preamp, høyttaler og siktet seg inn på hjemmemarkedet. L100-modellen, også med innebygd høyttaler hadde en litt mindre utsalgspris og var bygd som en økonomiversjon (første orgelet til en utsalgspris under \$1000) med noen begrensninger (særlig med tanke på vibratosystemet). Den hadde en mindre vekt enn f.eks. C3-modellen, noe som gjorde det mulig for Emerson å benytte L100-modellen på sitt utradisjonelle vis. Emerson modifiserte lyden av orgelet med å kjøre det gjennom leslien som igjen var koblet opp mot Marshall- eller Hiwatt-forsterkning. Se til, Mark Vail, *The Hammond Organ: Beauty in the B*, 2. utgave (San Francisco: Hal Leonard Publishing, 1997, 2002), 67-88, 157.

inn kvartharmonikk i treklanger slik: «Three kinds of intervallic arrangement of three-note chords by fourths are possible: perfect-perfect, perfect-augmented and augmented-perfect».<sup>18</sup> Her brukes det tydelig det Persicetti kaller «perfect-augmented», der den første kvart er perfekt og den andre er augmentert.

Man hører hvordan det parallellforskyves en struktur med kvarter som oppløses, slik som i den første takten ved 1:46 hvor D# oppløses mot C# og danner en A-dur treklang. På den måten kan man si at grunntonen C# oppfører seg inkonsekvent da den først kan oppleves som C#-moll. Spenningen i den augmenterte kvarten inneholder tonene E, A og D# og tritonusen mellom A og D# gir en draging mot oppløsningen G# og E noe som gir hele klangen en retning mot C#-moll. Her kommer aldri den forløsningen og C#-tonen blir istedenfor tersen i A-dur.

Vi blir her presentert for en harmonisk tvetydighet som videreføres i takten. Med den samme basstonen stables intervallene H, E og A#, nok en augmentert kvart som løses opp i ters, grunntone og kvint. Denne «cellen» kan forsås som C#moll7 da grunntonen legger føringene for klangen. Man kan også tenke tonen A# som metningstone nr. 13 i forhold til grunntonen C#. Videre i introduksjonen videreføres triolbevegelsene med kvintbasser i venstre hånd, noe som støtter opp om strukturene og fungerer på den måten som en «fortetter» av forholdningene som oppstår. Introduksjonen skisseres her på denne måten:

**Tabell 1.** Oversikt over introduksjonen 0:00-1:59

<b>Tid</b>	<b>Instrument</b>	<b>Harmonikk/Musikalsk innhold</b>
0-0.08	Basstromme	Åtte slag med basstromme (som hjerteslag)
0.08-0.43	Basstromme Moog Synthesizer	Basstrommen fortsetter å spille sin enkle rytmiske figur mens synthen kommer inn og spiller en tonal åpen melodi i retning av E-dorisk

<sup>18</sup> Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects And Practice*. (New York: W.W Norton & Company, inc,1961), 95.

0.43-1:39	Håndtromme Moog Synthesizer Piano	Synth-melodien avløses med en abrupt linje fra den nedre delen av pianoet. Trommen har en atmosfærisk funksjon, mens synth og piano veksler på å spille. Synth avløser det modernistiske i piano med en enkel repeterende strofe. Helheten har en åpen rytmikk og bråe overganger mellom instrumenter
1:39-1:59	Håndtromme Zurna Piano Hammond C3 El-bass	Overgang fra det abrupte til noe mer konkret. Bassgitar ligger på tonen C# og pumper firedelsnoter, mens zurne spiller en fri linje på toppen i lydbildet. Orgelet kommer inn og skaper tekstur i form av skyggelegging og ikke harmonikk. Unison linje i trioler i orgel/piano i en modulerende rekke av akkorder som ender opp i C-moll.

Det neste punktet som tas tak i er et tydelig nivåskifte i musikken. Hyppige musikalske overganger er et stilistisk trekk som blir dratt frem i diskursen rundt progressiv rock. Overgangen fra introduksjonen er også et slikt tilfelle. Måten det er gjort her viser tydelig at det er spilt inn separat og ikke i ett kontinuerlig opptak. Dette hørers kanskje tydeligst på orgellyden som går fra en tynn sound med masse klang og perkusjon, til en distinkt fyldig tone helt fremst i lydbildet. Mark Vail har skrevet boken *The Hammond Organ: Beauty in the B*. Emerson er følgelig representert i denne boken hvor han forklarer at ved bruk av orgler velger han ofte å registrere med lite perkusjon for å få et raskt angrep, samt med å bruke «third harmonic». Når det kommer til vibrato går han som regel for innstillingen C3. Emerson benytter seg ofte av en enkel registrering der drawbarsene 16, 5 1/3 og 8 foten er trekt helt ut.<sup>19</sup> Denne registreringen gir en fyldig sound med masse dybde og substans, noe man hører når neste sekvens overtar.

På innspillingen skjer dette ved 1:59. Her skifter tonearten fra fire kryss til tre b-er og vi beveger oss inn i c-moll. Den lineære triolbevegelsen avsluttes med en kadens der fm7 og Bb-dur er akkordene som går inn i c-moll. Det er altså ikke en «tradisjonell» kadens hvor G-dur ville vært den vanlige akkorden å bruke for å skape den dominantiske funksjonen. Emerson benytter seg av kvartintervallet F-Bb for å skape modulasjonen. Opptaket til c-moll blir også skapt av ett kvartintervall hvor komponisten snur basstonen i kadsen F-Bb til Bb-F. Denne speilingen av intervallet gir en organisk overgang til det etterfølgende partiet i c-moll.

---

<sup>19</sup> Mark Vail, *The Hammond Organ: Beauty in the B*, 168-169.

Håndtrommen blir byttet ut med trommesett i en 4/4 lett «shuffle-groove» og endrer karakteren til å bli mer et jazz/rock landskap. Pianoet forsvinner ut av lydbildet og det gjenstår tre instrumenter som spiller, bass, trommer og hammondorgel i en tradisjonell trio besetning. Orgelet er som nevnt registrert med en distinkt tykk sound og masse reverb, noe som fyller ut lydbildet. Bassen spiller i midtregisteret og har på den måten en litt utydelig rolle som bassfunksjon. Bassen har en rytmisk funksjon der den legger seg tett opp til trommerytmen og markerer åttendedelstriolene i «grooven».

Alan F. Moore legger i boken *Rock: The Primary Text* fra 1993, frem en modell hvor han ser på fire ulike nivåer i en analytisk tilnærming til musikk. Det første nivået tar for seg de rytmiske elementene som trommespill, nummer to ser på musikkens dypere registre og lave frekvenser som ofte vil være en bassfunksjon. Nivå tre omhandler det høyere registeret med vokal og instrumenter i dette spekteret, mens fjerde register fanger opp hvordan nivå to og tre møtes i den musikalske sammenhengen.<sup>20</sup> Med tanke på nivåinndelingene til Moore, kan man si at nivå 1 og 3 er mest tilstede her, el-bassen slepper seg ned til nivå 2 innimellom. Slik kan man forså at bassen også fungerer som bindeleddet mellom nivå 2 og 3, dette kan ses i eksempel, 1.2:

---

<sup>20</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text, Developing a Musicology of Rock* (Buckingham, U.K.: Open University Press, 1993), 32.

Electric Organ

4-string Bass Guitar

Drum Set

E. Org.

Bass

Dr.

E. Org.

Bass

Dr.

**Eksempel 1.2** Transkripsjon «Jazz/rock-parti», 1:59-2:08

Triolbevegelsene er fremdeles det viktigste rytmiske elementet, men tonevalgene blir nå i større grad enn tidligere satt til en toneart. Dette partiet oppfattes som det første punktet i komposisjonen hvor komposisjonen har et ordentlig tema som presenteres over lengre tid. Basstonene har en enkel rekkevidde og beveger seg tradisjonelt innenfor rammene til c-moll. Perioden på seks takter består av basstonene C, Ab, F og G, et underlag som blir benyttet til å spille triolløp med innslag av pentatonikk og sus2-forholdninger. Man finner tydelige spor av jazzinfluenser i dette partiet og bruken av modale klanger preger landskapet. Med



utgangspunkt i basstonene skapes brytninger av klangene cm9, Ab#11, fm9 og Gsus2. Dette oppstår med et begrenset tonemateriale hvor gjentagende toner får ny harmonisk funksjon knyttet til basstonene som skifter. Perioden på seks takter går to ganger før en ny kadens inntreffer. I kadensen bryter bass og trommer ut av den foregående rytmikken og markerer hver fjerdedel i takten samtidig som triolene i orgelet fortsetter i stigende retning. Akkordene som dannes har en sterk klanglig retning som skapes på grunn av parallellforskyving av en statisk harmonisk oppbygging. Det dannes en kjede av åtte akkorder som alle har grunntonens kvart i bass (2:16-2:19).

Rekken av akkorder blir følgende:

4/4 |G/C Eb/Ab Ab/Db E/A| A/D F/Bb Bb/Eb G/C|

Man legger merke til hvordan basstonen sin maj7-tone brukes som forholdning for å skape den polytonale gjennomgangen mellom treklang og basstone. «Added-note chords» er et begrep som kan forklare noe av harmonikken som benyttes. Persichetti har denne definisjonen:

An added note chord is a basic harmonic formation whose textural quality has been modified by the imposition of tones not found in the original chord. The added tone or tones are modifying elements attached to a chord of clear directional powers and, as color modifications, change the texture rather than the function of the basic structure.<sup>21</sup>

På den måten kan man forstå at det legges en «added note» i bassen, og bruker den samme klangen til å lage et teppe av en spesifikk klang. I lys av moderne harmonikk som både har fotfeste innen klassisk musikk og jazz er dette noe Emerson tydelig benytter seg av her. En klangs iboende egenskaper når ikke nødvendigvis sin fulle kraft ved en enkel akkord, men ved å repeter klangen kan melodien fargelegges og på den måten forsterke inntrykket. En repetitiv klang åpner også opp følelsen av det tonale senteret (når man ikke får de tradisjonelle sammenstillingene av harmonikk) og på den måten blir melodien som belyses også gjenstand for en kompositorisk belyningsmodell hvor klangen fungerer som den dominerende følelsen av tonalitet og struktur.<sup>22</sup> Retningen i akkordrekken ovenfor vil i stor grad være styrt av de rene treklange, men kvarten i bass gir en følelse av ufullkommenhet og på den måten skapes ett tilsløret uttrykk som innehar en diffus karakter men som samtidig

---

<sup>21</sup> Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, 109.

<sup>22</sup> Bill Evans' komposisjon «Time Remembered» er et eksempel på utstrakt bruk av den samme klangen som gjennomgående virkemiddel, her blir moll9-akkorden den dominerende klangen som ligger i harmonikken. På samme måte som Emerson repeter durakkorder med kvart i bass.

har en klar organisk retning. Her brukes denne passasjen til å ende opp på harmoniske støt (2:19) mellom en F#-durakkord og C-dur med ters i bass, noe som kan gi det hele en romantisk assosiasjon i retning av Mussorgsky. Stykket går nå inn i sin første ordentlige avsluttende fase. Harmonisk tar Emerson opp igjen de lydiske kvartforholdningene og behandler de på tilsvarende måte som tidligere i stykket (modulerer oppover med den lydiske #11 som ledetone til tersen i neste akkord) og på den måten lukker første akt med det man kan driste seg til å kalle en reminisens eller gjenbruk av tidligere melodisk og harmonisk materiale.

## **Koral**

Komposisjonen kommer nå tydelig inn i et nytt parti som igjen bryter musikalsk med det mer hektiske forløpet. Det blir en ny stilistisk overgang og dette bruddet oppleves som krassere, da sjangerblandingen fra jazzrock til den anglikanske koraltradisjonen har et større preg av iboende konflikt. Paul Hegarty og Martin Halliwell benytter frasen «Anglo-American musical exchange».<sup>23</sup> Begrepet kan på mange måter fungere til å beskrive store deler av musikken til Emerson. Hva kan være et bedre eksempel på dette enn denne overgangen fra jazzrock til en prominent koral? Det oppleves likevel som en homogen overgang da den overordnede sounden av det dominerende orgelet tar lytteren over i neste sekvens. Her må også variasjonene vedrørende orgelets registrering trekkes frem nettopp som et moment som utvikler komposisjonen. På innspillingen er vi nå kommet til 2:35 og vokalen til Greg Lake kommer inn for første gang («Why do you Stare»). Musikken skifter fortegn fra c-moll til Gb-dur og toneartene som skifter står nok en gang i et tritonusforhold til hverandre. (Man får også inn en melodilinje i noten hvor vokallinjen er skrevet inn). Progrocken hadde som kjent en draging mot de seriøse aspektene ved musikk og livet, dette kommer blant annet til uttrykk gjennom det symfoniske aspektet i musikken samt dramaturgien i konsepter og innhold. Som John Covach skriver: progrock ville etablere seg som «concert-hall rock» og på den måten bli oppfattet som musikk man lyttet til, ikke som dansemusikk.<sup>24</sup> Moore vektlegger også de obskure taktskiftene som kanskje den klareste indikasjonen for at musikken til de ulike

---

<sup>23</sup> Paul Hegarty og Martin Halliwell, *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s*. (New York: The Continuum International Publishing Group, 2011), 23.

<sup>24</sup> John Covach, «*Progressive Rock, <Close to the Edge>, and the Boundaries of Style*», in John Covach og Graham Boone's (reds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, (New York: Oxford University Press, 1997), 3.

progbandene først og fremst skulle lyttes til, da taktangivelsene gjorde dansing vanskelig.<sup>25</sup> Dette fikk følgelig betydning for hva slags tematikk utøvere la i musikken. «The Endless Enigma» har i utgangpunktet også en tittel som går i retning mot den intrikate siden av menneskesinnet, noe som skinner gjennom i første vers:

Why do you stare?  
Do you think that I care?  
You've been misled  
By the thoughts in your head

Your words waste and decay  
Nothing you say  
Reaches my ears anyway

You never spoke a word of truth

Greg Lake er som nevnt tekstforfatteren, han legger seg tydelig på en linje hvor teksten vil bli tatt på alvor og gi en følelse av å si noe meningsfullt til lytteren. Man kan si at det ligger et ønske om å nå ut med et budskap som får folk til å reflektere. Det ligger også en slags irttesettelse i teksten, der noe eller noen blir satt på plass. I lys av «hjerteslagene» i introen tar teksten opp den menneskelige tematikken igjen. At ELP også velger å bruke en koral som formidlingmetode gir en ramme som også innehar noe filosofisk, da koralen kan symbolisere en menighet, og menigheten kan forstås som menneskeheten. Tekstlig innhold i denne retningen, mennesket, universet og det mystiske er alle trekk som finnes i denne sjangeren. Dette var noe som bidro til å skape den kritiske responsen der den pompøse progrocken ble sett på som forræderen mot den rene rockemusikken. John J. Sheinbaum skriver:

In the case of progressive rock, the hallmark of the genre often contrast what counts as «authentic» in pop and rock styles. Invitations to bodily movemets and sexuality and expression of everyday experiences are not key elements of the genre's musical style. The expectation of grandiose musical journeys surely does not lend itself to any parallel expectation of intimacy and immediacy.<sup>26</sup>

Macan tar opp de romantiske strømmingene som en påvirkning for valg av innhold i musikken, noe som kan kaste lys over innholdet i teksten:

Progressive rock is deeply indebted to the philosophical tenets of nineteenth-century Romanticism, and the ideology is founded on five main premises: idealims, authenticity, transcendencem the artist as

---

<sup>25</sup> Moore, *Rock: The Primary Text*, 79.

<sup>26</sup> John J. Sheinbaum, «Periods in Progressive Rock and the Problem of Authenticity», *Current Musicology*, No.85 (Spring 2008): 29-51, 43.

prophet figure, and progress. By “idealism” I mean an idealistic belief, on the part of both the musicians and their audience, that the music is meaningful, that it is capable of bearing a message.<sup>27</sup>

Disse sitatene kan gi en pekepinn på hvorfor de trivielle aspektene med livet, ikke er tilstede i denne komposisjonen, samt bruken av koralen som en formidler av dette. Det første man legger merke til i koralen er hvordan akkordene som nå fremtrer har en enklere oppbygging der rene treklanger i dur og moll blir brukt uten metningstoner og innslag av «added notes». Dette har et harmonisk innhold som bryter med det foregående. Melodien som følgelig nå ligger i vokalen starter med en enkel linje som diatonisk beveger seg nedover i en sekvens. Videre legges det også merke til at parallelle kvinter ikke behandles etter den tradisjonelle tilnærmingen hvor stemmeføringen skal unngå at disse parallellforskyves. Det koraliske landskapet består allikevel sterkt både i orgelets registrering, harmonikk og i måten vokalen fremføres på. Her kan man trekke inn musikkhistorikeren Peter J. Burkholder. Han skriver at:

Many of these uses of existing music are familiar: modeling a work on an older one; arranging or transcribing a work for a new medium ...; stylistic allusion alluding to a recognizable style or type without actual borrowing; and using quotation to fulfill an extramusical program or to illustrate a text.<sup>28</sup>

Burkholder tar tak i noen essensielle problemstillinger rundt progrockdiskursen. Hvordan skal man forstå sjangeren, hva er sjangeren og på hvilken måte kan man se på den bakenforliggende historien i forhold til dette. Bruken av det symfoniske formatet i rockemusikk, kompositoriske formstrategier og utviklingen av tematisk materiale kan forstås som noe «lånt». De stilistiske allusjonene som skapes i dette stykket går tidvis veldig i retning mot den anglikanske koraltradisjonen og fungerer således som en tydelig ramme for deler av komposisjonen. Det samme kan sies om fugen som binder de to delene sammen. Burkholder forklarer videre at dette følgelig er vanskelig å unngå:

It is impossible for a piece of music in any tradition not to refer to earlier works in that tradition in at least a general sense, for it follows similar rules and includes similar sounds and patterns. If we examined all music that borrowed in some way from its predecessors, we would be examining all music.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Edward Macan, *Endless Enigma: A Musical Biography of Emerson, Lake and Palmer* (Peru, Illinois: Open Court, 2006), xxxviii.

<sup>28</sup> Peter J. Burkholder, «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field» *Notes, Second Series*, Vol.50, No.3 (March 1994): 851-870, 854-55.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 863.

Det handlet mer om å forstå de historiske linjene man kan finne i en slik tilnærming til diskursen. Hva betyr dette for den musikalske utviklingen som har foregått. Hvordan kan dette kaste lys over en utøver, komponist eller tekstforfatter? Begrepet «å låne» eller å tilnærme seg noe som allerede er eksisterende er et sentralt moment i denne sjangeren, og et slikt fokus kan være fruktbart for å dekke et spekter i denne diskursen.

Både Greg Lake og Jon Anderson fra gruppen Yes er eksempler på band som har en pen tenorstemme i front som gir musikken en annen tilnærming enn f.eks. Deep Purple og Rush. Hammondorgel har her en registrering som etterligner grunnstemmen i et klassisk kirkeorgel, Principal 8-fot. Dette bidrar i stor grad til å introdusere det musikalske forløpet som en koral samtidig som Lakes vokal fremføres med en «faderlig» tone. Den første frasen på fire takter repeteres slik at man får en periode på åtte takter. Måten Emerson bryter ut av den første frasen skjer med en sekundakkord (dur-akkord med den diatoniske lille septimen i bass, Db/Cb), ved 2:50 og teksten «Your words». Akkorden oppløses tradisjonelt til en sekstakkord (durakkord med tersen i bass, Gb/Bb). Følelsen av det sakrale blir i denne konteksten ivaretatt harmonisk med bruken av konvensjonelle rene dur- og mollakkorder hvor terser og septimer er bindeleddet i akkordprogresjonen. Det er også et poeng å nevne at koralen representerer en del av den høykulturelle vestlige musikken, noe som her overlappes med stilistiske brudd mot jazz og rock samt skaper det som i ettertid forstås som typiske trekk for sjangerne.

Det er interessant å merke seg hva som skjer ved 2:58-3:03, hvor koralen har en takt mellomspill. Dette er et brudd hvor man kan begynne å tenke mer modernistisk i forhold til den mer tradisjonelle koralharmonikken som benyttes fram til dette. Triolbevegelsen er en brytning av Gb-dur hvor de påfølgende tonene er Gb, Eb og F, og basstonen er Cb. Intervallene i klangen er en kvint og ett tersintervall. Samtidig er dette en klangverden hvor det kan være vanskelig å karakterisere hvor klangen stammer fra. Igjen kan man også i dette tilfellet trekke frem begrepet «added note», slik kan man forså klangen som en Db-dur med kvarten som tilleggs-note hvorav man har septimen i bass. Måten dette videreføres i den neste klangen er nok en gang ved parallelforskyving av den tonale strukturen. Alt føres en hel tone ned og vi får tonene E, Cb, Eb og basstonen Db. Altså har vi en motgående bevegelse hvor høyrehånden beveger seg nedover mens venstre går opp. Denne klangen er enklere å forstå utfra basstonens karakter og lyden av den foregående akkorden. Man vil her hevde at denne klangen forstås som en Db-moll9, uten kvint. Begge klangene har en iboende åpenhet og

dissonansene som oppstår balanseres med de foregående rene akkordene. Det er nettopp denne balansen som gjør klangene så interessante og det harmoniske forløpet utfylles av hverandres motstridende kvaliteter, som vi kan se i eksempel 1.3:



**Eksempel 1.3** Mellomspill «The Endless Enigma (Part One)», 2:58-3:03

Klangen i staren på takt to ovenfor kan forklares som Gbsus4/Eb, og er verdt å se nærmere på da dette er en sentral klang i moderne harmonikk. Da tenker man særlig i retning mot komponister som Aaron Copland og Leonard Bernstein.<sup>30</sup> Klangen Gbsus4/Eb kan også forstås som en H-dur akkord, med add9 og tersen i bass. På mange måter er dette en klang som skaper dybde og tekstur i mange ulike sjangre og slik sett har den et stort nedslagsfelt i ulike musikalske kontekster. (I David Foster sine hits fra popkulturen på 80-tallet er denne klangen en vesentlig ingrediens, og det samme finner man i komposisjonene til for eksempel jazzgitaristen Allan Holdsworth.)<sup>31</sup> Også moderne komponister og da særlig innenfor koralmusikk benytter denne klangen. Treklanger som ved hjelp av diatoniske og skalaegne toner fargelegges er noe René Clausen kaller «extended diatonic» og Morten Lauridsen navngir som «added note triads».<sup>32</sup> Begrepet «extended diatonic» er et godt begrep for å forstå klangen Cbsus2#11 som nevnt ovenfor, altså når klangene stammer utelukkende fra den tilhørende diatoniske skalaen, men ikke har den tradisjonelle sammensetningen av toner. Det er kanskje heller tvilsomt om Emerson kjente til Clausen og Lauridsen, men begrepene kan likevel brukes i en analytisk tilnærming. Denne koralen kan også forstås som en «kontemporær koral». Det at Emerson benytter slike spesifikke klanger på denne måten forsterker den stilistiske allusjonen, samt hans integritet og rolle som moderne komponist.

<sup>30</sup> Introduksjonen til Bernsteins «Chichester Psalms for Chorus and Orchestra: I. Psalm 108» 0:00-0:35

<sup>31</sup> Allan Holdsworth, Åpningsakkordene til «Distance vs. Desire» fra platen *Sand*, utgitt i 1987.

<sup>32</sup> Kenneth Lee Owen, *Stylistic Traits in the Choral Works of Lauridsen, Whitacre, and Clausen (1995-2005)*, Arizona State University, 8.

Her er det også nærliggende å trekke inn platen *Five Bridges* fra 1970 og Emerson sitt tidligere band The Nice. Komposisjonen *Five Bridges* inneholder også en koral som svever mellom de tradisjonelle klangene som kan forventes i en salme og de mer modernistiske klangene og akkordsammensetningene. Emerson strekker det harmoniske i mye større grad i koralen fra «The Endless Enigma» og man kan bruke de to koralene til å se en viss utvikling i Emerson sitt kompositoriske og harmoniske virke. Det er tydelig at det modernistiske kommer mer frem i denne komposisjonen og i utviklingen Emerson har i ELP.

Stykket fortsetter med det som oppleves som en konkluderende frase «You never spoke a word of truth» Basstonen beveger seg kromatisk fra Eb til E og videre til D, mens topptonen i melodien omtydes fra grunntonen Gb til å bli nieren i E-dur,(F#) for så å ende opp som tersen i D-dur,(F#). Det at topptonen bevares på denne måten skaper en sømløs overgang. Akkorder som kan oppleves som «brutale» overganger får en glidende overgang, og på den måten skapes et velklingende nivåskifte i harmonikken. Videre kommer fire takter som er instrumentale over akkordene C#sus4, C#, D og E (3:05-3:12). Første vers avsluttes med akkordene A-dur, H-dur og ender på Db-dur, altså en akkordrekke som beveger seg i heltoner. Dette er en kadens man kan finne igjen i mange av Emersons komposisjoner, for eksempel i mellomspillet til «Take a Pebble» (3:13-3:14), eller i siste satsen på Emersons *Pianokonsert Nr. 1* (16:37-16:40). Her ender kadensen på dominanten Db-dur for så å vende tilbake til tonika, Gb-dur. Antall takter i denne passasjen er 19, altså ikke den helt opplagte taktinndelingen, men her oppleves det ikke som særlig asymmetrisk da mellomspillene og de etterfølgende vokalfrasene vokser inn i hverandre til en helhetlig opplevelse av tid og musikalsk form. Når det kommer til trommene har de ikke en taktfast puls, men fungerer som et understrekende verktøy for den rytmiske betoningen. Den andre repetisjonen av verset ender på samme måte som den forrige men istedenfor å gå fra Db og tilbake til Gb, ender koralen nå opp på en Eb-durakkord.

Akkordrekken fra Eb (3:48) har en enkel struktur med en diatonisk skalaoppgang fra Eb til Eb, før motgående bevegelsene innkapsler harmonikken. Akkordrekken går ut av det diatoniske på siste fjerdedelsnote med akkorden Db. Denne akkorden dominantiseres og vi får en ny diatonisk oppgang som er lik den i Eb-dur, men nå skjer det samme i Gb-dur (4:01). Gb, ab-moll, Gb/Bb, Cb, Gb/Db, eb-moll, Db/F, Gb. Den diatoniske oppgangen snur når den har beveget seg opp en oktav for så å bevege seg ned igjen med de samme akkordene. Dette kan forstås som at harmonikken reverseres, men ikke i en parallellforskyvning. Motgående

bevegelser der basstonene går ned mens akkordene går opp motvirker dette og fyller ut den akkordiske sammensetningen slik at logikk i stemmeføring og harmonikk ivaretas.

Bassbevegelsen ender på tonen Gb, da kommer høydepunktet og refrenget i første del (4:12), med teksten:

Please, please, please open your eyes  
Please, please, please don't give me lies

Den første akkorden i refrenget er en tradisjonell Gb-durtreklang. Neste akkord er Db/Gb, altså omtydes grunntonen Gb til å bli Db sin diatoniske kvarttone i bass. Denne strukturen parallellforskyves til akkorden Cb/Fb. Basstonen gjør et tonalt utsving fra den diatoniske skalaen til Gb-dur. Cb-dur er innenfor tonearten, men basstonen gjør det man kan kalle et miksolydisk utsving (tonen Fb er den lille septimen i forhold til G-dur) Dette skaper en tvetydighet der noe er innenfor tonearten, mens basstonen strekker seg ut av tonearten. Blandingen av to parallelle klanger hvorpå den ene ikke er fullstendig forankret diatonisk endrer det harmoniske tyngdepunktet slik at opplevelsen av grunntone opphører denne takten. Det interessante med denne harmoniske progresjonen er den tyngden som skapes med basstoner som ligger utenfor det diatoniske nivået. Når den harmoniske progresjonen beveger seg fra Cb/Fb, (via) Gb til Db/Gb skapes en harmonisk substans hvor følelse av toneart opphører og det er klangens iboende karakter som skaper opplevelsen av tonal tilhørighet. Det musikalske repeteres fra den diatoniske oppgangen fra Eb-dur, og spiller seg gjennom den samme passasjen en gang til. Sluttakkordene er også de samme: A-dur, H-dur og Db-dur. Db-durakkorden omtydes slik at grunntonen blir omgjort til C# og tonearten likeså, fire kryss og vi er nå tilbake i c#-moll (5:58). Dette partiet er det samme som opptrer i starten men kommer her i halvert tempo med kraftig «overdrive» i orgelet.<sup>33</sup> De augmenterte kvartene beveger seg i en stigende bevegelse med en gradvis crescendo før siste akkorden F#-dur avslutter passasjen og «The Endless Enigma (Part One)». Når det kommer til trommene og el-bassens rolle i koralen har disse en støttende effekt mot melodien, harmonikken og rytmikken.

Bassen har en tydeligere funksjon blant de mørkere frekvensene enn tidligere, samtidig som den også beveger seg melodisk i lysere register. Det oppleves som om at bassen beveger seg

---

<sup>33</sup> Emerson var i likhet med andre tangentister som Jon Lord og Tony Kaye, inspirert av gitarlyden som kunne vrenses. Dette resulterte i at man kjørte orgelet gjennom Marshall-, Hiwatt- eller Mesa-Boogie-forsterkere. Emerson har ofte referert til Jack McDuff's sound som den ultimate og da særlig låten «Rock Candy» fra albumet *Live at Newark* (1963). Dette hører man kanskje tydeligst på Emersons innspillinger med The Nice, hvordan sounden og frasene til McDuff er en stor inspirasjon.



mellom nivå 2 og 3, på den måten innehar den en dynamisk funksjon i samspill mellom ulike oktaver. Trommene kommer inn der dynamikken understrekes musikalsk og tekstlig, samtidig som den understreker mellomrommene med «fills». Et godt eksempel på dette er ved 4:26 hvor trommene spiller opp neste frase med en triolbasert rytmikk. Man hører på variasjonen i trommespillet at dette med stor sannsynlighet er øvd inn og til dels må være gjennomtenkte overganger av Palmer. Trommene har en viktig funksjon nettopp ved å tilføre nye elementer i noe som preges av musikalske repetisjoner. Korallen kan skisseres på denne måten, som vi ser i tabellen nedenfor:

<b>Tid</b>	<b>Instrument</b>	<b>Harmonikk/Musikalsk innhold</b>
2:34-2:50	Vokal Hammond orgel	Diatonisk melodi med få toner. Tydelig forankret i Gb-dur. Inspirert av «Hymne» i lydbilde og orgelets registrering
2:51-3:11	Vokal Hammond orgel Piano El-bass Trommer	Del to av første vers. Løfter lydbilder opp dramaturgisk. Fremdeles tydelig Gb-dur, men harmonisk utsving til D. Modernistiske klanger i mellomspill (kvart-basert). Trommer betoner rytmikken i frasene.
3:12-3:47	Se ovenfor	2.vers. Repetisjon av det foregående med lik instrumentering og oppbygging
3:48-4:11	Vokal Hammond orgel El-bass Piano Trommer	Pre-chorus. Diatonisk oppgang fra Db som brytes med del to av verset. Ny diatonisk oppgang fra Gb. Tydelig skifte av nivå mellom Eb og Gb.
4:12-5:47	Vokal Hammond orgel Piano El-bass Trommer	Refreng i Gb-dur. Går inn i pre-chorus (diatonisk oppgang fra Gb). Nytt refrang som avsluttes med del to av verset.
5:47-6:04	Hammond orgel El-bass Håndtromme	Outro, bassen legger seg på tonen C# og man får en repetisjon av de augmenterte kvartene fra introduksjonen i halvert tempo (samme som fra 1:46-149).

**Tabell 2.** Oversikt til koral, 2:34-6:04

Det at stykket har så klare tråder mot et koral-landskap er kanskje ikke så rart om en følger Macan sin tese omkring dette. Han skriver at:

Another powerful cultural agent in the formation of the progressive rock style was the Anglican Church. I believe if one wants to understand why the progressive rock style arose in England rather than the United

States, one need to look no farther than the obvious influence the Anglican choral tradition exerted on the genre. Many progressive rock musicians attended the Anglican Church as youths; quite a few of them served as church musicians... Keith Emerson has also alluded to an Anglican background in interviews.<sup>34</sup>

Dette er en interessant betraktning som absolutt bidrar til å forstå omfanget av musikalsk estetikk innenfor prog, følgelig også i denne komposisjonen. «The Endless Enigma» er en av de monumentale komposisjonene til Emerson og han viser i dette stykket sin draging mot det modernistiske samtidig som han har et godt tak i tradisjonell harmonilære og sin musikalske arv. Koralen er gjennomført med en stilsikker harmonikk hvor akkordene ikke er tilfeldig valgt men har en klar retning estisk og tematisk. Da platen *Three Fates Project* skulle spilles inn med orkester er det meget forståelig at denne komposisjonen ble en del av låtene. Innspilt med orkester kommer den engelske landsbygden tydeligere frem i buestrøkene og man kan høre en liten «hommage» mot Ralph Vaughn Williams. Det må følgelig tas til betraktning at elementer av anglikansk kirkemusikk-koralelementer også fant sted i populærmusikken før 70-tallet. Eksempler på dette er f.eks. «Bridge Over Troubled Water» (1970) av Simon og Garfunkel, eller The Beach Boys' «God Only Knows» (1966). Procol Harum må følgelig også nevnes med låten «A Whiter Shade Of Pale» (1967) med organist Matthew Fishers intro og obligater på Hammond B3. Estetikken er opplagt annerledes enn ELP og «The Endless Enigma» men som et bakteppe er det viktige bidrag i en musikalsk utvikling.

## The Fugue

Progrockens blikk mot den klassiske musikken var følgelig ikke noe nytt fenomen i 1972, noe Emerson selv var en stor bidragsyter til. Fugen og kontrapunktisk arbeid har vært en tydelig fasinasjon for Emerson, noe som kan spores tilbake til tiden med The Nice. Emerson har følgende uttalelse om fugen i «The Endless Enigma»:

The «Fugue» on the Trilogy album was literally written out on paper before i ever playd it. I couldn't work out a fugue any other way. Some people are very clever and can improvise them. It's great to be able to do that. But as for me, I have to write it down, look at it, and work it out. I dount write things that are easy for me. Everything that I write is a new step forward. Sometimes I hear it in the back of my mind, and know the effect that i want, but I can't get it out. I work at it for days and days and days.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture* (New York: Oxford University Press, 1997), 149-150.

<sup>35</sup> Dominic Milano, «A CK Special: Keith Emerson», *Contemporary Keyboard*, October 1977, 30.

Begrepet «fugue» har stor musikalsk tyngde og musikkhistoriske referanser knyttet til seg. Det er de færreste som ikke får navnet Johann Sebastian Bach øverst på listen når de hører dette begrepet. Med komposisjoner som *Das Wohltemperierte Klavier* og *Die kunst der fugue* har Bach omtrent tatt over hele begrepet som mannen bak det hele. Man befinner seg nå i 1972, på den eksperimentelle rockescenen. Det at Emerson skriver en slik komposisjon med det klingende navnet kaster oss rett inn i debatten om høy- og lavkultur (en stor del av diskursen rundt progrock). Det må nevnes at dette ikke er første gangen han benytter seg av denne komposisjonsteknikken. Tilbake i The Nice komponerte han «The High Level Fugue» fra albumet *Five Bridges*. Musikere som beveget seg inn i denne materien var heller ikke noe nytt fenomen i 1972. En vesentlig faktor innenfor jazzens vesen er følgelig de improvisatoriske elementene. Utover 50-tallet ble enkelte jazzmusikere oppmerksom på forholdet mellom improvisasjon og klassiske formtyper samt komposisjonsteknikker. Dette fikk sitt utslag i det man karakteriserte som «third stream». Begrepet «third stream» referer til seg selv som både klassisk musikk og jazzmusikk, da klassisk er «first stream», og jazz er «second stream». Altså; third stream er fusjonen av både første og andre strømning. David Joiner bemerker:

Third stream ... a type of music which, through improvisation or written compositions or both synthesizes the essential characteristics and techniques of contemporary western art music various ethnic or vernacular musics. At the heart of this concept is the notion that any music stands to profit from a confrontation with another; thus composers of Western art music can learn a great deal from the rhythmic vitality and swing of jazz, Whole jazz musicians can find new avenues of development in the large-scale forms and complex tonal systems of classical music.<sup>36</sup>

Dette kan følgelig settes i sammenheng med Emersons virke som musiker, både som komponist og utøver. Han har selv fremsnakkert flere av utøverne som opererte i denne retningen som Dave Brubeck, Jacques Loussier og Friedrich Goulda, der disse er eksponenter for dette. Slike musikere har vært en tydelig inspirasjon for hans musikk og uttrykk. Bill Martin vektlegger også «third stream» som et viktig moment i forståelsen og utviklingen som ledet opp mot den eksperimentelle rockescenen på 70-tallet. For å sitere Martin:

Indeed, if Third Stream music represents the synthesis of European harmony and counterpoint with non-Western rhythms, timbres and tonalities, then perhaps experimental and progressive rock brings out the to the «fourth stream» by incorporating the electric and electronics timbres and recording possibilities of the post-WWII period.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> David Joiner, *Analyzing Third Stream*. Contemporary Music Review, Vol 19 (2000): 63-87, 63.

<sup>37</sup> Martin, *Listening to the Future*, 33-34.

Sitatet til Martin har en interessant vinkling som absolutt kan fungere som et bidrag og forklaringsmodell til dette temaet. Ingen annen sjanger har blandet de klassiske idiomene med teknologi og eksperimentering slik den progressive rocken var talsperson for på 70-tallet. Fugen det nå blir sett nærmere på har ikke det som kanskje tenkes på som typisk for progestetikken, og lener seg da heller mot den akustiske jazzmusikken.

Fugen starter med en introduksjon som på platen er en del av sporet «The Endless Enigma (Part One)». Dette partiet er de siste 37 sekundene av første kutt. På noten står det navngitt som «Introduction» med undertittelen «Freely». Pianonoten har ingen faste fortegn og starter med en d-moll akkord (uten ters) med en triolfigurering.<sup>38</sup> Det er bare piano som spiller noe som skaper en større følelse av at musikken nå beveges seg inn i et klassisk rammeverk med tanke på det foregående med trommer, bass, piano, hammondorgel og vokal.

De første fem taktene repeteres og man legger merke til at det nesten umiddelbart parallellforskyves kvinter i venstrehånden med tersintervall i høyre hånd. Stemmeskred er ikke den korrekte betegnelsens for dette da man ikke tenker som i en koral, men diatonisk forflytning er dekkende. Bb-tonen i andre takt er en innskutt tone og det harmoniske forholder seg til C-dur som ankerfestet. Dette blir følgelig forstått ut fra hvordan den første frasen er en figurering av en C-durtreklang med motstemmer i venstre hånd. Det skapes på denne måten en tidlig kontrast mellom den «dramatiske og mørke» d-moll akkorden og den lyriske passasjen i det etterfølgende. Videre åpnes den harmoniske rammen betraktelig opp. Musikken bryter ut av C-durtonaliteten med akkorden F#/A# som igjen går til H-dur og videre til G#/H#. Figureringene rundt G#/H# har en klar linjefølelse og retning hvor tydeligheten og den bestemte linjen gir overgangen til c#-moll et preg av barokk da linjens bevegelse snor seg på en måte som innfrir forventningene om hvor den skal lande. C#-moll akkorden blir tydeliggjorde med en arpeggio (c#moll/add9) og på ganske få takter har de fleste av pianoets oktaver blitt tatt i bruk. Videre ender introduksjonen opp på akkorden Db-dur, hvor c#moll fungerer som en molldominant. Emerson bryter ut av Db-durakkorden med å gjøre et tritonussprang i bassen og ender på akkorden g-moll.

Introduksjonen har en flyktig karakter med store harmoniske forflytninger på kort tid, og man kan få en følelse av et element av improvisasjon. Det er følgelig ikke lett å vite hva som

---

<sup>38</sup> Emerson, Lake and Palmer, *Black Book*, 29.

eksakt var komponert på forhånd og hva som ble til i stundens alvor i studio. Om det er noen parti som kunne vært improvisert fram er introduksjonen til preludiet det som har mest kvaliteter i retning mot dette. I så måte kan man se en stilistisk retning mot en semiklassisk improvisasjonsteknikk, noe pianisten Keith Jarrett gikk inn i med stor suksess på 70-tallet.<sup>39</sup>

Komposisjonen har nå kommet fram til det punktet hvor preludiet starter og et nytt spor på innspilingen. På platen heter sporet bare «Fugue» og varer i 1 minutt og 57 sekunder. På innspillingen høres både bass og piano. Bassen dobler det som pianoet spiller og som står skrevet i noten for piano, det er derfor ikke skrevet inn en egen basslinje (bassen får en egen linje i fugen). Preludiet starter med følgeteksten «Moderately, and smoothly, in 2», man legger også merke til at notasjonen er skrevet i alla breve med dynamikken p-mp, altså relativt svakt. Dette stemmer bra med utførelsen på innspillingen. Det er fremdeles ingen faste fortegn men det er nå mer åpenbart at C-dur er tonearten Emerson forholder seg til da de første taktene er forankret til denne skalaen. Preludiet starter med en åttendedels opptakt (fra tonen G), videre er det kvartintervallene som spiller en vesentlig rolle i utformingen av de melodiske frasene, noe vi ser tydelig i eksempel 1.4:



**Eksempel 1.4** Starten av preludiet til «The Fugue», 0:00-0:05

Behandlingen av kvartene er gjort ut fra et diatonisk ståsted noe som skaper en annerledes innpakning en i en mer kromatisk tilnærming til kvarter. Man beholder den åpne teksturen samtidig som tonematerialet er av en konsonerende karakter. Musikken får på denne måten et tilsnitt av pentatonikk og linjene fremstår som lyriske med en klar kontinuitet og retning. Basslinjen er enkel, noe som innbyr og skaper et håndfast ankerfeste for den harmoniske utviklingen. Preludiet viser noe av Emersons lyriske karakter som ikke alltid har så stor plass i

---

<sup>39</sup> Her kan man følgelig trekke fram Keith Jarrett med platen *The Köln Concert* fra 1975 som et bilde på pianister som trekkes i spennvidden mellom jazz og klassisk. Tanken om improvisasjon med bruk av jazzens vesen opp mot de klassiske parameterne i en sammenstilling av ulike uttrykk blir her en viktig faktor.

musikken hans. På den måten kan man si at preludiet peker frem mot senere komposisjoner som «Close to Home», «A Blade of Gras» og «Interlude» for å nevne noen. (Emerson ga ut en plate i 2002, *Emerson Plays Emerson* som er en samling pianostykker hvor flere viser en mykere side og med mer følsomme komposisjoner.)

Emerson bryter tidlig ut av de opplagte veivalgene i C-dur når han innfører utradisjonelle basstoner i den kommende sekvensen fra 0:12-0:19. Fra dette stedet vil man vektlegge hvordan en brutt Cmaj7/E videreføres til en Fmaj7-akkord hvor den etterfølgende akkordrekken i en stigende sekvens har en tett harmonikk med «added notes» i bassen. E/F#, A/H, D/G er gode eksempler på bevisste valg av basstoner som skaper et moderne uttrykk uten å endre for mye av den harmoniske retningen i høyre hånd. Kadensen er også noe man kan kjenne igjen fra tidligere hvor det harmonisk oppstår en rekke med durakkorder i heltoner i stigende rekkefølge, C, D og E-dur 0:16-0:18 (Carl Palmer kommer inn med et triangelslag her og man kan diskutere om dette er gjennomtenkt eller noe spontant for å være med på innspillingen?) Videre blir det en repetisjon av den første delen noe som skaper en tydeligere fornemmelse av form og musikalsk forløp. Fortsettelsen av preludiet ivaretar den lyriske karakteren der basstonene spiller en viktig harmonisk rolle, som vi ser av eksempel 1.5:

**Eksempel 1.5** Utsnitt fra preludium til «The Fugue», 0:37-0:43

Måten harmonikken beveger seg rundt basstonen er gjort med en enkel struktur. Først får vi en ren C-durakkord, hvor basstonen så blir septimen til D-durtreklagen. Emerson følger det tradisjonelle prinsippet om at septimen skal videreføres nedover. Tonen H innkapsles av firklagen Gmaj7/H som kromatisk går ned til tonen Bb som blir behandlet på samme måte som den første takten. Tonen Bb blir septimen til C-dur og vi får en ny sekundakkord som

opløses tradisjonelt til basstonen A med en Fmaj7-figurering. Den helhetlige komposisjonen blir ytterligere forsterket i takt 4 i eksemplet ovenfor. Fra tonen Bb får vi temaet som starter hele preludiet og her blir det videreført på en kløktig måte. Videre fortsetter den kromatiske sekvensen til basstonen Ab som også får den lydiske behandlingen Bb/Ab. Sekvensen må avbrytes og dette blir gjort med en repetitiv figur over basstonen G og Ab, før den harmonisk lander på a-moll7 som videreføres opp til en firstemt G-dur med ters i bass (0:49). Slik ender preludiet. Preludiet er lite men fremstår tydelig og gjennomført. Kvartene skaper et tydelig harmonisk materiale som behandles på en organisk måte. De vesentlige klangene som legges til grunn er klassisk forankret med en tradisjonell behandling av septimer og terser, sekundakkorder og seksakorder. Det som her kalles maj7-figureringer er en viktig bestanddel for det harmoniske (og det mest «jazzete» med uttrykket om man ser bort fra noen «added notes» i starten). Emerson ivaretar på denne måten det diatoniske samtidig som kvartintervallene og maj7-figureringene utfyller hverandre på en måte som skaper stor harmonisk frihet men også harmonisk kontinuitet.

Den tradisjonelle fugen er basert på prinsippet om imitasjon hvor et eller flere tema går fra stemme til stemme. Som Alfred Mann skriver i boken *The Study of Fugue*: «The term fugue holds a particular fascination for the student of music. It suggests the essence of polyphony, the most intricate expression of the complex language of Western music».<sup>40</sup> Som nevnt har dette vært en fascinasjon for Emerson. Fugale komposisjoner kan spores tilbake til den tidlige renessansen og vokal kirkemusikk. Komposisjonsteknikken ble etterhvert overført til tangentinstrumenter og spredde seg rundt i Europa. Særlig i Tyskland ble den en viktig del av musikken og som kjent tok Johann Sebastian Bach fugen til nye høyder. Etter Bach; i 1750, ble fugen sett på som en gammeldags komposisjonsteknikk før den fikk en oppblomstring på slutten av 1800-tallet og tidlig på 1900-tallet hvor fugen ble en metafor for transformasjon og forløsning.<sup>41</sup> Jazzmusikere fant også veien inn i det kontrapunktiske, Modern Jazz Quartet var et av jazzensemblene som gikk inn for å benytte seg av dette, noe komposisjonen og singelen «Fugue in A Minor» fra 1964 er et godt bilde på.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Alfred Mann, *The Study of Fugue*, (New York: Norton, 1958), Preface ix

<sup>41</sup> Macan, *Endless Enigma*, 207-208.

<sup>42</sup> Modern Jazz Quartet, *Fugue in A-minor*. <https://www.youtube.com/watch?v=LqzKjefV-Hw> (opp søkt 25.04.17).

De ulike temaene i en fuge veksler mellom å settes inn på tonika eller dominant, de øvrige stemmene beveger seg i motstemmer som kontrapunktiske linjer. Fugen opererer med betegnelsene dux som første temapresentasjon og svaret på dominantplan kalles comes. Et helt tema som presenteres kalles for eksposisjon. Etter dette får fugen ofte et mellomspill som leder inn til neste gjennomføring. Den siste gjennomføringen har tradisjonelt en tettføring hvor flukten i stemmen beveger seg etter kanonprinsipper. Avslutningen består av en coda hvor harmonikken ligger på et orgelpunkt på dominantplanet før tonika inntreffer og fugen avsluttes. Dette er følgelig en enkel presentasjon av fugeprinsippet men som en overordnet gjennomgang har man kartlagt noen viktige momenter. Emerson sin fuge er gjennomkomponert men samtidig utradisjonell i sin utførelse. Analysen vil benytte seg av de tradisjonelle begrepene så langt det lar seg gjøre for å undersøke tematikken og innholdet i denne komposisjonen. Fugen starter det samme kvart-temaet som i preludiet:

The image shows a musical score for the first exposition of the fugue theme. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. The music is in 4/4 time. The first system shows four measures of music. The first measure contains motif A, the second motif B, the third motif C, and the fourth motif D. The bass line is mostly silent, with some notes in the second and fourth measures. The motifs are labeled with blue letters A, B, C, and D above the notes.

**Eksempel 1.6** Fugetema, første eksposisjon, 0:49-0:54

Alt i eksemplet ovenfor er fugens tema eller subjekt. Man velger her å benytte bokstavene A, B, C og D for å henvise til motivisk materiale. Man ser i den første takten ovenfor hvordan motive A består av tonene C, F, A, D og en G-durtreklang fra H, samt en etterfølgende E tone. Oppbyggingen består av rene kvartintervaller og tersintervaller, (dette kan ses på som en kontrast til de augmenterte kvartene som opptrer tidligere i stykket). Videre kommer motiv B som er en forlengelse av A. C har en tydeligere rytmisk karakter og består også av et tersintervall og et kvartintervall. Det siste motivet takt D har en modulerende funksjon til dominanten. I tradisjonell fuge tradisjon følger Emerson oppskriften der dux (første innsats) skal modulere til comes (andre innsats) på dominantplanet, i dette tilfellet G-dur. D-temaet



gjør nettopp dette med å skape en D7-akkord (dominantens dominant) som klargjør innsatsen i G-dur. Det interessante med innsatsen i G-nøkkel er at det bare brukes motiv A og B. Kan man forså det slik at fugetemaet (subjektet) består av to takter og resten fungerer som hale? Videre kan det også nevnes at det skapes sekunddissonanser. Dette kan kanskje virke som en bagatell å trekke frem, men forteller en del om de kontrapunktiske situasjonene Emerson legger opp til. Dette er i høyeste grad med på å understreke linjeføringen og uttrykket som skapes. Videre hører man også at det raskt gjøres utradisjonelle valg (ved 0:56-0:59). Det brytes ut av tistemtheten med fulle treklanger i høyre hånd i en sekvens hvor kontrapunktet i venstre hånd får en fri karakter (fremdeles med kvartene som dominerer i intervallene). Man skjønner fort at dette ikke er en tradisjonell fuge om det tenkes i retning av barokken og streng fugeteknikk. C-motivet utvikles til å inneha en annen karakter. Det samme gjelder for motiv D, men dette innehar sin opprinnelige modulerende funksjon. Sekvensen bygges rundt sekundakkorder, hvor det benyttes septimer og terser i bass, i en kjede av akkorder (A, D/F#, G/F, C/E, F/Eb og Bb/D). Kontrapunktet henviser til motiv A men er ikke i sin opprinnelige form. Dette kan forstås som et mellomspill, og alt før dette kan ses på som første gjennomføring eller første eksposisjon. Akkordrekken i mellomspillet kunne like gjerne vært fra en barokkfuge eller en Bach-koral. Det interessante her er måten den konvensjonelle harmonikken føres inn i et moderne harmonisk landskap.

Påfølgende kommer ny innsats (1:00) med motiv A (venstre hånd) fra tonen H, før det settes inn i sin opprinnelige form fra G (høyre hånd). Det som til nå var en fuge for piano blir utvidet med el-bass. Man får nå en trestemt fuge og bassen introduseres med å spille motiv A i A-dur (1:01). Bass-innsatsen følger ikke den opprinnelige eksposisjonen men får ganske umiddelbart en fri tilnærming til det opprinnelige fugetemaet. Man legger også merke til halvnotene som kommer i el-bassen som bryter med åttendedelsbevegelsene som dominerer notasjonsbildet og den musikalske fremdriften. Halvnotene el-bassen spiller har ikke en umiddelbar klarhet med intervallene E, F# og D, G#. En sekund og en tritonus som understreker det atonale uten at begrepet her må strekkes for langt (man opplever hele tiden en konflikt mellom det tonale og det kromatisk a-tonale). De neste åtte taktene (1:05-1:15) har en fri behandling av motiv A og C hvor åttendedelene fremdeles er dominerende. I dette partiet er det en veksling mellom trestemt og trestemt kontrapunkt. El-bassen og pianoets F-nøkkel har tidvis mye doblinger hvor de spiller det samme og understeker den samme rytmen. Det er også noen harmoniske elementer som skal belyses nærmere i det kommende eksempel, 1.7:

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Piano and 4-string Bass Guitar. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time. The 4-string Bass Guitar part is written on a single bass clef staff. The second system is for Piano (Pno.) and Bass. The Piano part is written on a grand staff, and the Bass part is written on a single bass clef staff. Both systems show intricate rhythmic patterns and chromatic lines.

**Eksempel 1.7** Utsnitt fra fugen, 1:08-1:12

Det første som legges merke til er hvordan to C-motiv spilles mot hverandre i den første takten ovenfor. Måten de klinger sammen på er ved en tritonus avstand G, G, F, F, G mot basslinjen C#, C#, H, H og C#. I den etterfølgende takten skapes det en rytmisk forskyving som er et enkelt men effektivt virkemiddel. Her møtes tonen i et tersforhold i ytterstemmene mens den kromatiske bevegelsen finner sted i midt-stemmen. Ved hjelp av den rytmiske forskyvningen og det kromatiske kontrapunktet skapes det en kreativ polyfoni med tre stemmer. A-motivet inntreffer i takten etter, dog ikke i sin opprinnelige form, men en fri behandling. Ser man på el-basstemmen har den en stigende linje med tonene G, A, H, C#, D# H og A. Videre ser man likheter i det tonale utvalget i pianoets F-nøkkel, G, C#, G, H, G, D# og A. På toppen av dette har man altså A-motivet som benytter seg av det samme toneutvalget. Her ligger det en tydelig skala til grunn. Med utgangspunkt i G som grunntone får vi denne skalaen: G, A, H, C#, D# E og F#. Dette kan kalles for lydsk augmentert skala, og er noe som ofte kan relateres til i jazzsammenheng. (Skalaen kan forklares som tredje modus av melodisk moll. I dette tilfellet melodisk e-moll som har tonene blir E, F#, G, A, H, C#, D# E.) Emerson benytter seg bevisst av denne skalaen og tilpasser motiv A til dette sammen med det underliggende kontrapunktet. Takten etter gir også en fornemmelse av et

tonespråk i retning av bebop og jazz. Linjen i G-nøkkel ender opp på tonen C#. Måten Emerson spiller seg rundt og inn på tonen i en form av en innkapsling oppfattes her som en tydelig referanse til et jazzuttrykk. Det interessante er dog måten den rytmiske utførelsen ikke har en direkte link til dette. Åttendedelene har en stram utførelse og ikke den idiomatiske «bakpå»-utførelsen man gjerne finner i jazz.<sup>43</sup> Krysningen mellom et tonalt utvalg som ikke utføres i den form man tenker på som tradisjon skaper en fusjon mellom to eksisterende uttrykk; de barokke åttendedelene mot en frase som inneholder et jazztematisk uttrykk. (Dette kan forsås som et kjennemerke for Emersons musikk og man finner tilsvarende sammenstilling av stilarter i ulike soloer i hans katalog. For eksempel har orgelsoloen på «Knife Edge» fra ELP sin debutplate (1970) også en slik utførelse hvor jazzfraser blir spilt uten å «svinge» men har en stram rytmisk utførelse). Taktene i det etterfølgende har en enklere harmonisk oppbygging hvor kvinter og kvarter igjen overtar som systematisk tematikk. Bassgangen A, H og C# (1:12-1:13) skaper igjen den parallelle harmonikken hvor durtreklanger beveger seg stigende i heltoner. Den opprinnelige tematikken ivaretas rytmisk og melodisk da motiv A og C brukes som bindemiddel i den kontrapunktiske teksturen.

Fugen tar en interessant vending da det kommer et orgelpunkt på tonen H (1:18-1:20). Dette dobles i el-bass og piano for å skape mest mulig motreaksjon til det kontrapunktiske forløpet. Emerson forløser orgelpunktet med parallelle sekster hvor kontrapunktet består av motiv A, B, C og D altså hele eksposisjonen og fugetemaet. Dette partiet har mye komprimert informasjon og det oppstår en annen situasjon som også har stor betydning for forståelsen av denne fugen. Det første som bør nevnes er bruken av melodisk materiale fra koralen i *Endless Enigma (Part One)*. To takter etter orgelpunktet spilles strofen «Your Words» (1:23-1:25), dette er det samme som ble undersøkt på side 45. Det er ingen tvil om at fugen er gjennomkomponert, tydeligheten av dette kommer til overflaten i helheten av det kompositoriske. Det andre momentet som har stor betydning er bassinnsatsen etter orgelpunktet som vi ser i eks, 1,8:



**Eks, 1.8** Bassinnsats, Motiv E, 1:23-1:24

<sup>43</sup> Med tanke på Emersons spill er ett kjennemerke at han ikke legger seg særlig bakpå og «svinger» åttendedelene, han har en stram lineær rytmikk. Emerson var aldri en «stor» jazzpianist i tradisjonell forstand, men innsikten i harmonikk og tonespråk fra sjangeren fargelegger spillet og komposisjoner i stor grad.

Som man ser kalles denne innsatsen for E, dette er fordi må det må forsås som et selvstendig motiv. Kan Emerson ha hatt en dobbeltfuge i tankene når han komponerte dette? Motivet bærer preg av å være skapt ut av de første frasene i koraltemaet («Why do you stare»), en nedovergående dur-treklang. Det er påfallende at motiv E kommer inn under eksposisjonen av hele subjektet, A, B, C og D. For å oppsummere denne passasjen så er det tre nivåer som møtes. Øverst i G-nøkkel har fugen en tydelig referanse til et utsnitt av koraltema, i midtstemmen er det en full gjennomgang av hele den opprinnelige fugeeksposisjonen, mens nederste basstemme består av et nytt motiv som presenteres og som også har tydelige spor av koraltema i seg. De kontrapunktiske elementene er på en raffinert måte linket sammen og man kan hevde at tanken om en dobbeltfuge ikke er så fjern. Dette forsterkes ytterligere når man følger utviklingen av motiv E i det etterfølgende hvor E flyttes opp i pianoets G-nøkkel (1:28). Man kan også merke seg at motiv E flyttes i kvartintervaller fra tonen D til A i el-bass. Tydeligheten av motgående bevegelser er meget fremtredende i dette partiet. Tanken om at dette kan ha en utvikling i retning av en dobbeltfuge forsterkes ytterligere i de avsluttende taktene da motiv E og A sidestilles opp mot hverandre i pianostemmen. Dette skjer på tidspunktet hvor fugen går inn i den originale tonearten C-dur (1:37-1:40). Vi nærmer oss nå avslutningen på fugen og i forhold til tradisjonen skal dette avsluttes med en coda på dominanten, noe som også er tilfellet her. Codaen henviser til preludiet i sitt lyriske uttrykk. Linjene har ingen løse fortegn som utfordrer det diatoniske nevneverdig og på den måten får man i coda en lyrisk avspenning opp mot fugens flukt. De siste fem taktene skifter mellom akkordene C-dur og F-dur, en kvint og en kvart. Dette kan forstås som en plagal kadens hvor kvartene og kvintene går tilbake til sin reneste form etter en kontrapunktisk rundreise.

For å oppsummere fugen kan man starte med å si at den har opplagte referanser til andre deler av komposisjonen. Dette blir gjort gjennom kontrapunktiske linjer som har motivisk innhold som finnes i koralen fra «The Endless Enigma (Part One)». At dette er en atypisk fuge med tanke på tradisjonell barokkoppygging er også iørefallende og kommer til uttrykk på notepapiret. Emerson er ikke konsekvent i gjennomføring av eksposisjon eller antall stemmer i fugen. Man kan også finne spor i retning mot en dobbeltfuge. Det harmoniske er tuftet i et moderne landskap som igjen binder fugen opp med det overordnede uttrykket i den tredelte komposisjonen. Macan har et kapittel som omhandler denne komposisjonen i sin bok fra 2006. Han skriver at på bakgrunn av preludiet og måten fugen benytter materiell derfra, kan man tenke seg en syklisk formtype i den overordnede komposisjonen:

The technique of restating themes from movement to movement of a multimovement work is known as cyclic form, and was very common in the nineteenth century ... [I]t is not a technique that J.S Bach or other eighteenth-century composers wouldn't have used.<sup>44</sup>

Dette gir en større forståelse både for musikken men også intensjonen til komponisten. Når det gjelder fugen vektlegger Macan at Emerson virker å være mer opptatt av hver linjes melodiske integritet enn at de skal passe harmonisk til enhver tid.<sup>45</sup> Denne observasjonen er god og noe man absolutt er enig i. Spilles fugen sakte er det mye som ikke gir umiddelbar mening i dissonansene som oppstår, men settes farten opp kommer linjene til sin rett i et overordnet harmonisk uttrykk. Dette kan være en årsak til at innspilingen har et så høyt tempo. Det er også et viktig moment å trekke fram sekundene og kvartene i fugen. Intervallet sekund innehar den diatoniske følelsen av konkret tilhørighet uten å virke for avskremmende på de harmoniske omgivelsene. Det samme kan sies om det rene kvartintervallet, og når dette forflyttes fritt oppstår den musikalske klangverdenen som ligger til grunn for mye av den overordnede klangfargen i denne fugen. Mattias Lundberg har noen betraktninger som er verdt å ta med i denne tråden. Han skriver:

«Fugue», the second movement of Emerson, Lake and Palmer's «Endless Enigma» suite is again not a complete fugue but a fugato preceded by an introduction based in the same subject ... The contrapuntal section cannot be described as a fugue by any definition relating to the *fugue de l'école* from the so-called common practice period.<sup>46</sup>

Det er et poeng å trekke fram at komponisten kommer fra en autodidakt bakgrunn. I ett intervju gjort av Rocks, Indie Power trekker Emerson særlig fram bøkene til Walter Piston som viktige kilder til kunnskap og musikalsk forståelse.<sup>47</sup> Walter Piston var komponist og lærer ved universitetet i Harvard fra 1926 til 1960 og har skrevet tre viktige bøker for læring og undervisning i harmoni og kontrapunkt som han benyttet seg av. Emerson hadde ingen formell undervisning hverken i komposisjon eller arrangering, noe som er bemerkelsesverdig i lys av denne og flere andre komposisjoner han la på bordet.

Fugen i denne komposisjonen er absolutt noe for seg selv med tanke på likheter med andre fuger eller fugale prinsipper både i klassisk musikk og i annen progrock fra denne perioden. Macan oppsummerer det bra med dette utsagnet «I can honestely say I have never

---

<sup>44</sup> Macan, *Endless Enigma*, 209.

<sup>45</sup> Ibid, 210.

<sup>46</sup> Mattias Lundberg, «To Let it Be Without Pretence»: *Canon, Fugue, and Imitation in Progressive Rock 1968-1979*. Society for Music Therapy, Vol 20, No.3 (September 2014), 7-8.

<sup>47</sup> Intervju. *Rocks Indie power*, <https://www.youtube.com/watch?v=YUj-MIeSN9I> (oppøkt 12.12.2016).

encountered another piece quite like the Enigma Fugue».<sup>48</sup> Emersons kontrapunktiske linjer er absolutt et kjennemerke for hans stil, noe man finner igjen i flere komposisjoner (for eksempel introduksjonen til *Karn Evil 9* og tolvtone-«fugen» som åpner pianokonserten).<sup>49</sup> «The Fugue» står som en av Emersons mest gjennomførte kontrapunktiske arbeider, og forteller også noe om dedikasjonen i musikken, ambisjonsnivå og gjennomføringskraft.

## The Endless Enigma (Part Two)

Den rolige og flytende avslutningen på fugen brytes med en sterk kontrast i det siste del inntreffer. Den første takten har taktangivelse i 9/8 deler, og den andre har 7/8. Dette repeteres to ganger før 4/4 blir taktangivelsen som gjelder. Trommer, bass og piano er instrumentene som benyttes og overgangen fra fugen blir ikke så dramatisk med tanke på lydbildet. Musikken befinner seg i et konsonerende «jazzaking» landskap som også har et element av «Cowboy and Western». Copland's ballet *Rodeo* kan ha vært en inspirasjon da *Trilogy* også har ELPs versjon av «Hodown» fra samme ballet. De harmoniske støtene som åpner del 2 er akkordene Cadd9, Fadd9/A og Fmaj7#11. Måten akkordene er orkestrert på pianoet skaper en spesiell farge i klangen. Samtlige akkorder har en oppbygging der det legges inn en betydelig avstand mellom de to nederste tonene. Man kan si at denne avstanden frigjør basstonenes rolle i klangen, som vi ser i eksempel 1.9:



**Eksempel 1.9** Introduksjon «The Endless Enigma (Part Two)», 0:00-0:04

Ser man bort fra de faste fortegnene kan man tenke seg at denne passasjen går i C-dur. Klangene har i så måte alle sine toner fra et diatonisk plan, men med en utvidet diatonikk. Kvart og kvintintervallet har en betydelig funksjon i akkordenes orkestrering og det er noe

<sup>48</sup> Macan, *Endess Enigma*, 210.

<sup>49</sup> George Forrester, Martyn Hanson, and Frank Askew. *Emerson, Lake and Palmer: The Show That Never Ends; A Musical Biography* (London: Helter Skelter, 2001), 202-205.

«Coplandsk» over harmonikken. Klangene er åpne men samtidig innehar de en betydelig dissonans skapt på et diatonisk plan. Videre oppstår et rytmisk og harmonisk motiv som forflyttes med akkordene Bbadd9, Dbadd9 og Eadd9. Disse tre klangene har også det samme prinsippet med store intervaller i oppbyggingen. Det som kan oppfattes som vanlige pop add9-akkorder får her et helt annet uttrykk på grunn av måten tonene er satt i system, mye på grunn av luften mellom de to nederste tonene i høyre hånd. Neste basstone er Gb, og når den inntreffer kommer en rytmisk og tonal variant av det opprinnelige koraltemaet (0:10). Dette har en moderne «jazztriosound», som kan settes i sammenheng med pianister som Dave Grusin og mer melodiske jazzmusikere.

Dette ender på dominanten Db. Over Db-akkorden spiller et klokkespilltema (et enkelt virkemiddel som tilfører et orkestralt element inn det soniske landskapet) først bare med en melodilinje, deretter legges melodien i fallende kvinter. Motstemmen til dette går oppover som en motgående bevegelse og er en kvintmelodi over intervallet Gb og Db. Dette er også første gang siden starten av stykket at Moog-synthesizeren kommer tilbake og blir en del av lydbildet. Emerson overdriver ikke bruken av teknologi og synthesizere i denne komposisjonen, men bruker Moog mot slutten som en effekt inn mot høydepunktet. Det skapes en forventning om at tonika (Gb) snart må inntreffe noe som er tilfellet ved 0:48. Korallen returnerer i en majestetisk innpakning med til dels andre harmonier som gir det hele et mer dramatisk og konkluderende uttrykk. Tematikken i det tekstlige innholdet består av filosofiske selvmotsigelser. Det er et tydelig element av introspeksjon hvor teksten reflekterer over egne tanker, følelser og bevissthet. Den siste frasen innehar en konklusjon hvor noe går over i en kognitiv sannhet. Innholdet kan følgelig analyseres på ulike måter, en tilnærming kan være at livet i seg selv er en gåte, og sannheten om seg selv finnes i selvmotsigelsene. Sangens tekst her er:

Each part was played  
Though the play was not shown  
Everyone came  
But they all sat alone

The dawn opened the play  
Breaking the day  
Causing a silent hooray  
The dawn will break another day

Now that it's done  
I've begun to see the reason why I'm here

Nivå 2 (de mørke frekvensene) etableres nå mer enn tidligere da basslinjen og harmonikken utfylles av synthesizeren og lydbildet preges følgelig av dette mer mot «progestetikk». Ved 1:03-1:04 høres en av Emerson signatordetaljer hvor tangentene på orgleet dras over i en effektiv glissando. Den engelske koraltradisjonen har tidvis et pompøst og heroisk uttrykk, noe komponisten Sir David Willcoks (1919-2015) har bidratt til med sine diskantstemmer og trompetobligater på engelske koraler.<sup>50</sup> Emerson har ofte en dragning mot det som kan kalles heroiske trompetfanfarer. Dette er følgelig utført på synthesizer, og lyden skrus til for å ligne sonisk mot en trompet. Dette er også tilfellet i dette stykket. Ved 1:13-1:26 hører man den heroiske trompeten (Moog) i det vi kan kalle et «Willcoks-obligat». Linjen i synth fungerer som en motstemme til Greg Lakes profetiske vokal og tekst «The Dawn Will Break Another Day» og det blir en tostemt harmonikk. Synthen går videre inn i mellomspillet og revitaliserer melodien til å fremstå på en ny måte. Avslutningsvis legges det opp til en kjede av akkorder i motgående bevegelser som innkapsler teksten «Now that it's done I've begun to see the reason why I'm here». Både i tekst og musikk er dette et stort punktum og en kadens som absolutt har sine referanser mot det store symfoniske formatet. Synthbassen vektlegger det musikalske «alvoret» og marsjerer mot dypet.

Akkordrekken er følgende, 1:30-1:39:

4/4 |Gb, Cbmaj7| Db, Bb/D, Gb/Bb| Cb/A, Db/Ab, A/G, D/F#| G/F, E, A/D, C#| F#, C/E|

Ser man på den harmoniske innkapslingen med tette akkordskift og basstones funksjon er det noe romantisk over det hele, og man kan som nevnt tenke i retning mot det storslåtte symfoniske formatet. Avrundingen på stykket er en reminisens fra første del og de augmenterte kvartene stiger dramatisk mot en forløsning som aldri kommer 1:45-1:48. Siste akkord består av tonene C, F og H, med basstonene A. En hvileløs akkord som ebber ut mens den rene kvinten E, G fra åpningmotivet legger seg som et alarmerende punktum fra synthesizeren. Her kan det trekkes en parallell til Emersons uttalelse knyttet til avslutningen på «Karn Evil 9-Third Impression», om dette sier han følgende:

It's very heraldic. As with most of my compositions, I like to have some bravado, especially as we near the finish. Tchaikovsky's Pathétique ends on a very somber note. The third movement is what

---

<sup>50</sup> De mest kjente er arrangementene på julekoralene som «Hark! The Herald Angel Sing» og «O Come, All Ye Faithful».



everybody applauds, but you get to the fourth movement and everybody's in tears. You can't really clap for that.<sup>51</sup>

Dette sitatet gir oss også en forståelse av Emersons dragning mot det symfoniske formatet, hvor oppnåelsen av klanglige og bombastiske virkemidler kan fungere som affekter inn mot de store følelsene. Samtidig forteller dette også noe om måten han tenker om form og tematisk oppbygging.

## Avsluttende refleksjoner

Begrepet «heraldic» er på mange måter en god beskrivelse av denne komposisjonen. Teksten har en seriøs brodd der Lake tar tak i menneskets opphøyde selvbedrag. Teksten er på den måten stilriktig i forhold til det stilistiske idealet mange søkte seg mot i sjangerens gullalder. I den grad Salvador Dalí var en inspirasjon til noe mer enn tittelen på komposisjonen, kan man linke Lakes tekst opp mot surrealismen og dens tanker omkring menneskesinnet.

Bruken av formtypen koral er også en viktig del av det musikalske forløpet, og den implisitte høykulturen dette tar med inn i komposisjonen preger lydbildet mot det grandiose. Dette kan følgelig også sies om fugen som skaper en stilistisk allusjon mot musikkens intellektuelle høyborg. Stykket har et organisk uttrykk der instrumenteringen gir organiske overganger i kraft av et homogent lydbilde. Orgel, bass, trommer og vokal er den primære besetningen i de to ytterdelene, og fugen fungerer som en avspenning mot det pompøse.

Fugen realiserer komposisjonen i retningen av en syklisk formtype, der det musikalske materialet (preget av kvartharmonikk) beveger seg rundt i komposisjonens tidsforløp. «The Endless Enigma» er i kategorien av ELPs mest omfattende komposisjoner, og det finnes en klar identitet i Emersons harmonikk og kompositoriske uttrykk. Fusjonen mellom det anglikanske og det amerikanske, høykultur og lavkultur i form av sjangeroverskridelser skaper en musikalsk affekt hvor man sidestiller et hvert idiomatisk uttrykk. I og med at stykket ikke ble fremført så ofte, bortsett fra noen ganger i 1972 kan det ha blitt oversatt i katalogen til ELP. De store triumfene med «Tarkus», «Karn Evil 9» og «Bilder fra en utstilling» har mye fokus i oppfatningen omkring ELP. Samtidig er «The Endess Enigma» noe av det mest

---

<sup>51</sup> Joe Bosso, *Keith Emerson Talks ELP's Brain Salad Surgery Track-by-Track*. Musicradar, 17 Feb, 2014, <http://www.musicradar.com/news/guitars/keith-emerson-talks-elps-brain-salad-surgery-track-by-track-594681> (opp søkt 18.01.2017).

spennende Keith Emerson har gjort, både stilistisk og harmonisk. Dette er følgelig noe som preger flere komposisjoner, noe man skal se nærmere på i det kommende kapitlet, hvor denne komposisjonen settes inn i et større perspektiv.



## Kapittel 3

### Keith Emerson, Stilistisk uttrykk og tonespråk

#### «The Endless Enigma» i perspektiv

Dette kapitlet skal se på komposisjoner fra Emersons hånd som kan reflekteres opp mot «The Endless Enigma». Både de koraliske elementene, solistiske linjer og de lyriske elementene vil belyses gjennom andre musikalske innfallsvinkler. Det vil gjøres et utvalg av noen komposisjoner som er gode for å kontekstualisere dette. Dette vil følgelig innebære musikk både fra The Nice, ELP samt soloutgivelser. Et blick mot andre komposisjoner vil gi en større forståelse av Emersons kunstnerliv og musikalske uttrykk, på den måten kan det males opp et større lerret rundt musikken og dens innhold. For å åpne dette kapitlet brukes et sitat fra Macan som reflekter rundt sentrale aspekter, bruken av religiøse og rituelle konnotasjoner, instrumentenes koloristiske rolle og musikkens estetiske overbevisning:

It is important to point out how often progressive rock has drawn on instrumental or vocal stylizations that traditionally have had religious or ritualistic connotations. The idiom's use of the Hammond as a substitute pipe organ, its fanfare-like synthesizer choruses, and its almost choral vocal arrangements are borrowed from the heritage of earlier religious music, especially the musical legacy of the Anglican church.<sup>1</sup>

Macan poengterer noen viktige momenter, men man må også ha i bakhodet at dette ikke nødvendigvis er en sannhet som passer like bra til alle band fra denne perioden. Det koralske elementet i «The Endless Enigma» er utvilsomt noe som kan trekkes parallellt til i flere av Emersons komposisjoner, og man kan hevde at dette kanskje er et tydeligere element i keyboarddrevet musikk, eller hverfall der det er en tangentist som har eller ønsker å spille på flere kort enn de bluesbaserte teknikkene. Dette treffer ofte progsjangerens mangfoldige uttrykk og Emerson er uten tvil en av de mer eklektiske utøverne med tanke på dette. I musikken til Emerson finner man en harmonisk sfære som ofte skiller seg betydelig fra andre progband og musikere, noe som kommer til uttrykk i en streng harmonisk estetikk der Macans sitat ofte treffer meget bra. Det første eksemplet som belyses er en komposisjon fra bandet

---

<sup>1</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture* (New York: Oxford University Press, 1997), 32.

The Nice, «Five Bridges» fra albumet *Five Bridges* (1970).<sup>2</sup> Dette forstås som en koral der Macan sitt utsagn ovenfor innbyr til å bruke «Five Bridges» som et eksempel.

Man kunne skrevet ut akkordene fra «Finle, 5 Bridges» i en tradisjonell firstemt sats men her velges det å skrive ut koralen men treklanger i G-nøkkel samt basstonen i F-nøkkel. På denne måten får vi et tydelig blikk på akkord og basstone, noe som er et viktig moment i musikken til Emerson. Koralen ser vi i eks. 3.1, nedenfor:

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems are in 4/4 time and G major. The first system consists of five measures of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system starts at measure 6 and continues for six measures, ending with a double bar line. The bass line in the second system is more active, moving up stepwise.

**Eksempel 3.1** Harmonisk reproduksjon: «Finale, 5 Bridges», 0:00-0:20

Koralen kommer som en del av sporet «finale» og den femte broen. Det hele begynner med en instrumental introduksjon hvor melodien og harmonikken vises fram i orkesteret, og på den måten setter en stemning som blir en kontrast til det foregående på platen. Kontraster kan være et virkemiddel som føles fremprovoserte, eller noe som kommer organisk i en musikalsk sammenheng. I dette tilfellet klarer komponisten å skape et rom hvor han setter kontrastene i form av tempo, sjanger og instrumenter i en vellykket sammensetning av autoritet, musikalsk innhold og formidling.

Koralen har en tydelig basslinje som gradvis stiger oppover samtidig som akkordens toptone beveger seg lite. Den repetitive meloditonen gjør at melodien fremstår enkel og på den måten skapes det en andektig ro og bølgeaktig taktfast puls. Den diatoniske oppgangen fra D# er noe

---

<sup>2</sup> Komposisjonen «Five Bridges» fra albumet *Five Bridges* er The Nice sitt siste album og ble utgitt i juni 1970. Stykket omhandler byen Newcastle, og man kan hevde at stykket således kan gå i retning av et symfonisk dikt der noe ikke-musikalsk er det bakenforliggende rammeverket for komposisjonen. *Five Bridges*, Charisma CASCDR 1014, 2009, CD.

man kan kjenne igjen fra «The Endless Enigma». Måten den stigende basslinjen skaper en harmonisk kontekst i retning av noe hymnologisk er også påfallende. Innspillingen er gjort sammen med orkester og det er en vokallinje som forsterker inntrykket av en salme.<sup>3</sup>

Akkordene er rimelig konvensjonelle der basstonene fungerer som grunntone, ters eller kvint i den tilhørende akkorden. Det er dog en akkord som skiller seg ut, den andre akkorden i tredje siste takt. Denne akkorden har en kvartoppbygging i høyrehånd D, G, C og tonen E fungerer følgelig som basstone. Altså har vi også her en Cadd9/E. (Dette er en koloristisk akkord vi nå vet opptrer blant annet i «The Endless Enigma»). Den harmoniske progresjonen består av rene dur- og mollakkorder bortsett fra den ene som tilfører et lite brudd i den harmoniske progresjonen. De 11 taktene repeteres og som eksemplet viser er den siste akkorden A-dur og den første er H/D#, disse to akkordene står i et tritonusforhold til hverandre og er også et harmonisk rykk man kan kjenner igjen fra «The Endless Enigma». Med tanke på form er koralen enkelt lagt opp der versene og jazzmellomspillene bygger på den samme harmoniske progresjonen og rytmiske pulsen. Versene er tilnærmet like i uttrykket om man ser bort fra det siste hvor strykerne intensiverer buestrøkene noe som skaper en dramatisk effekt i det øvre registeret. Dette gir også en større fornemmelse i bruken av klassiske virkemidler samt at musikken spiller på instrumentenes iboende kvaliteter, noe som følgelig også kan relatere til Emersons bruk av orgler og synther.

En interessant bemerkning man vil trekke fram med tanke på koralen fra *Five Bridges* er likheten med Pyotr Tchaikovsky sin *Serenade for Strings Op 48*. og da med særlig tanke på første satsen *I. Pezzo in forma di Sonata*. Både måten Tchaikovsky orkestrerer og legger opp det musikalske forløpet gir undertegnede tydelige tanker om at dette kan ha vært et ideal og en inspirasjon for Emersons komposisjon. Da Tchaikovsky i nevnte stykke benytter en akkordprogresjon som i stor grad beveger seg diatonisk nedover, gjør Emerson det motsatte, og med enkle bevegelser skapes en organisk overgang mellom de oppadgående akkordene som konsonerende flyter avbalansert avsted. Om Emerson har hatt *Serenade for Strings Op 48* som en inspirasjon har man ikke funnet noe konkret svar på, det man vet er at The Nice laget sin egen adopsjon av tredjesatsen til Tchaikovskys *Pathétique, Symphony No. 6*, men hvor bevandret han var i katalogen utover dette blir spekulasjoner. Tatt i betraktning virke til Emerson kan det legges til grunn en sannsynlighet for at dette. Inspirasjonen i klanglige og orkestrale virkemidler på *Five Bridges* er absolutt synlige.

---

<sup>3</sup> Her har vokalist og bassist Lee Jackson en fredfull stemme som synges med en andektig ro, i stor kontrast til de fleste av hans vokalprestasjoner i et mer energisk og psykedelisk landskap.

Platen er en liveinnspilling og lyden på gir en varm og nær reproduksjon av det som må ha vært en flott konsertopplevelse. Stryken er godt balansert i forhold til vokalen, og man hører orgelet som blandes homogent inn i strykerarrangementet. Som Theodore Gracyk bemerker, «In practise, live recordings are the one place where recorded rock has a significant documentary function».<sup>4</sup> Med tanke på et band som ELP og en musiker som Emerson er konsertopptak en viktig kilde for å forstå det musikalske aspektet i et bredere perspektiv. Det er f.eks. ingen som med sikkerhet kan vite hvor god Bach var til å spille orgel, opptakene av Emerson og ELP som også ofte har et betydelig høyere tempo enn studioinnspillingene gir den nødvendige informasjonen vedrørende slike aspekter, hvor gode var de i en livesetting. Man kan også høste inn informasjon vedrørende hvordan teknologien fungerte for eksempel live bruk av Moog-synthesizeren som et solistisk instrument på tidlig 70-tall. Med tanke på musikkvitenskapelige studier av en viss type musikk er dette avgjørende og viktige kilder. Det er et sentralt moment at noen stykker bare finnes i én en live versjon, slik som suiten *Five Brides*. Opptaket er av meget god kvalitet noe som er en stor bonus, dette høres særlig på nerven og nærheten i koralen.

Koralens tyngde kommer gjennom uten en ironisk distanse og ønsket om å bli tatt på alvor for det musikalske uttrykket vinner frem. En viktig del av denne satsen er følgelig pianosoloene mellom versene, der Emersons kjennetegn med smakfulle stilistiske preferanser spilles over koralens harmoniske skjema. Som Christopher McDonald bemerker: «After punk blazed its trail in 1977, musical minimalism, working-class bravado, and a cool, arty, ironic distance were hailed by critics as rock's new state of the art».<sup>5</sup> Her finner man ingen ironisk distanse og musikken kommer innenfra med en personlig overbevisning i uttrykket. Pianosoloene mellom versene kan lyssettes med et blikk mot Dave Brubeck (f.eks. *Brandenburger Gate*) eller pianisten John Lewis kjent fra bandet Modern Jazz Quartet. Her kan det absolutt vektlegges et tydelig tilsnitt av third stream, noe som kan være en innfallsvinkel i en musikalsk diskurs omkring Emersons musikk.

Videre på innspillingen legger man merke til at det kommer et virtuost pianoparti etter koralen er gjennomført. Komposisjonen er et eget spor på platen og har navnet «High Level

---

<sup>4</sup> Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (London: I.B Tauris & Co Ltd, 1996), 81.

<sup>5</sup> Christopher J. McDonald, *Rush: Rock Music and the Middle Class* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2009), 7.

Fugue» og har sine klare referanser opp mot pianisten Friedrich Guldas (1930-1999) komposisjon «Prelude and Fugue». Som Macan skiver, «Emerson admits this fugue is greatly influenced by the *Prelude and Fugue* of Friedrich Gulda, in which baroque contrapuntal practice is fused with the melodic and rhythmic contours of jazz.<sup>6</sup> Emerson har klare likhetstrekk mot Gulda da begge hadde et kompromissløst forhold til begrepet sjanger. Gulda var like bekvem med å spille Mozart og Beethoven som å spille trio jazz eller duokonsert med Joe Zawinul eller Chick Corea. Emerson framførte Guldas komposisjon ved flere anledninger og startet blant annet sin pianosolo fra ELPs liveplate *Welcome Back My Friends to the Show That Never Ends, Ladies and Gentlemen* fra 1974 med å spille fugen til Gulda.<sup>7</sup> Emerson sitt første møte med pianisten gjenspeiler han slik:

One night with The Nice we played a festival in Austria, and when we arrived I was introduced with a shortish middle-aged guy who said he enjoyed listening to our music and was looking forward to hearing us play, and I noticed he was sitting in front row for the performance. After the show, I realized that was Friedrich Gulda, and I wasn't familiar with what he was doing, what he was playing at the time, so while I was there I bought one of his records and listened to it, listened to about two minutes of it in the boot there, and was so wiped out with his piano playing, I took the record back to the festival, found him, and got him to autograph it. Very impressed, I'd never done that before.<sup>8</sup>

Dette sitatet forklarer sentrale deler av Emersons uttrykk. Dragingen mot et fusjonert idiom, der bestanddelene av klassiske prinsipper møtes i en rytmisk tilstedeværelse bygget på blues og jazz, noe som i dag er helt opplagte møtepunkt for mange utøvere. Emerson løste denne fusjonen på en unik måte med en personlig signatur og sitatet forteller om en sterk stilistisk overbevisning, en klar retning og ønske om hva han vil formidle.

«High Level Fugue» har en annerledes rytmisk fremtoning enn «The Fugue». Det rytmiske er mer triolbasert på åttendedelsnivå noe som gir en tydeligere fraserings mot jazz og blues. Man vil hevde den er tydelig «boogie woogie»-inspirert med tanke på venstrehåndsarbeidet. Temaet har en klar retning og bruker tritonusavstanden fra Bb til F for å skape en tonal «bluesskjevhet» som raskt løses opp mot en sekst, ters og en kvart. «High Level Fugue» fremstår ikke like gjennomkomponert fugalt sett og den tematiske utviklingen like så. Den har i større grad et tilsnitt av humor og lekenhet, noe som passer bra inn i den helhetlige komposisjonen forøvrig. På innspillingen av «High Level Fugue» legges det merke til at det

---

<sup>6</sup> Edward Macan, *Endless Enigma: A Musical Biography of Emerson, Lake and Palmer* (Peru, Illinois: Open Court, 2006), 37.

<sup>7</sup> *Welcome Back My Friends to the Show That Never Ends, Ladies and Gentleman*, Manticore 88697830142, 2011, CD.

<sup>8</sup> Kenny Floyd, Keith Emerson radiotranskripsjon fra «BBC: My Top Twelve» sendt på radio i 1972: <http://emersonunmasked.blogspot.no/2005/11/keith-emersons-top-twelve.html> (opp søkt 14.03.2017).



er piano og trommer som spiller, noe som er et interessant trekk med tanke på instrumentering. Dette er en heller uvanlig sammensetning som nok en gang viser sjangeroverskridelser.<sup>9</sup> Trommene har et tydelig tilsnitt av et jazzidiom, og fungerer som fargelegger mer enn som det rytmisk bærende elementet. Emerson forklarer bruken av tromme opp mot pianoet på denne måten:

The natives of Newcastle will know that their high level bridge supports on the upper level the trains, and on the lower level the cars. Having seen this bridge it suggested to me, as it did to Lee and Brian, a certain mechanical counterpoint which when expressed musically let me divide the trains and cars between my right and left hand. Brian states a third counterpoint percussively using cymbals, simulating the splashing water of the River Tyne which becomes more and more polluted as «progress» destroys nature herself by building more and more machines.<sup>10</sup>

Denne bakgrunnsinformasjonen gir god innsikt i hvordan Emerson har tenkt på instrumentering. Venstrehånden er det «gamle» toget som tøffer avgårde mens de moderne bilene kommer til uttrykk i høyrehåndens mer moderne linjer. Trommene, altså naturen prøver å slåss for sin rett til å eksistere. Dette er en interessant tredeling av ulike parametre knyttet til forskjellige sjangeridioter, men også et bilde på de bakenforliggende aspektene som ligger til grunn i det kompositoriske arbeidet. Martin kommer med en interessant tanke omkring Emersons bruk av «gamle» stilistiske referanser som «boogie-woogie og honky tonky»:

When one thinks of his piano style, both energetic and yet tightly controlled, then one also sees the influence of honky-tonky and boogie-woogie music in the process by which a new synthesis emerged. (Of the progressive musicians, Keith Emerson is almost alone in occasionally putting this style in the forefront of the mix.)<sup>11</sup>

Emerson var på mange måter i særklasse i å mestre ulike stiler med en slik overbevisning med tanke på andre tangentister innenfor sjangeren og Emersons stilsikre mangfold. Dette er noe de fugale komposisjonene «High Level Fugue» og «The Fugue» er et godt bilde på. Man må

---

<sup>9</sup> Den sveitsiske tangentisten Patrick Moraz som «overtok» The Nice etter Emerson, gav ut en plate med navnet *Music For Piano and Drums* sammen med Bill Bruford i 1983. Denne platen har et tydelig tilsnitt av en jazztilnærming. Moraz gav også ut albumet *Refugee* i 1974, med de to gjenværende medlemmene i The Nice, hvorav han beveger seg inn det hymnologiske med komposisjonen «Grand Canyon Suite: The Journey», et album som bør lyttes til av interesserte.

<sup>10</sup> Keith Emerson, Liner notater, *Five Bridges*, Virgin 50999 693139 2 9, 2009, CD.

<sup>11</sup> Bill Martin, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978* (Chicago: Open Court, 1998), 31. Her må man trekke fram komposisjonene «Jeremy Bender», «The Sheriff» og «Benny the Bouncer» som vanvittige eksempler på Emersons «Cowboy»-pianospilling. Her finner man det vi det man kan kalle et «Cowboy» tema i retning mot amerikansk kultur og tradisjon. Låtene har de harmoniske og tekniske momentene som kjennetegner ELP. Et humoristisk tilsnitt er også lagt i disse komposisjonene og tekstene gir assosiasjoner til «Spaghetti-western» filmene med Terence Hill og Bud Spencer. ELP gir et stilfullt og gjennomført blikk på dette musikalske miljøet.

følgelig huske at det er noen år mellom de to fugene og de håndverksmessige parameterne må følgelig tas i betraktning med tanke på dette. De to fugene viser litt av den musikalske overgangen som skjedde mellom The Nice og Emerson, Lake and Palmer. The Nice har et tydeligere «rufsete» blues-og jazz uttrykk, noe som ikke er like tilstedeværende i ELP hvor det gjennomgående finnes en strammere rytmikk. Emerson tar i større grad steget inn i modernismen både teknologisk og musikalsk fra 1970 da ELP startet opp maskineriet. Albumet *Brain Salad Surgery* fra 1973 er et godt bilde på dette, og introduksjonen til suiten «Karn Evil 9» (0:00-0:15) innehar også de kontrapunktiske fenomenene som forbindes med Emerson. I «Karn Evil 9 – Second Impression» er det også en triodel mellom piano, bass og trommer. Dette kan karakteriseres som et moderne jazzlandskap hvor det er en tydelig komposisjon som innehar tilsnitt av det eklektiske, hvor ELP eksperimenterer med ulike tilnærminger til en tradisjonell trio besetning. Man må heller ikke glemme den iørefallende marsjhymnen fra «Third Impression» (2:26-3:56) hvor Moog-synthesizeren nok en gang går inn i et sonisk trompetlandskap. Melodien har en vemodig men samtidig oppløftende karakter i retning mot det pompøse (her menes ikke pompøst som et negativt ladet ord, heller som et beskrivende karaktertrekk). Dette eksemplet viser nok en gang dragningen mot et solid melodisk og harmonisk landskap. Med dette tenkes det på bruken av melodier som har en tydelig retning og bruk av fraser, belyst med rike harmoniske progresjoner.

Dette en parallell som kan trekkes til ELPs siste studioalbum fra 70-tallet, *Love Beach* (1978).<sup>12</sup> Avslutningen til suiten «Memoirs of an Officer And A Gentleman» innehar den samme tematikken av de heroiske trompetmelodiene. Nå tenkes det på siste satsen «Honourable Company (A March)», hvor den britiske nasjonalistiske tendensen i musikken er påfallende og smektende. Dette partiet fra 16:28-20:15 har en gradvis oppbygging nesten som en bolero hvor mer og mer legges på i den konkluderende og vakre melodien. Nye obligatstemmer trer frem og bygger opp et utfyllende lydbilde samt teksturer av synther. Emerson henter fram melodien til «Rule, Britannia!» (19:25-19:40), slik at det på ingen som helst måte skal være tvil om den musikalske estetikken som vokser fram. Den heroiske avslutningen passer godt inn i utsagnet til Emerson vedrørende form, om å avslutte med et musikalsk høydepunkt, samtidig som det forteller noe om dragningen mot det robuste og monumentale.

---

<sup>12</sup> *Love Beach*, Manticore 88697848662, 2011, CD.

Med tanke på tredelingen av «The Endless Enigma» er det nærliggende å trekke frem soloplaten *Honky* utgitt i 1981.<sup>13</sup> Dette var den første soloutgivelsen til Emerson etter ELP gikk i oppløsning. De tre første sporene utgjør en minisuite som tematisk kan minne om «The Endless Enigma». Spor nummer én har tittelen «Hello Sailor Intro» spor nummer to «Bach Before the Mast» er en fuge av britten George Malcom (1917-1997) og siste spor «Hello Sailor» avslutter suiten. «Bach Before The Mast» er basert på den tradisjonelle britiske melodien «The Sailors Hornpipe» og danner grunnlaget for de tre sporene.<sup>14</sup> Emerson går igjen tilbake til sine røtter for inspirasjon og mikser det hele opp i sitt stilistiske uttrykk der klassiske kontrapunkt møter jazz og blues. Bruken av Malcoms fuge som midten av en musikalsk tredeling er interessant og viser nok en gang Emersons draging mot fugale prinsipper. Formmessig er dette også et kjennemerke som forteller noe om Emerson som musiker, ytterpunktene er forankret i det rytmiske segmentet, mens den solide bærebjelken kommer fra de klassiske prinsippene. Forøvrig har de to suitene store ulikheter, suiten fra *Honky* har en mindre draging mot det seriøse. Humor og et tilbakelent uttrykk er en stor kontrast mot «The Endless Enigma» og man kan si at «Bach Before The Mast» fremstår som en morsom slektning som deler de samme genene. Denne minisuiten er en estetisk reise tilbake til tiden i The Nice hvor improvisasjon og spontanitet var et tydelig musikalsk parameter. Med tanke på den hyppige bruken av kvarter i «The Endless Enigma» må dette også tas nærmere til betraktning.

Kvartene har som nevnt en sentral rolle i mye av musikken til Emerson, også i «The Endless Enigma». Dette kan man finne mange eksempler på i musikkatalogen og man velger her å trekke frem noen eksempler. Kanskje den mest åpenbare plassen å finne dette på er fra albumet *Tarkus*, utgitt i 1971 og tittellåten med samme navn. Et tidlig eksempel på dette er låten «For Example» en kanskje oversatt komposisjon fra albumet *Everything As Nice As Mother Makes It*, utgitt i 1969, også utgitt med albumnavnet *the Nice*.<sup>15</sup> Dette er en tydelig referanse mot jazz og dens idiomatiske bruk av kvarter. Selv har Emerson uttalt at han finner

---

<sup>13</sup> *Honky*, Castle Music CMRCD1215, 2005, CD.

<sup>14</sup> *Honky* er en eklektisk plate der ulike sjangere mikses sammen i et eksotisk og humoristisk landskap. Platen har som nevnt en fuge av Malcom, man finner en coverversjon av Meade «Lux» Lewis' «Yancey Special» og Billy Taylor's «Big Horn Breakdown». Platen er således et godt bilde på Emersons sømløse overganger mellom ulike stilistiske uttrykk samt evne til å arrangere i forskjellige stiler.

<sup>15</sup> *Everything As Nice As Mother Makes It*, Castle Music CMQCD 796, 2003. Det nederlandske progbandet Ekeption har en versjon av «For Example» som på mange måter har en oppdatert lydlig kvalitet og raffinement, da innspillingen til The Nice har en rufsete karakter.

«the unsettled nature of the fourths appealing».<sup>16</sup> Noe som gir mening når man ser på omfanget av dette fenomenet i ulike komposisjoner.

Sounden fra orgelet i «For Example» formidler kvartenes direkte linje og det hektiske trommespillet i starten fyller ut lydbildet som ellers domineres av orgel og en tørr bass-sound. «For Example» med sine drøye ni minutter kan også oppleves som en liten suite for seg selv og man har tydelige sekvenser som peker frem mot et mer satt fundament i årene etter. Blues-influensene er tydelige frem til omtrent midten av låten hvor det kommer et interessant brudd. På innspillingen tenkes det nå på 4:14 til 5:04 hvor det oppstår et tydelig skifte fra det foregående. Her kommer det som kan karakteriseres som et psykedelisk-gregoriansk uttrykk. Sekvensen åpner med et responsorial mellom orgel og bass (orgel og bass svarer og repeterer den samme frasen) før vokal kommer inn og skaper en tydelig assosiasjon mot den stillferdige gregorianikken med orgelet som akkompagnerer i bakgrunnen. Kirketonearten D dorisk brukes her som et tydelig modalt verktøy, noe som forsterker renessansens tilhørighet i landskapet, samtidig som kvarter og kvinter brukes som harmonisk underlag. Som Smolko legger til, «An interest in medieval and Renaissance culture and music arose within the British folk and rock music of the late 1960s».<sup>17</sup> Noe man kan si stilbruddet fra «For Example» viser. Dette mollstemte partiet avsluttes med en pikardisk ters (5:01), noe som igjen forsterker assosiasjonene mot kirke, gregoriansk sang og renessanse, samt peker frem mot senere komposisjoner som «The Endless Enigma». Siste del av stykket går tilbake til det kaotiske jazz/blues uttrykket hvor Emerson viser seg frem solistisk ved pianoet i samspill med et lite blåseensemble. Avslutningen på låten er nok et eksempel på Emersons innsikt i jazzens spilleregler, noe han også benytter til det fulle i komposisjonen «Tarkus» fra 1971.<sup>18</sup>

Når det kommer til «Tarkus» har platen og komposisjonen fått legende-status og blitt en referanse og inspirasjon for utallige band og musikere innen sjangeren.<sup>19</sup> Det er særlig det kvartbaserte ostinatet i 5/4 som går i venstre hånd som skaper den ikoniske klangen og harmonikken. Motstemmen i høyrehånd setter standarden for hva en rockemusiker «bør»

---

<sup>16</sup> Macan, *Rocking the Classics*, 54.

<sup>17</sup> Tim Smolko, *Jethro Tull's Thick as a Brick and A Passion Play* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013), 19.

<sup>18</sup> *Tarkus*, Sony Music 88691937962, 2012, CD.

<sup>19</sup> Et heller ukjent band ved navn Cairo har komposisjonen «Ruins At Avalon's Gate» hvor Mark Robertson tar det estetiske 5/4-uttrykket til Emerson på alvor, både i denne og ved flere anledninger. Et band som forøvrig fortjener mer annerkjennelse for sine tre studioalbum.

være kapabel til å mestre på tangentene med begge hendene samtidig. Emerson sin på sin side har uttalt at det ikke var ment som noe sirkusnummer for å vise seg frem:

The whole thing was composed on an upright piano in this little apartment in London I was living in at the time. I wrote it out on manuscript, too, which not many people do. I have to say, it wasn't intended to project any pianistic bravados, like, «Oh, my God! This keyboard player is fantastic». Nothing like that. I was just trying to get a point across.<sup>20</sup>

Videre forklarer han at utgangspunktet var å få kvartene og kvintene til å fungere sammen i en musikalsk kontinuitet. Både musikken og den musikalske historien om «kriksarmadilloen «Tarkus» er et gjennomført konsept. Som Moore bemerker om progsjangeren, «Fantasy is the style's only important non-musical source, but in many ways it is the most widely influential».<sup>21</sup> Her blir den modernistiske harmonikken brukt av en rockemusiker med like stor autoritet som hos mer klassisk etablerte komponister som for eksempel Aaron Copland og Leonard Bernstein.<sup>22</sup>

Man må ikke glemme at denne inspirasjonen også kommer fra jazzmusikken. Kvarter som harmonisk virkemiddel hadde blitt snappet opp uavhengig av sjanger, og på 60-tallet var dette et virkemiddel som blant annet mange jazzpianister benyttet seg av. Kanskje den mest ikoniske var McCoy Tyner, og et godt eksempel er låten «Passion Dance» fra albumet *The Real McCoy* utgitt i 1967. (En låt som tydelig kan linkes opp mot «For Example».) Emerson har selv dette utsagnet som gir en god pekepinn på hva han også lånte ørene sine til «I was searching for what one of my heroes, John Coltrane, wanted to create – walls of sound. I thought, I can dig that, but I'm going to go another way to get that across, with electronics and the Moog synthesizer and everything else».<sup>23</sup> Dette var altså noe av bakteppet for Emerson sitt berømte ostinat i eksempel 3.2:

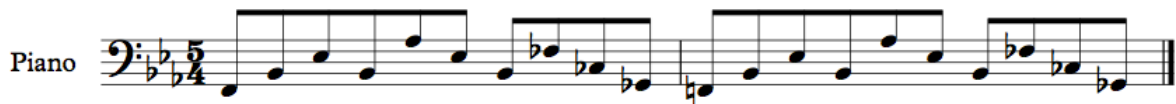
---

<sup>20</sup> Joe Bosso, *Keith Emerson talks ELP's Tarkus Track-by-Track*. Musicrader, 8. oktober 2012, <http://www.musicradar.com/news/guitars/interview-keith-emerson-talks-elps-tarkus-track-by-track-565038> (opp søkt 18.01.17).

<sup>21</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text, Developing a Musicology of Rock* (Buckingham, U.K.: Open University Press, 1993), 98.

<sup>22</sup> Leonard Bernsteins pianosonate fra 1948, *Seven Anniversaries for Piano: No. 7. For William Schuman* viser kvartprinsipper som har tydelige trekk mot «Tarkus». Om dette er noe Emerson har hørt vet man ikke, men man finner en interessant likhet i denne koblingen.

<sup>23</sup> Bosso, *Keith Emerson Talks ELP's Tarkus Track-by-Track*, <http://www.musicradar.com/news/guitars/interview-keith-emerson-talks-elps-tarkus-track-by-track-565038> (opp søkt 18.01.17).



**Eksempel 3.2** kvartostinatet fra «Tarkus», 0:32-0:35

Ostinatet er en parallellføring av intervaller i en kvartbevegelse. Dette skaper en åpen klang som samtidig fremstår meget karakteristisk. Tidssignaturen er fem fjerdedeler noe som forsterker pendelbevegelsen i ostinatet og gir en følelse av noe evigvarende, *Perpetuum mobile*. Ostinatet består av rene kvarter og dette gjør at det kan oppleves som et frygisk landskap på grunn av grunntonen F og ledetonen Gb. Som Persichetti skriver:

The perfect-perfect chord is seldom used as a dissonant structure. The absence of a sharp interval, the equality of the perfect fourths, and the mildness of the minor seventh create a texture that is consonant in quartal context. Any member of this chord is free to skip.<sup>24</sup>

De viktigste guidetonene i tradisjonell harmonikk er ters og septim. I denne konteksten forholder ikke septimen seg til tersen noe som skaper en mindre dominerende klang hvis man vektlegger tersens makt og dominerende rolle i tradisjonelle akkorders oppbygging. Kvartene var som nevnt ikke et nytt fenomen, som Mark Levine skriver, «McCoy Tyner in the early 1960 was the first jazz pianist to play fourth chords extensively, although the Powell brothers Bud and Richie, were playing them over a decade earlier».<sup>25</sup> At kvartene har funnet sin vei inn i fingrene til Emerson er udiskutabelt, og han dyrker «sunden» i klangene tuftet på dette premisset i «Tarkus», og andre komposisjoner. Den rene kvartlinjen i ostinatet er en kontrast til den mer augmenterte praksisen man finner i «The Endless Enigma». Det er kanskje et naturlig valg, da «Tarkus» er en overordnet mollkomposisjon og kvartene på den måten skaper doriske og frygiske landskaper, mens man i «The Endless Enigma» har en overordnet durtonalitet hvor augmentasjonen løfter frem det lydiske #11 landskapet.

Den sakrale tilnærmingen er ikke i like stor grad tilstede i f.eks. «Tarkus» som i «The Endless Enigma» men det er likevel likheter i harmonikken slik som i avsnittet «Stones of Years» fra «Tarkus». Dette er et soloparti i c-moll hvor akkordprogresjonen går over akkordene Cm, Bb,

---

<sup>24</sup> Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. (New York: W.W Norton & Company, inc, 1961), 96.

<sup>25</sup> Mark Levine, *Jazz Piano Book* (Petaluma: Sher Music Co., 1989), 105.

Ab, D7 og G7 (4:02-5:39) Altså en rimelig tradisjonell akkordprogresjon hvor solisten om ønskelig kan ha få begrensninger med tanke på solistisk innhold. Lyden av orgelet under soloen har en markant og direkte «keyclick» likeså er bruken av kvarter i det solistiske også gjennomtrengende. Både i lyd og tonevalg er det en råskap som skriker mot lytteren, noe som reflekterer det kaotiske og intense ostinatet. El-bassen har nok en gang en litt utydelig tone med et hint av «fuzz» og cymbalen fra Palmer bygger opp dramatikken og skaper en fornemmelse av panikk og noe brennende.

Det solistiske underlaget kan settes opp mot triolfigurerene i introduksjonen til «The Endless Enigma» som har en stor likhet harmonisk. Man kan hevde at når det er snakk om piano eller orgelsolo med bandet som akkompagnerer foretrekker Emerson å spille over ganske få harmoniske bassganger og harmoniske skift. Han er mye friere alene på et piano, men benytter seg ofte av ostinater som komppfigur og på den måten skapes et tydelig underlag som «toger» seg av gårde i et harmonisk «trygt» landskap. Dette finner man også f.eks. i hammondsoloen fra «Karn Evil 9, First Impression, Pt. 2» hvor soloen bygges på et sparsomt underlag bestående av få toner i et streit riff (1:03-1:56).<sup>26</sup>

Når det gjelder elementer som går i retning av koralharmonikk er det nærliggende å trekke frem sporet «The Only Way (Hymne)» også fra albumet *Tarkus*. Her blir det i tillegg benyttet kirkeorgel noe som følgelig forsterker følelsen av dette. Låten starter med at det spilles de 47 første taktene av *Tocatta i F-dur* av J. S. Bach (BWV 540). Bruken av nettopp dette Bach-stykket er smart med tanke på at det bare ligger et orgelpunkt på tonen F som spilles med den ene foten. Videre kommer et nytt orgelpunkt på tonen D med akkordene Dm, Gm/D, A/D og Dm. (Her kan akkorden A/D føres inn som et klanglig kjennetegn. Måten tonen D blir kvarten over akkorden A-dur skaper en tilhørighet til Emerson sitt tonespråk.)

Videre finnes også spor av den modernistiske linjen i musikken slik som i klangen C7sus4/G (1:39). Dette kan nesten kalles en klassisk Emerson-forholdning hvor det er en kvartstruktur og en «added note» i bass. Videre finnes også en harmonisk progresjon som går igjen i «The Endless Enigma», durtreklanger som beveger seg stigende i tre heltoner. Denne gangen er det akkordene Db, Eb og F-dur (1:33 på innspillingen). Det må også nevnes at vi her ser en annen side av det kontrapunktiske arbeidet som legges til grunn. I motsetning til «The Fugue» og

---

<sup>26</sup> Denne soloen er et godt eksempel på Emerson sine uavhengige hender da han live komper seg selv med Moog-bassen i venstre hånd som taktfast går, mens høyre flyr avgårde i heftige jazz/blues-linjer på orgelet.

«High Level Fugue» har man her kontrapunkt som ikke har dragningen mot sekunder og kvarter i perfekte og augmenterte former, men linjer som er skapt i et tydelig funksjonsharmonisk landskap. Komposisjonen bærer preg av å være fundamentert rundt Bach og barokkharmonikk noe som gjør at den moderne sounden av kvartene ikke er like tilstedeværende. Barokkens rene linjer benyttes til det fulle og står i stil med det originale Bach-stykket som åpner sporet. Slik tilpasses det egenkomponerte den «gamle» tradisjonen på en troverdig og innsiktsfull måte. Dette viser også en stor evne til variasjon, og allsidigheten i Emersons musikalske forståelse er påfallende. Russell Stinson skriver følgende om ELP sin bruk av Bach i dette stykket:

For the first forty seconds of this track, Keith Emerson plays the first of the two introductory canons on a real pipe organ (that's at the London parish of St. Mark's, Finchley), thus underscoring the allusion to the Christian church is already clear from the song's subtitle. But This is no ordinary song of praise. Instead, it is an "hymn to agnostic humnism" ... And the unspoken irony provided by the organ introduction is only heightened by the fact that a "paragon of Protestant piety" like Johann Sebastian Bach is its author.<sup>27</sup>

Greg Lake skriver en heller konfronterende tekst mot kirkens syns på Gud (1:46-2:01) noe som skaper en uvanlig kontekst og musikalske omstendigheter. I kontrast til dette ga ELP ut sitt fjerde studioalbum *Brain Salad Surgery* i 1973. Denne utgivelsen inneholder en klassisk koraladopsjon av den patriotiske hymnen «Jerusalem».<sup>28</sup> Salmen har blitt en av Englands mest folkekjære hymner og benyttes f.eks. ved avslutningen av BBCs promenadekonsert «Last Night of the Proms». ELPs versjon ble ikke godt mottatt av BBC som neket å spille den, noe Lake uttalte kan ha en sammenheng med at versjonen ble sett på som blasfemisk mot det nasjonalistiske.<sup>29</sup> Dette var ikke tilfellet fra gruppens ståsted, det var gjort i beste hensikt med mål om å løfte frem en flott komposisjon. Emerson uttaler følgende om sporet som åpner albumet:

We wanted the opening to be startling, and this number certainly does take you by surprise. What was surprising to me was when the song gave the media the idea that we'd become born-again Christians. I've got no objection to born-again Christians, but that certainly wasn't the case, nor was it the intention behind the song ... To me, the lyrics are a little bit like Procol Harum's «A Whiter Shade Of Pale». I didn't really connect any kind of religious element to it at all. I just thought it was a damn good song. Every kid at school knew the Jerusalem – it's so majestic.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Russell Stinson, *J. S. Bach: At His Royal Instrument* (New York: Oxford University Press, 2012), 117-118.

<sup>28</sup> Teksten er skrevet av William Blake, tonesettingen er gjort av Hubert Parry, og senere orkestrert av Edward Elgar i 1922.

<sup>29</sup> Mike Barnes, *Prog: Astounding Sounds Amazing Music* (ISS 44, March 2014), 35-36.

<sup>30</sup> Bosso, *Keith Emerson Talks ELP's Brain Salad Surgery Track-by-Track*. Musicradar, 17. feb, 2014 <http://www.musicradar.com/news/guitars/keith-emerson-talks-elps-brain-salad-surgery-track-by-track-594681> (opp søkt 18.01.17).



Adopsjonen av «Jerusalem» er nok et eksempel på Emersons dragning mot det koraliske og ordet «heraldic» kan med god grunn trekkes frem nok en gang. Bonnie C. Wade behandler et begrep «Music nationalism». Begrepet har sin opprinnelse i romantikkens nasjonsbygging og identitetsskaping. Dette forklares som musikk som brukes om en felles musikk innenfor en felles kultur, samtidig som dette viser at man er unik i forhold til andre grupper og samfunn. Et hvert lands nasjonalsang er f.eks. et godt eksempel på musikknasjonalisme.<sup>31</sup> Dette er noe vi også finner i teksten til «Jerusalem» og kan således linkes opp mot begrepet som brukes av Wade. Teksten ser vi her:

And did those feet in ancient time  
Walk upon England's mountains green?  
And was the holy Lamb of God  
On England's pleasant pastures seen?  
And did the countenance divine  
Shine forth upon our clouded hills?  
And was Jerusalem builded here  
Among those dark satanic mills?

Mange av de store progbandene fra 70-tallet var britiske, noe som også vises på den måten de differensierte seg fra sammenlignbare band fra USA. Bruken av det nasjonalistiske i form av den europeiske kunsttradisjonen var en viktig estetisk pekepinn, som McDonald påpeker:

Thus, although a number of North American rock musicians have appropriated classical influences, they have done so with a certain distance from the classical tradition, a superficiality, that contrasts with the relative depth of classical influence on the music of Yes, Genesis, King Crimson, and other British progressive bands.<sup>32</sup>

McDonalds sin bok omhandler det kanadiske bandet Rush som er et av de få bandene som ofte blir dratt frem i en progkontekst og som ikke har et tydelig britisk tilsnitt. Angående nasjonalistiske strømninger innenfor progressiv rock bemerker også Macan følgende:

When one examines the work of the major progressive rock bands, one notices, besides the references to high culture, an implicit British nationalism. This is evident not only in the obvious debt of progressive rock as a musical style to English folk song, Anglican choral music, and the music of English nationalist composers such as Holst and Vaughan Williams, but also in the medievalism of the cover art and subject matter and the recurrent references to English folklore.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Bonnie C. Wade, *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture* (New York, Oxford: Oxford University Press, 2004), 137.

<sup>32</sup> McDonald, *Rush: Rock Music And The Middle Class*, 47-48.

<sup>33</sup> Macan, *Rocking the Classics*, 154.

ELPs versjon av «Jerusalem» er på mange måter skreddersydd for Macan sitt sitat. Samtidig kan man her problematisere de akademiske analysene opp mot artistens (i dette tilfellet ELP) bakenforliggende intensjoner. Hvor mye tenkte de på å være en formidler av musikknasjonalisme og hva ble skapt ut av et tidsriktig ideal? Noe som er på det rene er at Greg Lake gjør en av sine beste vokalprestasjoner i ELPs versjon, og lydbildet er sammensatt av kreative løsninger, noe som særlig kommer frem i synthene og måten de komplementerer vokalen og det tekstlige innholdet. Emerson skaper flotte obligater som lyssetter melodien på en gjennomtenkt og lineær måte. Hammondorgellet kommer følgelig også til sin rett i dette uttrykket. Orgelet er spilt inn to ganger, der den ene av de to er spilt gjennom en «flanger», noe som skaper den virvlende effekten som høres på innspillingen og er tydeliggjort i Emersons egenkomponerte åpning og mellomspill.<sup>34</sup>

På den måten kan man si at versjonen av «Jerusalem» inneholder flere av de symptomatiske trekkene til ELP. Fremtredende bruk av orgel og synth, trommer som både har en rytmisk og fargeleggende funksjon, Lake som fremfører vokalen på en fortellende og karismatisk måte. Det man refererte til i forrige kapittel som heroiske trompetlinjer i retning av David Willcocks opptrer også i «Jerusalem» (1:30-1:40) hvor Moog-synthesizeren tar rollen som en fundamental understreker av det musikalske landskapet, som Emerson sier, «I used the Moog Apollo on it. This was when the Moog company decided to go polyphonic».<sup>35</sup> Det tydelige kvintfallet fra C til F (ved 1:36-1:37) er et godt eksempel på å tilføre en musikalsk tyngde ved hjelp av Moog-synthesizeren. Bassens rolle blir doblet både med el-bass og synth-bass, dette gir en større klangbunn og dybde i nedre register, noe som gir det hele et mer pompøst og nobelt preg. Palmers trommespill har likheter med måten han løser det rytmiske nivået i «The Endless Enigma». Han viser en stor evne til å variere samtidig som han utjevner det å holde en «groove» gående, samtidig som de rytmiske støtene løfter opp frasene i tekstlinjene og musikken forøvrig. Emerson legger til:

It wasn't an easy song for Carl to lay down the drums on. It was a little bit like when he had to put on the drum parts for Lucky Man, from the first album. Greg had already recorded his guitar work, and of course, there was no click track to work from. These are the challenges with recording.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Dominic Milano, «A CK Special: Keith Emerson», *Contemporary Keyboard*, October 1977, 25.

<sup>35</sup> Bosso, *Keith Emerson Talks ELP's Brain Salad Surgery Track-by-Track*. Musicradar, 17. feb, 2014 <http://www.musicradar.com/news/guitars/keith-emerson-talks-elps-brain-salad-surgery-track-by-track-594681> (oppsøkt 18.01.2017).

<sup>36</sup> Ibid.

Dette er noe man kan si også gjør musikken mer uttrykksfull, at det ikke alltid er hundre prosent på slagene. Ikke at det her framstår som veldig lite synkronisert, heller med en liten «touch» av det u-perfekte.

Oppgaven beveger seg nå mot den lyriske og sentimentale stemmen som dominerer deler av Emerson sitt tonespråk og følgelig deler av «The Endless Enigma». Dette er noe som (kanskje) har havnet i skyggen av de utagerende liveelementene, der kniver og orgelhærverk har skapte et bilde som kanskje kan være vanskelig å kombinere med en ettertenksom og følsom musiker. Martin har gjort seg opp denne betraktningen om dette:

As protoprogressive rock, Keith Emerson and The Nice represented the best and the worst. At their best The Nice could come up with compositions and performances that were both subtle and innovative. «Azrael» the lead-off piece from *The Nice*, is a fine example of these qualities. At their worst, the group-and especially Emerson- resorted to bombastic histrionics, of a sort that later became associated with progressive rock in general.<sup>37</sup>

Martin ser ikke den (helt) store verdien i det teatraliske elementet hvor for eksempel en kniv benyttes til å holde en ulende hammondtangent nede mens den fremprovoserte feedbacken brer seg ut i rommet som en sulten ulv. Det er naturlig nok en personlig oppfatning, og dette er heller ikke min største draging mot musikken. Da finner jeg heller større verdi i de nedskrevne komposisjonene samtidig som helheten av elementene absolutt utgjør den overordnede fasinasjonen. For enkelte kan dette også ha overskygget de kompositoriske kvalitetene og på den måten kan Emerson ha gjort det vanskeligere for seg selv å bli tatt på alvor når han for eksempel gav ut sin egen pianokonsert i 1977.<sup>38</sup> Man vil hevde at Emerson har en tydelig melodisk identitet, som kommer til overflaten i de mer følsomme komposisjonene.

Et godt eksempel på den lyriske melodikken er komposisjonen «Trilogy» fra albumet utgitt i 1972 med samme navn. Holm-Hudson karakteriserer komposisjonen som et symfonisk dikt, altså at musikken (ofte en sats) er basert på en ikke-musikalsk idé. Dette kan være en historisk personlighet, en handling, eller noe litterært.<sup>39</sup> «Trilogy» er en kjærlighetshistorie på den måten oppstår en musikalsk form. Først usikkerheten om det kommer til å gå bra, deretter

---

<sup>37</sup> Martin, *Listening to the Future*, 51.

<sup>38</sup> Emersons pianokonsert har fått en «ny vår» og har blitt fremført en rekke ganger de siste årene. Særlig pianist Jeffrey Biegel har gjort en innsats for å få pianokonserten ut til publikum. Biegel spilte den inn i på CD-platen *Manhattan Intermezzo* i 2016. *Manhattan Intermezzo*, Naxos 8573490, 2016, CD.

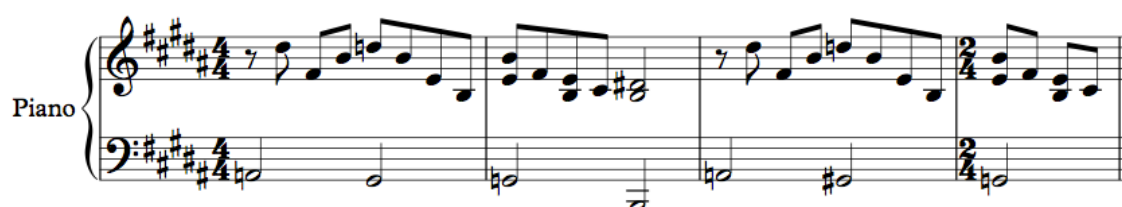
<sup>39</sup> Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered* (New York: Routledge, 2002), 112.

kommer en reaksjon når ting ikke ordner seg, for så å ende opp i en optimisme om å finne en ny livsledsager. Holm-Hudson sier: «Each of the piece's sections incorporate transformation of the theme, in the manners of a nineteenth-century symphonic poem.<sup>40</sup> Intromelodien ble spilt på Minimoog og lyden ble skrudd til med to oscillatorer. Som Emerson erindrer, «I used one oscillator for the audio and the third oscillator for modulation».<sup>41</sup> Lyden minner om en ensom fiolin og har et tydelig romantisk preg, vist i eksempel 3.3:



**Eksempel 3.3** Intromelodi til «Trilogy», 0:00-0:14

Melodien start med H-dur som brytes i en treklang der durtersen går rett over til moll og skaper en umiddelbar følelse av forundring. De løse fortegnene tar oss ut av grunntonefølelsen fra den første takten. Takt nummer to oppfører seg som en DD, dominantens dominant (D7) og lander på en følelse av G-tonalitet før det inntreffer en C-durbrytning. C-durakkorden kan i forhold til grunntonen H forstås som et bitonalt utsving. Melodien har en søkende karakter og den innadvendte strukturen gir en draging mot noe impresjonistisk og man kan hevde at den melodiske linjen ovenfor nok en gang er en gestalt. En melodisk gestalt kan ses på som et objekt som får særlig fokus i et stykke musikk, noe som er tilfellet her da melodien opptrer i annen innpakning utover i stykket. Videreføringen av temaet gjøres ved instrumentene piano og bass og det innføres en H-durakkord som har septim i bass (A) slik at det oppstår en sekundakkord som oppløses til E7/G#. Dette ser vi i eksempel 3.4:



**Eksempel 3.4** Videreføring av åpningsmotiv fra «Trilogy», 0:20-0:30

<sup>40</sup> Ibid., 113.

<sup>41</sup> Milano, «A CK Special: Keith Emerson», *Contemporary Keyboard*, 36.

Måten å behandle septimer og terser slik som dette ser man også tydelig i preludiet til «The Fugue». Dette er følgelig tradisjonelle måter å videreføre harmonikk, og dette viser at Emerson i stor grad lener seg på konsonerende harmonikk hentet fra den klassiske tradisjonen. Når vokalen kommer inn (0:30) hentes åpningsmotivet frem og pianoet er orkestret på en utfyllende og «romantisk» måte hvor arpeggioer i venstrehånd skaper fremdrift og tekstur. Det er også nevneverdig at grunntonen H, klanglegges med akkorden Gmaj7/H på ordet «Pretend» (0:39). Den harmoniske progresjonen rykkes ut ved å skape en (form for) bidominant hvor akkorden A/D (nok en gang har vi kvarten i bass) videreføres til Gmaj7. Dette blir en mediantforbindelse hvor den opprinnelige grunntonen H, omtydes til tersen i Gmaj7. Pianisten demonstrer også her sin evne til å lage en lang melodi, som består av flere fraser som danner en helhet. Dette gjør han også i den vakre komposisjonen «Ballade – Close to Home», en personlig favoritt som eksemplifiserer Emersons dybde og lyriske formidlingsevne. Dette stykket går i Db-dur noe som også er en interessant bemerkning vedrørende valg av tonearter. Emerson oppsøker en viss type klanglig styrke som finnes i de ulike toneartene, noe som følgelig gjør han til en mer interessant musiker.

Albumet *Emerson Plays Emerson* kom ut i 2002.<sup>42</sup> Albumet er en samling nye komposisjoner samt noen eldre som ikke har blitt gitt ut på cd før denne utgivelsen. Platen skiller seg ut i Emersons diskografi da den er det eneste solo pianoalbumet. Det at albumet er drevet av piano gjør også dette til ett interessant album på mange måter. Her fremstår Emerson som mer ettertenksom og med en mindre trang til å vise frem virtuosier på tangentene, dette er på mange måter hans *Lieder ohne worte*-album.<sup>43</sup> Man kan spørre seg hvorfor det ikke ble gitt ut flere slike pianoplater eller at en slik plate ikke kom før i 2002, tatt i betraktning at Keith Emerson hadde en så sterk dragning mot komponering og alltid komponerte ved pianoet. Det er også interessant å merke seg at det ikke finnes mange solo-pianoplater som er utgitt fra «prog-tangentister». Kanskje dette forteller noe om hvor mye synthesizere og digitale hjelpemidler har å si for denne typen musikere? Rick Wakeman og Patrick Moraz er noen av de få andre fra samme generasjon som har gjort dette. I nyere tid har Dream Theater-keyboardisten Jordan Rudess også gitt ut instrumentale plater med bare piano. Keith Emersons pianoplate er på mange måter en del av en liten samling plater som poengterer pianoets rolle for noen av progens store navn, og er på den måten en kontrast til tanken om at

---

<sup>42</sup> *Emerson Plays Emerson*, EMI 7243 5 57301 2 1, 2002, CD.

<sup>43</sup> Jeg trekker her en parallell til Robert Schumanns op.48, en samling småstykker uten tekst som har en lyrisk karakter og fortellende uttrykk.

prog må være dominert av synther og elektroniske hjelpemidler. Kanskje det er nettopp denne distinksjonen de nevnte navnene har ønsket å oppnå? Ønsket om å heve seg opp fra den elektroniske rockemusikken eller å bevise sin evne til å gjøre det, og på den måten komme mer i kontakt med den klassiske høykulturen. Emerson har som nevnt også komponert en pianokonsert og hans ønske om å benytte seg av akustisk piano blir på mange måter en naturlig del av hans uttrykk og oppleves som genuint.

I forbindelse med utgivelsen *Emerson Plays Emerson* ble det gjort et 10 minutter langt videointervju under innspillingen. Her utdyper Emerson at han føler seg naken og eksponert på dette albumet, og understreker at dette er et utfordrende album å gjennomføre.<sup>44</sup> Dette klippet er også et av de få virkelig gode klippene av Emerson hvor komponisten får være i fred og ikke blir lyssatt bare for sine artistiske live-opptreder.

Fra dette albumet vil man særlig trekke frem komposisjonen «A Blade of Grass». Tittelen kan oversettes med «Et gresstrå». En åpen og poetisk tittel som gir stykket en karakter i retning av en «Impromptu». Dette passer bra med stykkets tilblivelse da det er basert og er en videreutvikling av en improvisasjon gjort i studio under innspillingen til platen *Black Moon* fra 1992.<sup>45</sup> Karakteren til en «Impromptu» er at det gir inntrykk av eller er laget i øyeblikkets innfall og improvisasjon. «A Blade of Grass» har også denne underliggende karakteren hvor noe lander plutselig, som fra en tåke.<sup>46</sup> Åpningstaktene til dette stykket ser vi i eksempel 3.5:



**Eksempel 3.5** Åpningstaktene til «A Blade of Grass», 0:00-0:15

<sup>44</sup> «Emerson Plays Emerson: Video Interview during the record of CD (2002)», <https://www.youtube.com/watch?v=YbWn8nQNCP4> (oppsøkt 25.05.2017).

<sup>45</sup> Gene Godfrey, Radio-Intervju med Keith Emerson «Classic Fm» 03.08.2002, <https://www.youtube.com/watch?v=PNJfchq7V88> (oppsøkt 25.05.2017).

<sup>46</sup> Det samme kan man si om sporet «Solitudinous» fra samme plate, som starter rett på med en sekund-akkord, noe som igjen eksemplifiserer basstonenes viktige funksjon, samt Emersons draging mot septimer.

Dette pianostykket går som «Trilogy» også H-dur. Den første akkorden vi hører er H-dur med sekst og stor septim. Klangen har en svevende tilstedeværelse noe som gir en umiddelbar effekt av noe uforløst og forunderlig. Man kan også tilnærme seg klangen som en Ab-sus2 med H i bass, altså en «added note» i bassen som skyggelegger klangen ytterligere. Den uforløste starten hvor lytteren blir kastet inn i en følelse og åpen stemning blir avspenst av en melodifrase bygget på kvartintervaller. I det påfølgende skapes en balansering i takt to med akkorden Hadd9 med ters i bass. Dette er en klangverden og fargekode som gjenkjennes i koralen fra «The Endless Enigma» både med tanke på intervaller i melodikk og harmonikk. Akkorden Hadd9/D# er strukturert med tersen nederst D# og grunntonen H og C# i stigende rekkefølge i venstre hånd. Høyre hånd understreker klangen med å legge kvinten F# og akkordens niende tone på toppen C#. I takt 4 ovenfor ser vi også en harmonisk vending som går igjen i Emersons musikk, der han flytter det tonale senteret ned en heltone, i dette tilfellet fra H til A. Dette kan forstås som et miksolydisk utsving og noe som åpner opp følelsen av tonalitet samt harmonisk forankring. Videre ser vi på et utsnitt fra midten av dette pianostykket i eksempel 3.6:



**Eksempel 3.6** Akkorder fra «A Blade of Grass», 1:04-1:10

I eksemplet ovenfor vises også nok et eksempel på en av Emerson sine «spesialakkorder». G-dur til G-dur med kvarten C i bassen, som igjen videreføres til en stor klangflate. Klanglegging som benyttes her kan forstås som seksjoner av toner, der man nederst i F-nøkkel har en kvint, A, E og en kvint F, C på toppen. G-nøkkelsystemet er strukturert på samme måte med en kvint fra F til C og på toppen en kvint fra C til G. Denne tanken med å plassere kvinter åpner opp for å tenke mer tekstur enn funksjonsharmonikk og konvensjonelle harmoniske navn. Man kan følgelig se på klangen som en Am6-7, der kvarten i midten (F) kan forstås som seksten og kvinten på toppen (G) blir til den lille septimen. Videre kan man tenke klangen som Fmaj7-9 med ters i bass. Det viktigste poenget er uansett måten tonene blir organisert på, og hvordan dette fremprovoserer en bestemt retning i klangen. Dette er noe man

også finner igjen i introduksjonen til *The Endless Enigma (Part Two)* hvor intervallene i klangorganiseringen blir avgjørende for overtonene som former og skaper karakter samt en distinkt «sound». Det er også nærliggende å trekke frem de tre siste taktene fra dette pianostykket som et godt eksempel på Emersons tilnærming til fortellende linjer:



**Eksempel, 3.7** Avslutning på «Blade of Grass», 1:52-2:00

Venstrehånden ligger på en åpen kvint noe som i og for seg ikke er så rart med tanke på klangen i det dype registeret på et piano. Høyre hånd spiller først en kvint H til F# før det perfekte kvartintervallet F#, H og E brytes oppover og avbalanseres med en diatonisk nedgang til tonen H. Neste takt er også en perfekt kvartbrytning fra E i andre omvendning. De fire siste åttendedelene blir en Gmaj7-figurering hvor grunntonen H omtydes til å bli tersen slik at klangen Gmaj7/H trer frem. Som et resultat av dette kan den overordnede skalaen i denne takten oppfattes som H pentatonisk, som nok en gang ender opp i tre stigende heltoner G, A og H. Dette er en type harmonikk som setter han i et særskilt lys med tanke på andre tangentister innenfor denne sjangeren. F.eks. finnes ikke denne type harmonikk gjennomført hos Rick Wakeman, Jon Lord eller Tony Banks. Det at Emerson på mange måter komponerte for sitt instrument (sett bort fra filmmusikken) forsterker følgelig hans estetikk og hans stilistiske referanser. Dette har vært styrken i å skrive og komponere for solo og triobesetning hvor han har vært den førende instrumentalisten.

En inspirasjon for tilnærmingen til en viss type klanger kan finnes oss Aaron Copland. Et tilfelle av dette kan for eksempel høres i stykket *4. Piano Blues: Nr 3. Muted and Drugged*, her opptrer flere klanger som organiseres på denne måten med særlig vekt på kvintene. Emerson har aldri lagt skjul på sin begeistring for Copland og har gjort to adopsjoner fra hans musikalske katalog, «Hoedown» fra balletten *Rodeo*, og «Fanfare for the Common Man» hvorav begge ble kommersielle suksesser og publikumsfavoritter. Dette er nok et eksempel på ulike innfallsvinkler til Emerson og hans blick på samtidens musikk.



Man kan finne mange flere eksempler som fremhever den lyriske siden i musikken. En fellesnevner for dette er ofte bruken av kvarter som intervaller i en melodisk linje og bruken av basstoner som en viktig styringsmekanisme for harmoniske progresjoner. Det som kan oppleves som et tilsløret uttrykk stammer ofte fra added notes og da særlig en durtrekklang med kvarttonen i bass. På denne måten oppstår en fusjon mellom det man kan tenke på som logiske progresjoner som i tradisjonell forstand beveger seg innenfor konvensjonelle retningslinjer, og utenforliggende klanger hentet fra jazz og klassiske modernister

Begrepet fusjon kan romme fryktelig mye, men med tanke på det musikalske uttrykket både i «The Endless Enigma» og flere som har blitt nevnt i dette kapitlet, kan begrepet skape en retning og forklaringsmodell, noe som følgelig også er symptomatisk for mye av musikken fra 70-tallets progikoner. Emerson skiller seg ut ved å holde fast til sine særtrekk, noe som blir en egen sound både solistisk og kompositorisk.

### **Avsluttende refleksjoner**

Kapitlet åpnet med en gjennomgang av koralen «Finale» fra *Five Bridges*. Her var formålet å skape en utvidet kontekst for «The Endless Enigma». «High Level Fugue» ble omtalt med den samme bakenforliggende tanken. Fugale prinsipper som også har en nær relasjon til Emerson's hymnologiske progresjoner ble her belyst. Videre har det blitt gjort et forsøk på å dra linjer gjennom «The Endless Enigma» og inn i andre komposisjoner. «The Endless Enigma» har vist seg å være et godt musikkstykke til dette formålet da man finner mange av de karakteristiske trekkene i musikken. Bruken av kvarter i «For Example» og «Tarkus» linkes opp mot intervallbruk i et overordnet kompositorisk perspektiv. Historiske og britiske tendenser tydeliggjøres i «Jerusalem» og «The Only Way (Hymne)» samtidig som en heroisk og nobel tematikk kommer til syne i «Memoirs of an Officer and a Gentleman» samt i «Karn Evil 9». Dette er påpekninger man kan hevde definerer Emersons tydelige uttrykk og gjennomførte preferanser. Oppgaven ønsker også å belyse Emersons lyriske stemme, noe som har blitt diskutert særlig gjennom «Trilogy» og «Blade of Gras». Å fange en musikalsk stemme er ingen lett oppgave. Forskningen søker å tydeliggjøre ulike nivåer som til sammen skaper en samlet forståelse av Keith Emerson.

## Oppsummering

Bruken av stykket «The Endless Enigma» har vært en fruktbar innfallsvinkel til å finne ut mer om Emerson og hans musikalske univers. Jeg har prøvd å finne en logikk i komponistens bakgrunn, som igjen kan forklare kjennetegn og valg som har blitt studert i forhold til «The Endless Enigma». Dette har blitt overført til andre komposisjoner, der man trekker sammen funnene og setter dette inn i et større perspektiv.

Mot slutten av 60-tallet var Emerson en viktig katalysator med bandet The Nice. Dette var i omkrets med likesinnede band som ledet frem mot det mystiske tiåret 70-tallet, der progrocken gjør sitt majestetiske inntog med en musikalsk omfavnelse av store proporsjoner og populære nedslagsfelt. Emerson, Lake og Palmer legger på bordet en rekke komposisjoner som «Tarkus», «The Endless Enigma» og «Brain Salad Surgery», og man må ikke glemme Emersons pianokonsert. Komposisjoner som dette har i ettertid fått legendestatus og definerte noe som brøt med konvensjonelle barrierer. Emerson var på frontlinjen med egne komposisjoner og «musical borrowings» fra musikkhistoriens nedskrevne arv.

Det symfoniske formatet, kontrapunkt, jazzfraser, synth og dedikasjon er noe av det som preger musikken til Emerson. «The Endless Enigma» oppsummerer på mange måter dette da komposisjonen presenterer et genuint uttrykk, både i sound og harmoniske valg. Sammenstillingen mellom Emersons innfallsvinkel til jazz, blues, rock og klassisk er følgelig en viktig bestanddel i musikken, og måten dette møtes i en pendel av spenning og avspenning skaper en «Emerson-Sound». Opplevelsen av den estetiske pendelen kommer til uttrykk i de musikalske overgangene i «The Endless Enigma». Kwartbaserte linjer med smak av blues og jazz transformerer inn mot et tradisjonelt anglikansk uttrykk. I samspill med bandet skapes en organisk flukt gjennom ulike musikalske platåer.

Begrepet «Anglo-American musical exchange» kan fungere som et bilde på den vitenskapelige forskningen som etterhvert har tatt til ordet for å innlemme dette i en akademisk sfære. I denne sammenhengen kan man komme med noen tanker omkring videre forskning. En tanke som kan følges opp er tematikken rundt teknikk som et kompositorisk virkemiddel i progressive rock. Hvordan fikk dette sitt utslag, og på hvilken måte passer/avviker dette fra samtidens syn på teknikk og viktigheten av å besitte kunnskap og innsikt i harmonikk? Slik som f.eks. Emersons fuger er gode bilder på. Vedrørende denne

oppgaven kunne man videre også sett på hvilken måte Emerson gjennom harmonikk, bruk av instrumenter, sound og komposisjoner har påvirket andre musikere. Emersons bruk av koraliske og kontrapunktiske elementer kan også være interessant å sette opp mot andre «prog-komponister», der likheter og ulikheter kan diskuteres inngående. Det er følgelig flere av Emerson og ELPs komposisjoner som kan fungere som gode analyseobjekter for musikkvitenskapelig forskning.

I et puslespill av ulike innfallsvinkler ligger et solid melodisk og harmonisk fundament, en uslåelig teknikk og en beskjeden mann. Musikken til Emerson har en ektefølt nerve, noe som gjør at musikken står på egne ben selv tiår etter det ble utgitt. Blandingen av musikalsk råskap der de «dramatiske» solistiske linjene kontrasteres mot det ettertenksomme, kommer til overflaten i de lyriske utslagene. Musikken er på denne måten sammensatt og interessant. Det er vanskelig å si hva som gjør noe musikk mer evigvarende enn andre. Dette handler følgelig om subjektivitet og egne meninger. Jeg vil likevel argumentere for at store deler av musikken til Keith Emerson innehar den nødvendige tyngden, rikdommen og utstrålingen som gjør det til noe mer enn bare eksperimentell rockemusikk fra 70-tallet. «The Endless Enigma» er et av de mange eksemplene på dette.

Takk for musikken, Keith!

## Referanseliste

Barnes, Mike. «Keith Emerson 1944-2016». *Prog*, Mars 2014.

Billboard 200. *The Week of August 5, 1972*,  
<http://www.billboard.com/charts/billboard-200/1972-08-05> [Oppsøkt 20.5.2017]

Billboard Magazine. Top LP, 9. september, 1972,  
[https://books.google.se/books?id=4icEAAAAMBAJ&pg=PA8&dq=billboard+magazine+emerson+lake+palmer+1972&hl=en&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=billboard%20magazine%20emerson%20lake%20palmer%201972&f=false](https://books.google.se/books?id=4icEAAAAMBAJ&pg=PA8&dq=billboard+magazine+emerson+lake+palmer+1972&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=billboard%20magazine%20emerson%20lake%20palmer%201972&f=false) [oppsøkt 20.5.2017]

Bosso, Joe. *Keith Emerson Talks ELP's Tarkus track-by-track*. Musicradar, 8. oktober, 2012,  
<http://www.musicradar.com/news/guitars/interview-keith-emerson-talks-elps-tarkus-track-by-track-565038> [Oppsøkt 18.01.17]

Bosso, Joe. *Keith Emerson Talks ELP's Brain Salad Surgery Track-by-Track*. Musicradar, 17. februar, 2014, <http://www.musicradar.com/news/guitars/keith-emerson-talks-elps-brain-salad-surgery-track-by-track-594681> [Oppsøkt 18.01.17]

Burkholder. Peter. «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field». *Notes. Second Series, Vol. 50, No. 3* (1994): 851-870.

Covach, John. *Progressive Rock «Close the the Edge» and the Boundaries of Style*. In J.Covach and G.M Boone's (Eds.) *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, 3-31. NY: Oxford Univerity Press, 1997.

Danish, Peter. *Keith Emerson of The Classical Legacy of a Rockstar*. BWW Interviews. 6. oktober 2004, <http://www.broadwayworld.com/bwwclassical/article/BWW-Interviews-Keith-Emerson-of-THE-CLASSICAL-LEGACY-OF-A-ROCKSTAR-20141006-page2> [Oppsøkt 12.04.17]

Doerschuk, Bob. «Emerson! Return of the King». *Keyboard*, April 1988.

Doerschuk, Robert. «Keith Emerson's Moment of Truth». *Keyboard*, April 1994.

Ekseption. *Rick Van der Linden*, <http://www.ekseption.eu> [oppsøkt 23.05.2017]

Emerson, Lake and Palmer. *Black Book*. New York: Warner Bros Publications inc, 1977.

- Emerson, Lake and Palmer. *Anthology*. London: Manticore Music Limited, 1981.
- Emerson, Lake and Palmer. *Trilogy*. Caste Music CMRCD200. Sanctary Records Group Ltd, 2001.
- Emerson, Lake and palmer. *Brain Salad Surgery*. Deluxe edition, Sony Music UK Limited, 2014.
- Emerson, Keith. *Endless Enigma v3*. Youtube. 15. februar 2012, [https://www.youtube.com/watch?v=mDF\\_Qw8ypV0](https://www.youtube.com/watch?v=mDF_Qw8ypV0) [Oppsøkt 18.01.17]
- Emerson, Keith. *Keith Emerson-Marc Bonilla-Terje Mikkelsen, THREE FATES COMING SOON*, Youtube. 1.november 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=6Yu6Djr7E70> [Oppsøkt 12.01.17]
- Emerson, Keith. *Keith Emerson of Emerson, Lake and Palmer*. Rocks INDIE POWER TV! 4. november 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=YUj-MIeSN9I> [Oppsøkt 12.12.2016]
- Emerson, Keith. *Emerson Plays Emerson: Video Interview during the record of CD (2002)*. Youtube. 7. januar 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=YbWn8nQNCP4> [Oppsøkt 25.05.2017]
- Emerson, Keith. *Pictures of an Exhibitionist*. London: John Blake Publishing, 2003.
- Floyd, Kenny. *Keith Emerson radiotranskripsjon fra BBC, My Top Twelve*, sendt på radio i 1972, <http://emersonunmasked.blogspot.no/2005/11/keith-emersons-top-twelve.html> [Oppsøkt 14.03.2017]
- Forrester, George, Maryn Hanson og Frank Askew. *Emerson, Lake and Palmer: The Show That Never Ends; A Musical Biography*. London: Helter Skelter, 2001.
- Giles, Jeff. *30 Years Ago: ELP (Sort Of) Reunite for 'Emerson, Lake and powell*. 31. mai 2016 <http://ultimateclassicrock.com/emerson-lake-powell/> [Oppsøkt 07.01.17]
- Godfrey, Gene. *Radio-Intervju med Keith Emerson*. Classic Fm, 3. august 2002 <https://www.youtube.com/watch?v=PNJfchq7V88> [Oppsøkt 25.05.2017]
- Gracyk, Theodore. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. London: I.B Tauris and Co Ltd, 1996.

- Hammond Hall of Fame. *Class of 2014*,  
<http://hammondorganco.com/artists/hammond-hall-of-fame> [Oppsøkt 20.04.2017]
- Hanson, Martyn. *Hang on to a Dream: The Story of The Nice*. London: Foruli Classics, 2014.
- Hegarty, Paul, Martin Halliwell. *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2011.
- Holm-Hudson, Kevin, ed. *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002.
- Howland, John. «Third Stream Jazz,» i *Genres of North American Origin*, vol. 10, *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, red. John Shepherd, David Horn, og Dave Laing. London: Continuum International, 2012.
- Hung, Eric. «Hearing Emerson, Lake and Palmer Anew: Progressive Rock as 'Music of Attractions'». *Current Musicology*, No 79 og 80 (2005): 245-259.
- Joiner, David. «Analysing Third Stream». *Contemporary Music Review*, 19:1(2000) 63-87. DOI: 10.1080/07494460000640141
- Kelley, Ken. *Keith Emerson and Greg Lake Release 'Live From Manticore Hall'*. Ultimate Classic Rock. 15, juli 2014, <http://ultimateclassicrock.com/keith-emerson-greg-lake-live-from-manticore-hall/> [oppsøkt 11.12.2016]
- Kopp, Bill. *Art is Long, Car Rides are Short: The Keith Emerson Interview*, Musoscribe Blogg, 2014, <http://blog.musoscribe.com/index.php/2014/06/25/art-is-long-car-rides-are-short-the-keith-emerson-interview/> [Oppsøkt 17.1.2017]
- Levine, Mark. *Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music Co, 1989.
- Lucky, Jerry. *The Progressive Rock Files*. Burlington, ON: Collector's Guide Publishing, 1988.
- Lundberg, Mattias. «To Let It Be Without Pretense»: Canon, Fugue, and Imitation in Progressive Rock 1968-1979». *Society for Music Theory*, Volume 20, nr. 3 (2014): 1-17.
- Lupis, Giuseppe. *The Published Music Of Keith Emerson: Expanding The Solo Piano Repertoire*. PhD-avhandling, Georgia U.S.: The University of Georgia, 2006.
- Macan, Edward. *Rocking the Classics: English Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, 1997.

- Macan, Edward. *Endless Enigma: A musical Biography of Emerson, Lake and Palmer*. Chicago: Open Court, 2006.
- McDonald, Christopher J. 2009: *Rush: Rock Music and the Middle Class*, USA: Indiana University Press.
- Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. New York: Norton, 1958.
- Martin, Bill. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*. Chicago: Open Court, 1998.
- Milano, Dominic. «A CK Special: Keith Emerson». *Contemporary Keyboard*, Oktober 1977.
- Modern Jazz Quartet With Laurindo Almeida. *Fugue in A-minor*. Atlantic-45-5040  
<https://www.youtube.com/watch?v=LqzKjefV-Hw> [Oppsøkt 25.04.17]
- Moore, Allan. *Rock: The Primary Text; Developing a Musicology of Rock*, Buckingham, U.K.: Open University Press, 1993.
- NRK. *Keith Emerson*. Innslag på NRK om Three Fates Project. 31. august 2012,  
<https://tv.nrk.no/serie/dagsrevyen/NNFA19083112/31-08-2012#t=29m25s> [Oppsøkt 13.02.2017]
- NRK. *Keith Emerson er død*. NRK. 11. mars, 2016, [https://www.nrk.no/nyheter/keith-emerson-er-dod\\_-71-ar-gammel-1.12849425](https://www.nrk.no/nyheter/keith-emerson-er-dod_-71-ar-gammel-1.12849425) [oppsøkt 11.03.2016]
- Owen, Kenneth Lee. *Stylistic Traits in the Choral Works of Lauridsen, Whitacre, and Clausen (1995-2005)*. Masteroppgave, Arizona State University, 2008.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W.W Norton and Company, 1961.
- Phillips Record Label. *The History of*.  
<http://www.philipsrecords.co.uk/Philips%20Record%20Label.html> [Lesedato 23.05.2017]
- Pinch, Trevor og Frank Trocco. *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- Postholm, May Britt. *Kvalitativ metode: En Innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 2005.

- Powell, Mark. Liner notater, Emerson, Lake and Palmer, *From the Beginning*, Manticore 88697946622, 2012, CD boxed set.
- Savage, Mark. *Greg Lake: King Crimson and ELP star dies aged 69*. BBC, 8. desember, 2016, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38251936> [Oppsøkt 13.04.17]
- Sheimbaum, John. «Periods in Progressive Rock and the problem of Authenticity». *Current Musicology*, No.85, (2008): 29-51.
- Smith, John Wenlock. *Interview with Keith Emerson by DPRP's John Wenlock-Smith*. Dutch Progressive Rock Page, 2012, [http://www.dprp.net/wp/interviews/?page\\_id=3794](http://www.dprp.net/wp/interviews/?page_id=3794) [Oppsøkt 17.1.2017]
- Smolko, Tim. *Jethro Tull's Thick as a Brick and A Passion Play: Inside Two Long Songs*. Indiana: Indiana University Press, 2013.
- Stinson, Russell. *J. S. Bach: At His Royal Instrument*. New York: Oxford University Press, 2012.
- T-Bones. *A \*very\* young Keith Emerson with Gary Farr and T Bones*. Youtube, 25. februar, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=uKRWKJw-8oQ> [oppsøkt 13.01.17]
- The Nice. *Five Bridges*. Liner notater, Keith Emerson. Virgin 50999 693139 2 9, 2009, CD.
- Vail, Mark. *The Hammond Organ: Beauty in the B*. 2.utg. San Francisco: Hal Leonard Publishing, 2002.
- Wade, Boonie C. *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Whittall, Arnold, James Dillon. *Thomas Adés and the Pleasure of Allusion: In Aspects of British Music of the 1990s*. Aldershot, UK and Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2003.





## Appendix: Vedlegg

### Keith Emerson Diskografi

Denne diskografien er basert på Edward Macan sin liste fra boken *Endless Enigma: A Musical Biography Of Emerson, Lake and Palmer*, samt egne undersøkelser. Boken til Macan kom ut i 2006 og utgivelser etter dette er følgelig ikke med i hans liste. Enkelte Samleutgaver og remastrede utgivelser blir ikke tatt med i denne diskografien.

#### Gary Fary and the T-Bones

If I Had a Ticket (Single)  
CBS 202394 (U.K., 1966)

#### VIP'S

Stagger Lee/Rosemarie/ Late Night blues (EP)  
Fontana 460 219 ME (France 1967)

#### The Nice

*The Thoughts of Emerlist Davjack*  
Immediate IMSP 016 (U.K., 1968)  
Immediate 52004 (U.S., 1968)

*Ars Longa Vita Brevis*  
Immediate IMSP 020 (U.K., 1968)  
Immediate Z12 52020 (U.S., 1968)

*Nice* [U.K.]  
*Everything as Nice as Mother Makes It* [U.S.]  
Immediate IMSP 026 (U.K., 1969)  
Immediate IMOCS (U.S., 1969)

*Five Bridges*  
Charisma CAS 1014 (U.K., 1970)  
Mercury SR 61295 (U.S., 1970)

*Elegy*  
Charisma CAS 1030 (U.K., 1971)  
Mercury SR 61324 (U.S., 1971)

*Autumn to Spring*

Charisma CS 1 (U.K., 1972)

Charisma CAS 1 0598 (U.S., 1973)

*The Swedish Radio Sessions*

Sanctuary CMRCD 349 (U.K., 2001)

*The Nice: BBC sessions*

Sanctuary Records CMFCD 457 (U.K., 2002)

*Vivicitas: Live at Glasgow 2002*

Sanctuary Records SAN TD208 (U.K., 2003)

**Emerson, Lake and Palmer**

*Emerson, Lake and Palmer*

Island ILPS 9132 (U.K., November 1970)

Cotillion SD 9040 (U.S., Februar 1971)

*Tarkus*

Island ILPS 9155 (U.K., Juli 1971)

Cotillion SD 9900 (U.S., Juli 1971)

*Pictures at an Exhibition*

Island HELP 1 (U.K., November 1971)

Cotillion ELP 66666 (U.S., Januar 1972)

*Trilogy*

Island ILPS 9186 (U.K., Juni 1972)

Cotillion SD 9903 (U.S., juli 1972)

*Brain Salad Surgery*

Manticore 87 302 IT (U.K., Desember 1973)

Manticore 66669 (U.S., Desember 1973)

*Welcome Back My Friends to the Show that Never Ends—Ladies and Gentlemen, Emerson, Lake and Palmer*

Manticore 8814XT (U.K., September 1974)

Manticore MC3-200 (U.S., september 1974)

*Works, Volume I*

Atlantic K80009 (U.K., Marsj 1977)

Atlantic SD2-7000 (U.S., Marsj 1977)

*Works, Volume II*

Atlantic K50422 (U.K., November 1977)

Atlantic SD19147 (U.S., November 1977)

*Love Beach*

Atlantic K 50552 (U.K., November 1978)  
Atlantic SD 19211 (U.S., November 1978)

*Emerson, Lake and Palmer In Concert*

Atlantic K50652 (U.K., November 1979)  
Atlantic SD19255 (U.S., November 1979)

*Works Live*

Castle ESD CD 362 (U.K., November 1993)  
Victory 828 477-2 (U.S., November 1993)

*Black Moon*

Victory CD 828-318-2 (U.K., Juni 1992)  
Victory CD 383-480-003 (U.S., juni 1992)

*Live at the Royal Albert Hall*

Victory 828 393-2 (Januar 1993)  
Victory 383-480-011-2 (U.S., Januar 1993)

*In the Hot Seat*

Victory 828 554-2 (U.K., September 1994)  
Victory 383-480-034 (U.S., Oktober 1994)  
*Live at the Isle of Wight Festival (1970)*  
Manticore M-CD101 (U.S. 1997)

*Emerson, Lake and Palmer Live in Poland*

Metal Mind Records PROG CD 0060 (Høst, 1997)

*The Original Bootleg Series from the Manticore Vaults, Volume One*

Sanctuary Records CMXBX309 (U.K., 2001)

*The Original Bootleg Series from the Manticore Vaults, Volume Two*

Sanctuary Records CMXDX330 (U.K., 2001)

*The Original Bootleg Series from the Manticore Vaults, Volume Three*

Sanctuary Records CMYBX524 (U.K., 2002)

*Emerson, Lake and Palmer- High Voltage Festival*

Concert Live CLCD286 (Europa, 2010)

*Keith Emerson and Greg Lake, Live From Manticore Hall*

Manticore MR001 (U.K., 2014)  
Innspilt i 2010

## **Emerson, Lake and Powell**

### *Emerson, Lake and Powell*

Polydor POLD 5191 (U.K., 1986)

Polydor 829 271-1 Y-1 (U.S., 1986)

### *Emerson, Lake and Powell: The Sprocket Session*

Manticore Records CD3008 (U.S., 2003)

Innspilt live i 1986

### *Emerson, Lake and Powell Live in Concert*

Manticore Records CD3009 (U.S., 2003)

Innspilt live i 1986

## **3**

### *3 ... To The Power of Three*

Geffen 924-181-1 (U.K., 1988)

Geffen GHS 24181 (U.S., 1988)

## **Keith Emerson solo og filmmusikk**

### *Inferno (film)*

Cinovox LP MDF 33/138 (Italia, 1980)

### *Nighthawks (film)*

Backstreet Records LP BSR 5196 (U.S., 1981)

### *Honky*

Bubble Records BLU 19608 (Italia, 1981)

Rerelease Chord Records Chord 2 (U.K., 1985)

### *Harmagedon (film)*

Canyon Records C28Y0044 (Japan, 1983)

### *Best Revenge (film)*

Chord Records Chord 1 (U.K., 1985)

### *Murderock (film)*

Bubble Records BLULP 1819 (Italia, 1985)

Chord Records Chord 4 (U.K., 1985)

### *The Christmas Album*

Emerson Records/Virgin Music KEITH LP 1 (U.K., 1988)

### *La Cheisa (film)*

Cinevox MD 33-192 (Italia, 1989)

*Changing States*  
AMP Records CD026 (U.K., 1995)

*Iron Man, Volume 1 (film)*  
Net Event A128021 (U.S., 2002)

*Emerson Plays Emerson*  
EMI 7243 5 57301 2 1 (U.K., 2002)

*The Keith Emerson Trio*  
Record Collector Magazine RCLP 015/ Emersons KE001 (U.K., 2015)  
Innspilt i 1963

### **Keith Emerson band**

*Keith Emerson Band Featuring Marc Bonilla*  
Varèse Sarabande 302 066 940 2 (U.S., 2008)

*Boys Club*  
Ear Music 0195872ERE (Europa, 2009)

*Keith Emerson Band Featuring Marc Bonilla, Live in Moscow*  
Verèse Sarabande 302 067 073 2 (U.S., 2010)

*Three Fates Project*  
Simax Classics PSC1321 (2012)