



### Einleitung

›Licht‹ und ›Schatten‹ gehören in den ästhetischen Praxen der Kunst, der Literatur, der Fotografie und des Filmes sowie in den dazugehörigen wissenschaftlichen und pädagogischen Disziplinen zu den häufig eingesetzten und diskutierten Gestaltungsmitteln. In der Musik hingegen ist ein solcher Bezug nicht unmittelbar ersichtlich. So zeigt ein Blick in kunstmusikalische Werkverzeichnisse, wie rar Stücke mit dem Begriff ›Schatten‹ gesät sind. Zu den wenigen gehören die Begräbnismotette *Unser Leben ist ein Schatten* (um 1650) von Johannes Bach sowie die Kantate *Weichet nur, betrübte Schatten* (BWV 202, um 1718) von seinem Urenkel Johann Sebastian Bach. Johannes Carl Eschmann widmete der Thematik mit *Licht und Schatten. 6 Clavierstücke op. 62* in den 1850er Jahren einen Zyklus. Auch im 20. Jahrhundert gibt es einige Beispiele, wie etwa Richard Strauss' Oper *Die Frau ohne Schatten* (1919) nach einem Text von Hugo von Hofmannsthal, Ernst Kreneks Oper *Der Sprung über den Schatten. Komische Oper in 3 Akten und 10 Bildern* (1924) sowie die Sinfonien Nr. 1 *Schatten* (1980) und Nr. 2 *Der Weg des Lichtes* (1985) des rumänischen Komponisten Serban Nichifor. Wird die Thematik jedoch etwas offener gefasst und werden ›Licht‹ und ›Dunkelheit‹ miteingeschlossen, dann lassen sich zahlreiche ›kunstmusikalische‹ Werke finden. Mit diesem erweiterten Schlagwort liefert die Online-Datenbank »Klassikthemen – Stoffe und Motive der Musik«<sup>1</sup> gar 1.916 Einträge. In der populären Musik existieren zahlreiche Titel zum Schatten wie beispielsweise Mike Oldfields *Moonlight Shadow* (1983), The Rasmus *In The Shadows* (2003) und Linkin Parks *Shadow Of The Day* (2007) oder Instrumentalstücke wie Audiomachines *Shadowfall* (2013). Die stilistische und atmosphärische Bandbreite ist selbst innerhalb der kunst- und populärmusikalischen Gattungen dermaßen beachtlich, dass sich,

1 | <http://www.klassikthemen.de> [Stand 15.07.2017].

abgesehen vom Titel, keine kompositorisch-gestalterischen Gemeinsamkeiten erschließen.

Die Recherche musikwissenschaftlicher Literatur liefert zum ›Schatten‹ weitaus weniger Resultate. Allein die Titel von Publikationen wie Volkmars Braunbehrens »Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts« (1989), Berta Geissmars »Musik im Schatten der Politik« (1945) oder Volker Albolds und Rainer Bratfischs »Blues heute. Musik zwischen Licht und Schatten« (1987) sind ein Hinweis auf die meist metaphorische Verwendung des Schattenbegriffs. In vielen Fällen handelt es sich um die Formulierung ›im Schatten stehen‹, wodurch die (mangelnde) Anerkennung eines Komponisten oder Musikers, also ein Hierarchie- oder Beziehungsverhältnis, zum Ausdruck kommt. In anderen Fällen werden Licht und Schatten als Metaphern für einen dichotomen Zustand verwendet; um die Musik selbst geht es auch hier weniger.

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Frage, inwiefern das reizvolle künstlerische Gestaltungsmerkmal des Schattens Teil musikalischer Kompositions-, Produktions- und Gestaltungsprozesse sein kann. Gibt es vergleichbare kontrastierende Assoziationen von ›Licht und Schatten‹ wie ›weiß und schwarz‹, ›hell und dunkel‹, ›Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit‹ sowie entsprechende atmosphärische und emotionale Färbungen in der Musik? Und wenn ja, wie wird solchen Analogien musikalisch Ausdruck verliehen?

Integratives Arbeiten an der Schnittstelle von Kunst und Musik verlangt eine hohe fachliche Kompetenz der Beteiligten, damit im Zusammenführen etwas Innovatives erwachsen kann, was letztlich die Fächer in ihrer Fachlichkeit stärkt. In diesem Sinne bezieht sich der vorliegende Beitrag auf künstlerische Strategien, um neue Perspektiven auf die Musik zu gewinnen.<sup>2</sup> Da das Phänomen des Schattens als Gestaltungsmittel in der (populären) Musik bisher kaum thematisiert wurde und es sich dem Rezipienten als gestalterisches Mittel beim einfachen Hören auch nicht zwangsläufig erschließt, steht eine analytische Auseinandersetzung mit musikalischen Ausdrucksmitteln im Zentrum der Ausführungen. Auf der Grundlage einer musikwissenschaftlichen Betrachtung können musikpädagogische und fächerübergreifende Unterrichtsszenarien entwickelt werden.

Vor diesem Hintergrund erfolgt die explorative Annäherung an den ›musikalischen Schatten‹ als intentionales künstlerisch-ästhetisches Gestaltungsmittel aus der Perspektive der Systematischen Musikwissenschaft. Im Anschluss an theoretische Überlegungen zur musikalischen Darstellung von Schatten folgt eine exemplarische Analyse zur Anwendung dieser Gestaltungsmittel auf dem Album *The Dark Side Of The Moon* (1973) der britischen Progressive- und Art-Rock Band Pink Floyd. Dieses Album wird auf musikalisch-konzeptionelle Aspekte von Licht und Schatten untersucht: Höreindrücke und Assoziationen, Klangfarben, Dynamik, Rhythmik sowie Tempo, Harmonik, Arrangement und Musik-Text-Bezüge. Das Album scheint aus etlichen Gründen für die Analyse geeignet; nach Ansicht vieler Rezensenten

2| Bestandteil künftiger kunstwissenschaftlicher oder -pädagogischer Forschungen könnte sein, auf Grundlage der musikalischen Erkenntnisse wieder einen veränderten Blick auf die Kunst zu werfen.

und Fachwissenschaftler zeichnet es sich durch hohe künstlerische Qualität aus. (vgl. Abschnitt 3), es ist ein Konzeptalbum mit ›dunkler Thematik‹ und es kann auf wissenschaftliche Forschungsergebnisse zurückgegriffen werden. Der Aufsatz schließt mit musikpädagogischen Überlegungen zu den fachimmanenten und disziplinübergreifenden Chancen der diskutierten ästhetischen Gestaltungsmittel.

## Theoretische Exploration musikalischer Gestaltung von Schatten

Ein geeigneter Ausgangspunkt für die Betrachtung der musikalischen Gestaltungsmittel ›Licht‹ und ›Schatten‹ stellt aus Perspektive der Systematischen Musikwissenschaft die Musikpsychologie dar, die einen empirisch fundierten Rahmen für die theoretischen Überlegungen bietet. Zwar steht die Erforschung musikalischer Emotionen nach Auffassung vieler Autoren noch am Anfang,<sup>3</sup> doch scheint es breiten Konsens über die Auswirkungen von melodischen, harmonischen, rhythmischen und dynamischen Gestaltungsmitteln auf die fünf Grundemotionen in westlichen Kulturkreisen<sup>4</sup> zu geben. Zwei der wichtigsten Emotionen sind Freude und Trauer,<sup>5</sup> die einander bedingen<sup>6</sup> und metaphorisch-assoziativ die komplementären Phänomene Licht und Schatten repräsentieren können. Einer Metastudie von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda zufolge stehen dichotome musikstrukturelle Merkmale für Freude und Trauer: schnell versus langsam, Dur vs. Moll, Konsonanz vs. Dissonanz, laut vs. leise, hohe vs. tiefe Töne, aufsteigende vs. absteigende Melodieverläufe, großer vs. kleiner Ambitus, lebhaft vs. getragene Rhythmen, helle vs. dunkle Klangfarben.<sup>7</sup> Diese interindividuell geteilten Wirkungsweisen bedeuten für die weiteren Ausführungen, dass strukturelle und klangliche Charakteristika geeignet sein sollten, um gegensätzliche Emotionen wie Freude und Trauer auszudrücken und gegebenenfalls eine atmosphärisch-zeichenhafte Lenkung musikalisch-semanticischer Assoziationen wie Licht und Schatten zu evozieren.

Die Kompositions- und Satzlehre verfügt über einige Strukturmechanismen, die sich zur Erklärung verschiedener klanglicher Schattierungen eignen. Auf basaler Ebene wird im Sinne des emotionalen Ausdrucks zwischen Dur (hell) und Moll (dunkel) unterschieden. Ähnliches trifft auf Intervalle zu, denn kleinere oder verminderte werden generell als dunkler empfunden als die helleren großen oder übermäßigen Intervalle. Auch auf skalarer Ebene trifft die Unterscheidung von Melodien in Dur und Moll zu, wobei diese nur zwei Spezialfälle modularer Tonsysteme sind. Sikora bezeichnet die Modalität als ein tonales Klangkonzept mit einem spezifischen Zentrum, wodurch eine typische Färbung entsteht.<sup>8</sup> Beispielhaft seien die sieben authentischen ›Kirchentonarten‹ angeführt, die sich nach ihrer Helligkeit ordnen lassen.<sup>9</sup> Das nur aus großen und übermäßigen Intervallen bestehende Lydisch ist der hellste Modus, während Lokrisch mit ausschließlich kleinen und verminderten Intervallen der dunkelste

3 | Vgl. Juslin, Sloboda 2001.

4 | Vgl. ebd., S. 76 f.

5 | Vgl. Rösing 1997, S. 579.

6 | Vgl. Russell 1980.

7 | Vgl. Juslin, Sloboda 2013, S. 596.

8 | Vgl. Sikora 2012, S. 41.

9 | Vgl. Dahlhaus, Eggebrecht 1995, S. 293 f.

ist.<sup>10</sup> Phrygisch als der Modus, der von der Intervallzusammensetzung nur unwesentlich heller als Lokrisch klingt, wird von Sikora als »dunkel, geheimnisvoll«<sup>11</sup> beschrieben. Neben diesen strukturell bedingten Wirkungsweisen relativer Tonsysteme existieren seit Mitte des 17. Jahrhunderts Theorien über die Wirkungen absoluter Tonarten, die mit dem Begriff der ›Tonartencharakteristik‹ verbunden sind.<sup>12</sup> Beispielsweise wurde in der Musikgeschichte »c-moll aufgrund seiner B-Vorzeichnung und der Möglichkeit, Akkorde in tiefer Klanglage zu setzen, mit Dunkelheit, unheimlichen Stimmungen, Dramatik assoziiert«.<sup>13</sup> Als Erklärung für die tradierten Wirkungen absoluter Tonarten – C- oder B-Moll<sup>14</sup> als besonders dunkel<sup>15</sup>, D-Dur als fröhlich und strahlend – nennt Auhagen das »Wechselspiel zwischen Musiktheorie, Klangeigenschaften [sic!] von Musikinstrumenten, funktionsgebundener Musikausübung und kompositorischen Konzepten«.<sup>16</sup>

Nicht nur in der Volks- und Kirchenmusik, sondern auch im Jazz und in der populären Musik haben sich modale Wendungen verbreitet. Bei dieser als ›Modal Interchange‹ bezeichneten Technik wird »eine Tonart vorübergehend heller oder dunkler [eingefärbt; d. Verf.], indem zwischenzeitlich das Tonmaterial der (ionischen) Tonalität durch das eines anderen gleichnamigen Modus ersetzt wird«.<sup>17</sup> Hierdurch entstehen Alterationen der skalaren oder harmonischen Strukturen, wobei allgemein ein tiefalierterer Ton dunkler und ein hochalierterer Ton heller wird.<sup>18</sup> Geradezu beispielhaft ist die ›Plagalische Schlussbildung‹ in Dur, bei der die Auflösung zur Tonika nicht über die übliche Dur-Dominante sondern über eine Moll-Subdominante (Modal Interchange aus Äolisch) erfolgen kann, woraus eine dunklere melancholische Auflösung resultiert.<sup>19</sup> Eine weitere, in der Kunstmusik häufig verwendete Schlussformel ist der ›Trugschluss‹.<sup>20</sup> Bei dieser Satztechnik löst sich die Dominante nicht in die Tonika auf, sondern meist in die Tonika-Parallele in Moll, die außer dem veränderten Tongeschlecht oft eine fallende Stimmführung mit sich bringt und damit eine Verdunklung der Schlusswirkung hervorruft. Zusätzlich zu den dargelegten satztechnischen Möglichkeiten der ›Verdunklung‹ existieren andere zur ›Aufhellung‹, beispielsweise durch Substitution eines Moll-Akkordes durch einen Dur-Akkord (Modal Interchange, Zwischen- und Doppel(sub) dominanten). In vielen Fällen folgt diese Technik dem Leitprinzip<sup>21</sup>, bei dem tonartfremde Dur-Akkorde in tonarteigene Harmonien überleiten und eine temporäre Aufhellung bewirken können. Eine längerfristige Veränderung des Klangeindrucks schaffen ›Modulationen‹<sup>22</sup>, bei denen er durch eine Transposition prinzipiell ›nach oben‹ heller und ›nach unten‹ dunkler wird, wobei das Verhältnis der Tonarten zu beachten ist.<sup>23</sup>

Neben den strukturellen Kompositionsmerkmalen existieren im Klang der Musik Möglichkeiten der Schattierung. Allein der Begriff der Klang›farbe‹ suggeriert ein klangliches Farbspektrum, das insbesondere im Impressionismus durch ›farbigere‹ Harmonien mit erweiterten Septimen, Nonen und Undezimen genutzt wurde. Die Klangfarbe lässt sich allerdings

10| Vgl. Sikora 2012, S. 49 und Kissenbeck 2007, S. 48 f.

11| Sikora 2012, S. 51.

12| Vgl. Auhagen 2003.

13| Auhagen 2003, S. 95.

14| Im Folgenden werden musiktheoretische Bezeichnungen orientiert an internationalen Konventionen gebraucht.

15| Vgl. dazu Franz Schuberts unvollendete Sinfonie in B-Moll, die Dirigent Dirk Joris als ›die dunkle Tonart‹ bezeichnet (WDR 2 Stichtag am 17.12.2015 zum 150. Jubiläum der Uraufführung des Werks von Franz Schubert).

16| Auhagen 2003, S. 95.

17| Kissenbeck 2007, S. 49.

18| Vgl. ebd.

19| Vgl. Amon 2005, S. 220.

20| Vgl. ebd., S. 221f.

21| Vgl. Kissenbeck 2007, S. 44 ff.

22| Vgl. ebd., S. 77ff und Sikora 2012, S. 334 ff.

23| Vgl. Sikora 2012, S. 335.

nicht auf harmonische Strukturen beschränken. Physikalisch betrachtet setzt sie sich aus der Lage, Anzahl und Stärke der Grundtonfrequenz mit ihren Teiltönen unter Berücksichtigung ihrer zeitlichen Veränderungen und Aspekten ihrer Geräuschhaftigkeit zusammen.<sup>24</sup> Generell bringen eine größere Anzahl von Obertönen und ein ausgeprägter höherer Frequenzbereich einen hellen Klangcharakter hervor – was sowohl für einzelne Instrumente als auch für ihren Gesamtklang zutrifft. In dem Prozess, die abstrakte Klangwahrnehmung mental fassbar zu machen, werden Vorgänge aus anderen Erfahrungsbereichen metaphorisch übertragen.<sup>25</sup> Dementsprechend werden Klänge mit allen Sinnen konvergierend als heiß oder kalt, weich oder hart, süß, cremig, transparent oder schwer empfunden.<sup>26</sup> Mentale Entsprechungen zwischen visuellen oder künstlerischen Erfahrungen wie Licht und Schatten sind also auch metaphorisch in der Musik- und Klangwahrnehmung repräsentiert.<sup>27</sup>

Ein Analyseproblem der Klangfarbe ist neben einer bislang mangelnden Skala oder Einheit, dass die zuvor diskutierten Strukturparameter untrennbar im Klang enthalten sind und sich analytisch nur begrenzt trennen lassen.<sup>28</sup> Trotzdem gibt es einzigartige Möglichkeiten, Schattierungen durch Klanggestaltung fein abzustimmen. Bereits am Instrument existieren spezifische spieltechnische Optionen, Klänge unabhängig von ihrer Tonhöhe zu verdunkeln oder aufzuhellen. Durch tontechnische Frequenzveränderungen sowie Filter und obertonverändernde Effekte lässt sich jedes Instrument klanglich verändern. Abgesehen von der naheliegenden Verdunklung oder Aufhellung mittels Frequenzmanipulationen kann sich das Phänomen der ›Verschattung‹ durch die Einbettung der Instrumente in den Gesamtklang ausdrücken, indem sich der Klangkörper leise und unaufdringlich neben anderen positioniert oder durch Raumgestaltung und Lautstärkeregelung im Hintergrund erklingt.<sup>29</sup> Diese Gestaltungsmöglichkeiten können überdies den Textinhalt stützen oder die Musik um Assoziationen erweitern.<sup>30</sup>

## Entstehung und Konzeption von *The Dark Side Of The Moon*

Das in den berühmten Abbey Road Studios produzierte und 1973 veröffentlichte neunte Studioalbum der 1965 gegründeten Progressive- und Art-Rock Band Pink Floyd gilt als Meisterwerk in der Geschichte der Pop- und Rockmusik und wird seiner herausragenden Studioproduktion und literarischen Kohärenz wegen als eines der bedeutendsten Konzeptalben des 20. Jahrhunderts erachtet.<sup>31</sup> Mit rund 15 Jahren (741 Wochen) in den Billboard Charts und 34 Millionen verkauften Exemplaren gehört das zehn Tracks umfassende Werk zu den erfolgreichsten Alben der Musikgeschichte.

Der Titel *The Dark Side Of The Moon* ist eine Andeutung auf die düstere Thematik des Albums, das auf die gesellschaftlichen Geschehnisse Anfang der 1970er Jahre reagiert: Den

24 | Vgl. Fricke, Louven 2009, S. 429 f.

25 | Vgl. Pfeleiderer 2003, S. 26f.

26 | Vgl. ebd.

27 | Vgl. Herbst 2014, S. 44 ff.

28 | Vgl. Cook 2009, S. 228.

29 | Vgl. Herbst 2014, S. 77 ff.

30 | Vgl. ebd., S. 97 ff.

31 | Vgl. O'Donnell 2005, S. 87.

Vietnam Krieg, die höchste Arbeitslosigkeit in England seit der Krise in den 1930er Jahren, den Terrorismus in Irland, die Explosion am bekannten Post Office Tower in London und den ›Bloody Sunday‹.<sup>32</sup> In den Themen explizit spürbar sind die Folgen der Jugendkultur der 1968er Jahre, die sich in den drogenbedingten Todesfällen u. a. von Janis Joplin und Jimi Hendrix äußerten und ihr nach Ansicht von Ger Tillekens die Unschuld nahm.<sup>33</sup> Außerdem hatte die Band zu dieser Zeit ihren Sänger und musikalischen Leiter Syd Barrett an Drogen verloren. Dieses einschneidende Ereignis wurde die Grundlage des Konzeptalbums, das den Untergang der Hoffnungen und Träume der Jugendkulturen thematisiert und speziell im programmatischen Songtitel *Brain Damage* in Anspielung auf Barrett zum Ausdruck kommt.<sup>34</sup> Tillekens beschreibt die düstere Atmosphäre: »there was some sadness in the air – a particular emptiness«, as pop journalist Greil Marcus once called it«. <sup>35</sup>

Wie Sänger Roger Waters in Interviewaussagen mehrfach bestätigte, ist das Konzept des Albums theatralisch. Der Interpretation von Tillekens zufolge erzählt es die Lebensgeschichte eines jungen Mannes (Syd Barrett) in drei Akten.<sup>36</sup> Der erste Akt (Tracks 1-4) handle vom Aufwachsen in den restriktiven 1950er Jahren und der Langeweile jener Zeit. Im zweiten Akt (Tracks 5-7) werde der Liberalisierungsprozess der Jugendkulturen der 1960er Jahre in einem Wohlfahrtsstaat mit seinen Konflikten – vornehmlich Religion, Konsumgesellschaft und Politik – zum Thema, um im dritten Akt (Tracks 8-10) die psychischen Folgen dieses Lebenswandels zu demonstrieren: »we are led from misery to madness via the intervening struggle to maintain one’s sanity«. <sup>37</sup> Musikalisch wird diese Konzeption nach Tillekens mittels dreier Leitprinzipien umgesetzt: eine durchgehende Motivverarbeitung und -entwicklung im Vordergrund, harmonisch-strukturelle Assoziationen – vor allem in Form von wiederkehrenden dorischen Akkordfolgen – und eine liedübergreifende Struktur im Hintergrund.<sup>38</sup> Außerdem werde die tonale Modalität zielgerichtet eingesetzt, um mit Aufhellung oder Verdunklung zu variieren.<sup>39</sup> Mit diesen Gestaltungsmitteln arbeiten Pink Floyd, um nach Reising die grundlegenden Dilemmata und Ängste sowie die Hoffnungen der Menschen auszudrücken.<sup>40</sup> Über die lyrische und musikalische Perfektion hinaus muss die produktionstechnische Umsetzung gewürdigt werden: »It is that rarest of productions, a commercially successful album which is at once highly listenable, technically and conceptually innovative, and artistically engaging. [...] Their work remains sonically first-rate today«. <sup>41</sup> Das Album eignet sich somit besonders für die Analyse von Licht und Schatten. Mit seiner künstlerisch-konzeptionellen Intentionalität und der gelungenen Umsetzung der düsteren Thematik mitsamt glanzvoller Verlockungen scheint es dafür geradezu prädestiniert zu sein.

32 | Vgl. Harris 2006, S. 79 f.

33 | Vgl. Tillekens 2005, S. 105.

34 | Vgl. ebd., S. 106 f.

35 | Ebd., S. 105.

36 | Vgl. ebd., S. 107 ff.

37 | Ebd.

38 | Vgl. ebd., S. 101.

39 | Vgl. ebd., S. 110.

40 | Vgl. Reising 2005, S. 1.

41 | Moorefield 2010, S. 44.

42 | Vgl. Pfeiderer 2009, S. 177.

## Analyse von *The Dark Side Of The Moon* auf Licht und Schatten

Die Analyse beginnt mit einer Beschreibung des Klanggeschehens<sup>42</sup>, weil strukturelle oder klangorientierte Untersuchungen primär die empfundenen Wirkungen erklären können. Höreindrücke sind stets subjektiv gefärbt, was jedoch notwendig für eine Untersuchung musikalisch-visueller Assoziationen ist. In weiteren Schritten werden die Wahrnehmungen durch klangliche und strukturelle Analyseverfahren objektiviert und Erklärungsmuster gesucht.<sup>43</sup>

### Höreindrücke

Das Album beginnt mit der Ouvertüre *Speak To Me*, die sich aus einem lauterwerdenden Herzschlag, Ausschnitten späterer Stücke (u. a. *Money*) und einem gesprochenen Monolog über das Verrückt-Sein (*I've always been mad*) zusammensetzt und stilistisch an *musique concrète* erinnert. Nahtlos geht es zum ersten vokalen Track *Breathe* über, der eine nachdenkliche Stimmung mit seinem modulationseffektversehenen Gitarrenakkord und den lang ausgehaltenen Tönen einer weiteren Slide-Gitarre über ein Grundgerüst aus Bass-Gitarre und Schlagzeug vermittelt. Die Form besteht aus zwei Teilen, die zwar eine unterschiedliche Tonalität aufweisen, sich aber in ihrem Charakter und ihrer vermittelten Helligkeit nur unwesentlich unterscheiden. Sie verbreiten eher ein Gefühl von Melancholie, die mit dem Text über die deprimierende Perspektivlosigkeit eines langen, eintönigen Arbeitslebens korrespondiert.

*On The Run* ist das zweite Instrumentalstück, das mit seiner rein aus Synthesizern bestehenden Komposition eine Stimmung von Unruhe und Angst auslöst. Der Klangeindruck erweckt passend zum Titel Assoziationen eines Flüchtenden, der von einem Helikopter in den dunklen Straßen einer Stadt verfolgt wird. Diese Assoziation wird durch eine akustische Homologie des Helikopters hervorgerufen, die der abgehackte Klang künstlich zerschnittener dunkler Synthesizer-Klänge (0:48-1:06; 2:36-2:46) erzeugt. Zwischen weiteren sich durch das virtuelle Panorama bewegenden synthetischen Klängen sind menschliche Schreie (1:53-1:58) und Gelächter zu hören (2:51-3:02). Musikstrukturell ändert sich wenig, das Stück lebt von veränderten Einstellungen der Synthesizer und von Effekt-Samples. Das Ende bildet eine imposant inszenierte Explosion mit einem effektvoll ausklingenden Dröhnen (3:03-3:49), doch trotz dieser düsteren Stimmung drängen sich keine Assoziationen von Licht oder Schatten, sondern eher solche von Gefahr auf.

Der Track *Time* handelt von der alltäglichen Langeweile, die beim Protagonisten in Panik umschlägt, als er bemerkt, dass zehn Jahre seines Lebens ohne nennenswerte Höhepunkte vergangen sind. Anders als bei *On The Run* lassen sich unterschiedliche Farbgebungen leichter

43 | Vgl. McAdams, Depalle, Clarke 2004.

vorstellen. Mit einer schrillen Kakophonie aus Uhrenklängen beginnend (0:03-0:33), kippt das Stück bald in eine düstere Stimmung. Über ein regelmäßiges aber undefinierbares Klopfen fügen sich allmählich vereinzelte Schlagzeugschläge, langausgehaltene tiefe Gitarrentöne im viertaktigen Wechsel einer großen Sekunde und tiefere Bassoktaven eines höhenarmen Synthesizers hinzu, die von hellen Glocken und Flageolett-Tönen (natürliche Obertöne) der Gitarre ergänzt werden und der düsteren Stimmung somit eine positive Note beifügen (0:33-2:13). Ab 2:14 setzt der Gesang mit einem Schlagzeugrhythmus sowie einer vollständigen Bandbegleitung ein und das Tempo verdoppelt sich, wodurch erstmalig ein halbwegs fröhliches Klangbild entsteht, das im Vergleich zum Intro hell wirkt. Es folgt ein weiterer Formteil (2:43-3:13) in halbem Tempo und mit Chor über eine tiefe Synthesizer-Begleitung, der trotz lydischer Akkordfolge wieder temporär für eine melancholische bis dunkle Färbung sorgt. Besonders auffallend sind die verschiedenen Farbgebungen des Chors mit den dunklen »u« und »a« Vokalen. Das daran anknüpfende Gitarrensolo (3:13-4:41) über einen erneut schnellen Beat führt aufgrund der lebendigeren Begleitung und der hohen Töne zu einer starken Aufhellung des Klangbildes. Trotz konstantem Beat wirkt der anschließende Hauptgesang mit dem unterstützenden Chor wieder dunkler, wenngleich eingestreute Melodiegitarrenstimmen und höhere Synthesizer-Klänge zeitweise eine etwas hellere Wirkung evozieren (4:41-5:08). Das Stück schließt mit einer transponierten Fassung des *Breathe*-Riffs inklusive Gesang (5:39-6:50), das deutlich melancholischer als *Time* anmutet.

*The Great Gig In The Sky* beginnt mit einer Klavierbegleitung inklusive darüber gespielter langgehaltener Töne der bereits aus *Breathe* bekannten Slide-Gitarre (0:00-1:06). Ungeachtet der sentimental Wirkung entsteht mit dem höhenreichen Klangbild und den hohen Tönen tendenziell eine aufgelockerte helle Stimmung. Mit der einsetzenden Band aus Schlagzeug, Bass und Orgel ertönt erstmals ein äußerst hoher und expressiver Frauengesang, der an Gospel erinnert und zum Text über Sterblichkeit passt (1:06-2:22). Der große klangliche Gegensatz der »bodenständigen« Band zum hohen Gesang weckt Assoziationen von Licht (Frauengesang) und Schatten (Band); womöglich gar einer Himmelsmetapher passend zum Songtitel. Der zweite Teil des Stückes (2:22-4:44) verläuft wesentlich ruhiger, wenngleich der Gesangsdruck bisweilen dem ersten Teil ähnelt. Insgesamt verdunkelt sich das Klangbild durch die allgemein niedrigere Lautstärke mit eingeschränkter Dynamik sowie durch die Klavierbegleitung ohne weitere Bandinstrumente.

Die erste ausgekoppelte Single *Money* thematisiert das Leben der kapitalistischen Nachkriegsgesellschaft mit ihrer suchtfährdenden Spirale aus Wohlstand und teuren Konsumgütern. Bereits zu Beginn suggerieren Münzen- bzw. Spielautomatengeräusche ein »glänzendes« Klangbild (0:01-0:33), mit dem die Thematik klanglich-metaphorisch betont wird. Verstärkt wird dieser Eindruck durch einen sehr direkten Klang der Instrumente und

des Gesangs, der abgesehen von der Nahmikrofonierung vermutlich durch eine höhenbetonte Abmischung entstand. Neben den höhergespielten Akkord-Voicings von Gitarre und Synthesizer erhellen ein Saxofon zwischen 2:02 und 3:04 wie auch ein von zwei Gitarren gespieltes Solo zwischen 3:04 und 5:03 mittels einer energetischen Bandbegleitung das Klangbild. Die Gitarre spielt bis in die höchsten Lagen, sodass abgesehen vom hellen Klang des Stratocaster-Modells tonale Aspekte den Klangeindruck bestimmen. Der wiederkehrende Refrain ab 5:04 klingt deshalb wieder weniger hell, ohne Assoziationen von Dunkelheit oder Schatten zu wecken.

Der Text von *Us And Them* ist metaphorisch, beschreibt auf der Oberfläche jedoch soziale Konflikte und Krieg. Passend dazu beginnt das Stück komplett konträr zur akustischen Farbpalette in *Money*. Das langsamere Tempo der tiefen Orgelklänge erinnert an die dunklen Gänge eines Kirchengebäudes. Ab 0:35 setzt eine Gitarre mit langsamen und gleichmäßigen Akkordbrechungen über ein leises Schlagzeug ein, was diese düstere Wirkung der weitergespielten Orgel aber kaum mindert. Ebenso wenig hellt das ab 1:08 einsetzende Saxofon das Klangbild auf, denn es erklingt anders als bei *Money* tief mit einem warmen Klang. Dieser ruhige Gestus wird mit einem fragmentarisch eingesetzten und getragenen Gesang bei weitgehend unveränderter Begleitung fortgeführt (1:42-2:48). Es kommt erstmalig ab 2:49 zu einer emotional mitreißenden Steigerung, als die verzerrte Gitarre mit einer dramatisch absteigenden Basslinie den Chorus einleitet. Über eine kraftvolle Rock-Begleitung erklingen ein mehrstimmiger Männergesang und ein Frauenchor, wobei die Melodien der Vokalstimmen gegenläufig zu den harmonischen Instrumenten verlaufen. Der gehaltene Vokal »a« des Chors bewirkt wie schon in *Time* eine brillante Helligkeit trotz einer Stimmung, die alles andere als fröhlich ist. Während des 7:50 Minuten langen Songs wiederholen sich die Formteile mehrmals mit einer ähnlichen Wirkung; lediglich der Text des Chorus ist jedes Mal anders, weshalb er nicht als Refrain bezeichnet werden kann.<sup>44</sup>

Das dritte Instrumentalstück *Any Colour You Like* wirkt aufgrund des schnellen Tempos, des durchgehenden Schlagzeugs, der zum Teil an Funk erinnernden Rhythmik sowie der »terrestrischen« Synthesizer- und Gitarrenmelodien recht hell, wobei die Fundierung aufgrund des ausgeprägten Bassbereiches, der durch den Bass, den Synthesizer und die Orgel gefestigt wird, nicht verloren geht.

*Brain Damage*, das lyrisch den mental instabilen Zustand einer Schizophrenie beschreibt, beginnt dem Text entsprechend musikalisch unbestimmt. Das Tempo ist moderat und die Gitarre spielt einen eindeutigen Dur-Akkord, doch der freudvoll helle Charakter wird durch den einsetzenden Gesang mit einem tiefer angesetzten Tonumfang und dunkler Abmischung bald getrübt (0:15-1:16). Es ertönt der bereits bekannte Frauenchor, teils mit gesungenem Text und zeitweise mit Haltetönen auf »u«- und »a«-Vokalen. Die Chorstellen klingen wesentlich heller, wobei die mit Text gesungenen Stellen noch mehr als die »a«-Vokale strahlen. Diese

44 | Vgl. Kaiser 2011.

Strophen- und Refrainform wiederholt sich ein weiteres Mal (2:35-3:06). Das Stück endet mit dem Anfangsriff plus einer höheren Synthesizer-Melodie und gesampeltem Gelächter (3:25-3:30), das eher ausgelassen als verrückt klingt. Nahtlos schließt *Eclipse* an, das nach einem kurzen Orgelsolo (0:01-0:13) lediglich aus dem Refrain von *Brain Damage* besteht, in welchem bei jedem der vier Durchgänge weitere Männer- und Frauenstimmen hinzukommen (0:14-1:30), bis das Stück mit dem aus der Ouvertüre *Speak To Me* bekannten Herzschlag endet (1:31-2:12). Moorefield beschreibt den Schluss treffend: »Eventually, the music returns to the opening heartbeat drum, and fades to black.«<sup>45</sup>

### Klangfarbe

Dem visuellen Originalkontext entsprechend soll die detailliertere Analyse des Albums bezüglich Licht und Schatten mit dem übergeordneten Merkmal der Klangfarbe beginnen. Diese umfasst als ganzheitliche Wahrnehmungskategorie sowohl die Wirkung von Klängen als auch die musikalische Struktur eines Stückes. Die vergleichende Frequenzanalyse von drei ausgewählten Stücken mit Gesang (Abb. 1) – dargestellt ist die spektrale Verteilung im Bereich von 20 bis 16.000 Hertz – bildet einen günstigen Startpunkt. Die horizontale Achse veranschaulicht die Frequenzen, die vertikale ihre Lautstärke, wobei 0 das Maximum ist. Da sich die Messungen jeweils auf das gesamte Stück beziehen, werden die höranalytisch festgestellten Unterschiede zwischen hellen und dunklen Passagen oder Formteilen nicht berücksichtigt. Der Frequenzverlauf entspricht somit im Wesentlichen einem visuellen Farbfilter eines Fotos oder einer Filmszene.

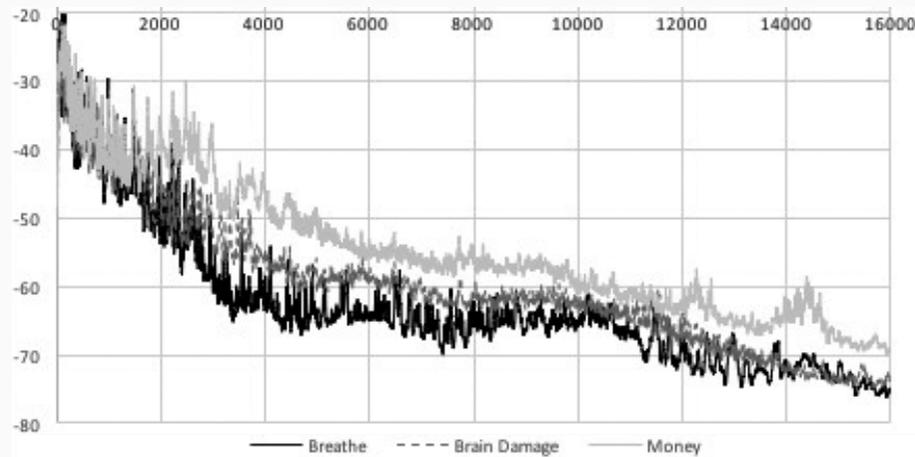


Abb. 1 | Frequenzbilder der drei vokalen Stücke mit der hellsten, dunkelsten und einer mittelhellen Klangfarbe

45 | Moorefield 2010, S. 49.

Gemäß der musikpsychologischen Emotionstheorie (vgl. Abschnitt 2) und den akustischen Gesetzmäßigkeiten wird eine Musik mit kräftigeren Höhenfrequenzen generell als heller als eine mit abgeschwächten Höhen empfunden. Das Diagramm veranschaulicht, dass sich die ausgewählten Stücke in den höheren Frequenzen stärker als in den tiefen unterscheiden. Da sich die Grundtöne der Instrumente zwischen ca. 50 und 2.000 Hz befinden und alle darüber liegenden Frequenzbereiche als Obertöne die Klangfarbe bestimmen<sup>46</sup>, kann mit dem Mittelwert der Frequenzverläufe bei ähnlichen Kurven ein Helligkeitsmaßstab angegeben werden. Ein multipler Mittelwertvergleich mit dem Statistikprogramm IBM SPSS Statistics schlägt eine Reihenfolge der Stücke von *The Dark Side Of The Moon* bezüglich ihrer Helligkeit vor. Am hellsten ist hiernach *Money*, dicht gefolgt von *Time* und *Eclipse*. Messanalytisch als die dunkelsten gelten *Us And Them*, *On The Run* und *Breathe*. Noch aussagekräftiger wird der Vergleich, wenn ebenfalls die wahrnehmungspsychologischen Eigenschaften bestimmter Frequenzbereiche berücksichtigt werden.<sup>47</sup> Im Subbassbereich (16-60 Hz) liegt die Kraft der Musik; hier existieren keine nennenswerten Unterschiede zwischen den Stücken ( $\eta^2 = .03$ ;  $p = .61$ ).<sup>48</sup> Bereits im Bassbereich (60-250 Hz), wo die Grundtöne vieler Instrumente liegen, deutet sich eine statistisch signifikante Trennung von *Money* als hellstes und *Us And Them* als dunkelstes Stück mit den übrigen Liedern als homogene mittlere Gruppe an ( $\eta^2 = .24$ ;  $p < .001$ ). Dieser Trend setzt sich im mittleren Frequenzbereich (0.25-4 kHz) fort, in dem sich der Körper und die Wärme eines Klangs ausbilden ( $\eta^2 = .173$ ;  $p < .001$ ). Ab diesem Frequenzbereich etabliert sich *Time* als zweithellstes Stück des Albums. Der Höhenbereich wird aufgrund seines großen Umfangs von einigen Autoren unterteilt.<sup>49</sup> Die bedeutsamsten Unterschiede ( $\eta^2 = .79$ ;  $p < .001$ ) zwischen den Songs existieren im schmalen Bereich zwischen 4 und 6 kHz, der als Präsenz bezeichnet wird und prägend ist für die Klarheit von Klängen<sup>50</sup>, aber ebenso für ihre Helligkeit.<sup>51</sup> Hier setzen sich die hellsten Stücke *Money* und *Time* weiter von den anderen ab, während vor allem *Breathe* und *Us And Them* zunehmend dunkler werden. Der Frequenzbereich ab sechs Kilohertz, der mit Brillanz bezeichnet wird, ist ausschlaggebend für den ›Glanz‹ eines Klangs. Er setzt sich in der besagten Reihenfolge der Helligkeit fort, allerdings nur noch mit geringeren Unterschieden zwischen den Stücken ( $\eta^2 = .041$ ;  $p < .001$ ). Die messtechnischen Ergebnisse sind insgesamt ein objektivierbarer Beleg für die zuvor höranalytisch beschriebenen Wirkungen der Stücke. Eine größere Energieverteilung ab den Mittenfrequenzen, besonders in den Höhen und dem Präsenzbereich, ist ein Indiz für ein helles Klangbild.

### Dynamik, Rhythmik und Tempo

Die vorherige Diskussion der musikpsychologischen Emotionsforschung ergab, dass leise getragene Töne gegenüber lauten lebhaften Rhythmen als Merkmale von Freude und Trauer

46| Vgl. Roederer 2000, S. 176 ff.

47| Vgl. Owsinski 2006, S. 25 f und Izhaki 2013, S. 210 f.

48| Die statistischen Angaben sind wie folgt zu interpretieren: In der einfaktoriellen Varianzanalyse werden die Mittelwertunterschiede der Stichprobe verglichen. Am interessantesten für die vorliegende Untersuchung ist das Eta-Quadrat ( $\eta^2$ ), welches das Maß der Verschiedenheit innerhalb der untersuchten Stichprobe angibt. Als klein gilt .01, als mittel .06 und als groß alles über .14. Diese Angaben sind statistisch nur relevant, wenn das Fehlerniveau, der p-Wert, unter .05 liegt.

49| Vgl. Owsinski 2006, S. 26.

50| Vgl. ebd.

51| Vgl. Izhaki 2013, S. 211.

verstanden werden können. Selbst wenn es sicherlich Ausnahmen gibt, dürfte Schatten eher mit Ruhe und Licht mit Aktivität verbunden sein, sodass über die klanglich-strukturellen Merkmale Dynamik, Rhythmik und Tempo eine Beschreibung helligkeitsbeeinflussender Parameter erreicht werden kann. Die große Verschiedenheit dieser drei Parameter zwischen den sechs vokalen Stücken veranschaulicht ein Wellenformvergleich (Abb. 2).

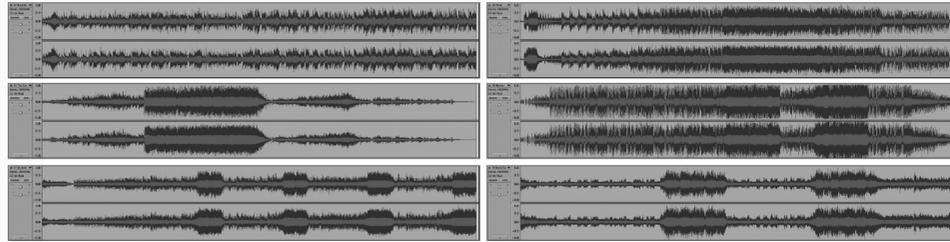


Abb. 2 | Wellenformen der Stücke mit Gesang (v. l. n. r.: *Breathe*, *Time*, *The Great Gig In The Sky*, *Money*, *Us And Them*, *Brain Damage*)

Auf den ersten Blick bilden sich zwei Gruppen: Eine mit überwiegend geringer Lautstärke und kaum rhythmischen Impulsen (*The Great Gig In The Sky*, *Us And Them* und *Brain Damage*), die andere mit lebendigeren Liedern (*Breathe*, *Time* und *Money*). Nach der spektralanalytischen Zuordnung passt *Breathe* nicht in die Gruppe der hellen Stücke. Bei *Money* und *Time* jedoch zeigt die nähere Betrachtung recht klare Kriterien, nach denen sie als die hellen Stücke gelten können. Gegenüber den langsamen Tempi zwischen  $\downarrow = 56$  und  $72$  grenzen sich diese beiden durch moderate bis schnellere zwischen  $\downarrow = 114$  und  $136$  sowie zeitweilige Tempowechsel ab; wobei *Time* regelmäßig in ein halbes Grundtempo wechselt und an diesen Stellen infolge der veränderten Begleitung eine deutlich getragenere Wirkung hat. *Breathe* gehört mit einem Tempo von  $\downarrow = 63$  eindeutig zu den ruhigeren Stücken.

Zusätzlich zum Grundtempo sind die Lautstärken ein Indikator für die verschiedenen Helligkeiten der beiden Gruppen. Liegt die durchschnittliche Lautheit der beiden helleren Stücke bei ca.  $-16$  dB mit einer maximalen Lautstärke von bis zu  $-5.7$  dB, ist sie bei langsamen und dunkleren bei ca.  $-18$  dB mit maximalen Lautstärken von etwa  $-10$  dB. Die hellen Stücke sind nicht nur lauter, sondern aufgrund des größeren Dynamikspektrums auch lebhafter. So ist *Breathe* mit den Merkmalen der ›schattigen‹ Lieder behaftet, was gut an der Wellenform zu erkennen ist. Die Ausschläge sehen durch das Schlagzeug zwar vergleichsweise ›zackig‹ aus, doch ist die Intensität gleichmäßig niedrig und weniger energetisch als bei *Money* oder *Time*. Auch in der rhythmischen Gestaltung zeigen sich Merkmale, die assoziativ Licht und Schatten verkörpern und sich in die etablierte Ordnung der Stücke einfügen. Für den dunklen Klang-

eindruck sind bei *Breathe* das geringe Tempo und die Gitarrenspielweise ausschlaggebend. Die erste Rhythmusgitarre phrasiert Akkordbrechungen in langsamen Achtelnoten, die zweite Gitarre spielt lange Liegetöne von meist sechs und mehr Zählzeiten. Werden vereinzelt Akkorde angeschlagen, so klingen sie meist länger als einen Takt aus. Kontraste zwischen den Formteilen gibt es nicht. Die Gitarrenbegleitung in *The Great Gig In The Sky* entspricht im Wesentlichen der zweiten Gitarre aus *Breathe*. In *Us And Them* begleitet die Gitarre dagegen mit Akkordbrechungen wie in *Breathe*. Der helle und lebhaftere Eindruck bei *Money* und *Time* entsteht, abgesehen vom doppelt so hohen Grundtempo, durch einen beschwingten 7/4 Takt mit Shuffle-Feeling und Stakkato-Phrasierung der zahlreichen Gitarrenstimmen (*Money*) sowie auch durch die häufigeren Akkordanschläge der Instrumente Gitarre, Orgel oder Synthesizer. Melodien und Soli mit schnelleren Notenwerten und unterschiedlicher rhythmischer Phrasierung begünstigen den heiteren Eindruck. Das Schlagzeug trägt vor allem als Verwalter des ›Feelings‹ zur Wirkung bei. In *Money* basieren die Grund-Beats – mit Ausnahme der Wechsel moderater Viertel- und energischer Sechzehntel-Beats – durchweg auf einer Achtel-Unterteilung. In getragenen Formteilen werden sie entweder im Tempo halbiert oder in der Rhythmuseinteilung gar auf Viertel reduziert, was die Wirkung stärker als verzierende Verschiebungen oder Snare- und Tom-Fills beeinflusst. Es lässt sich deshalb festhalten, dass ein großes Tempo, eine hohe Lautstärkeintensität in Verbindung mit lebendigerer Rhythmik sowie ein breiter Dynamikumfang für ein helles Klangbild sorgen.

## Harmonik

Ein wesentliches Element des Albumkonzepts ist das harmonische Gerüst der Lieder. Wiederkehrende Harmonien oder Motive – beispielsweise die ›Breathe Progression‹, die außer in *Breathe* explizit in *Time* sowie etwas verdeckter auch in *The Great Gig In The Sky* und *Any Colour You Like* erklingt – sichern seine Kohärenz.<sup>52</sup> Textfragmente wiederholen sich ebenfalls, besonders das Aktionsverb »run« wird häufig verwendet. Die Tonarten sind aufgrund ihres modalen Charakters und tonartfremder Akkorde nicht immer zweifelsfrei zu bestimmen, alle Lieder scheinen jedoch mit Ausnahme von *The Great Gig In The Sky* in D-Dur oder einem Modus um den Grundton D zu stehen.<sup>53</sup>

Dem ersten vokalen Titel *Breathe* kommt aufgrund seiner weiteren motivischen Verarbeitung eine besondere Rolle zu. Die Form besteht aus einem A-Teil in E-Dorisch (Em<sup>7</sup> | A<sup>7</sup>) und einem B-Teil in C-Ionisch mit mehreren Modal Interchange Akkorden (C<sup>maj7</sup> | Bm<sup>7</sup> | F<sup>maj7</sup> | G D<sup>7#9</sup> D<sup>#7</sup>), welche allerdings keine Aufhellung bewirken. Zwar ist der ionische Modus grundsätzlich heiter, jedoch ist einerseits das Tonmaterial einen Ganzton tiefer moduliert und andererseits verhindern das langsame Tempo, die getragene Begleitung und die Klangfarbe der Orgel einen hellen Klangeindruck. Ebenso wenig ist der Akkordtyp des Maj7 aufgrund des Moll-Dreiklangs

52 | Vgl. Holm-Hudson 2005, S. 81 ff.

53 | Vgl. ebd. und Tillekens 2005, S. 108.

in den oberen Akkordstrukturen strahlend hell. Folglich unterscheiden sich die Charakteristika der beiden Formteile nur geringfügig; sie vermitteln eine melancholische Wirkung, die mit dem Text über die besagte Perspektivlosigkeit eines gleichförmigen Arbeitslebens korrespondiert.

Die in *Breathe* eingesetzte Wirkung des dorischen Modus ist programmatisch für das Album, denn er erklingt in der Hälfte aller Stücke. Tillekens zufolge sei der dorische Modus unbestimmt und bewirke ein Gefühl von angehaltener Zeit bzw. eine nachdenkliche Stimmung;<sup>54</sup> eine Argumentation, die ebenfalls Nicola Spelman vertritt.<sup>55</sup> Eine ähnliche Meinung hat Musiktheoretiker Frank Sikora, wenn er diesen Modus als »nachdenklich, unsicher«<sup>56</sup> beschreibt. Gerade diese Unbestimmtheit aus einer strukturellen Mischung aus Moll- und Dur-Elementen ist es, welche die schwache Farbcharakteristik im Sinne von Licht und Schatten produziert. Anders interpretiert kann dieser Klangeindruck mit einer Schattierung assoziiert werden, die beide Lichtzustände integriert hat. Je nach Kontext oder dem momentanen Progressionsakkord überwiegt eine dunklere oder eine hellere Klangfarbe. Hierin unterscheidet sich Dorisch von natürlich Moll (Äolisch), das durch die kleine Sexte eine eindeutigere und konstantere dunkle Färbung aufweist.

Das Spiel mit dem Unbestimmten mittels des dorischen Modus in *Breathe* findet sich in einigen der anderen Stücke wieder. Die Strophe in *Time* steht in F#-Dorisch (F#m | A | E) und wechselt im Refrain nach D-Lydisch (D<sup>maj7</sup> | A<sup>maj7</sup> | D<sup>maj7</sup> | A<sup>maj7</sup> | D<sup>maj7</sup> | C#m<sup>7</sup> | Bm<sup>7</sup> | E), gestützt von einem Frauenchor. Trotz des großen Abstands in der Helligkeitscharakteristik der Modi (vgl. Abschnitt 2) stellt sich wie in *Breathe* kein wesentlich hellerer Klangeindruck ein, denn auch hier wird das Tempo halbiert, das zugrundeliegende Tonmaterial hat ein »aufhellendes« Vorzeichen weniger (drei anstatt vier Kreuze) und die Begleitung erfolgt mit getragenen Haltetönen und -akkorden. Die Wirkung der Modi wird somit durch das Tempo, die Dynamik und die Klangfarbe untergraben, sodass der hellste Modus (Lydisch) als eine dunklere Schattierung des unbestimmten Dorisch erklingt. In einer anderen Weise wird der dorische Modus in *The Great Gig In The Sky* inszeniert. Das Stück beginnt mit einem Klavierintro auf den Akkorden | Bm | F | Bb | F/A |. Obwohl Bm und F nicht in derselben Tonart sind und sich in einem spannungsreichen Intervallverhältnis eines Tritonus (übermäßige Quarte) befinden, klingt die harmonische Wendung nicht dissonant. Stattdessen bewirkt die ursprüngliche harmonische Polung auf Bm, dass Bb als die Subdominante von F besonders hell erstrahlt. Dieser Klangeindruck wird ab dem fünften Takt zum Gegenpol der Tonalität G-Dorisch (Gm<sup>7</sup> | C<sup>9</sup>), was dem dorischen Modus in diesem Kontext eine bislang noch nicht in Erscheinung getretene dunkle Schattierung zufügt.

Das Phänomen, dass Klangfarbe, Dynamik oder Tempo die originäre Wirkung tonaler Systeme beträchtlich färben können, beweist auch *Money*. Obwohl es dem Klangeindruck und den globalen Frequenz- und Dynamikanalysen zufolge als hellstes Stück des Albums gelten kann,

54 | Vgl. Tillekens 2005, S. 114 f.

55 | Vgl. Spelman 2005.

56 | Sikora 2012, S. 51.

steht es mit der Tonart B natürlich Moll (Äolisch) in der traurigsten bzw. dunkelsten Tonart aller Tracks. Ähnlich verschieden ist das Verhältnis von Harmonik und Empfindung in *Us And Them*. Dem Chorus wurde in der Höranalyse eine besonders starke Aufhellung zugeschrieben, doch er wechselt harmonisch von einem eindeutigen D-Dur (Ionisch) in die relative Molltonart B-Moll (Äolisch). Dennoch klingt der Formteil trotz der dramatischen und erneut melancholischen Wendung der Molltonalität<sup>57</sup> aufgrund der Klangfülle und des hohen Frauenchors wesentlich heller. Diese Beispiele legen nahe, dass Klangfarben den harmonischen Gehalt überdecken können. Einschränkend muss allerdings erwähnt werden, dass der Klangeindruck in *Us And Them* bei näherer Betrachtung vom Akkordverlauf (Bm | A | D/G | C) gestützt wird. Der absteigende Bass-Lauf steigert die Dramatik, die im tonartfremden Akkord C kraftvoll ihren Höhepunkt findet und als Zwischensubdominante besonders hell strahlt, was nur aufgrund des Bass-Tons G über den D-Akkord funktioniert, welcher ihn zu einem G<sup>maj7</sup> sus2 umdeutet.

Das Leitprinzip (vgl. Abschnitt 2) findet auf dem Album verhältnismäßig wenig Anwendung, da tonartfremde Akkorde meistens auf der modalen Färbung (›Modal Interchange‹) beruhen. Eine Ausnahme ist *Brain Damage*, das in D-Dur (Ionisch) steht, selbst wenn die Tonika ständig mit einer zur Dominante alterierten vierten Stufe wechselt. Zum Ende der Strophe erfolgt eine Aufhellung durch das Leitprinzip, weil über die Doppeldominante nun in die ›echte‹ Dominante übergeleitet wird, bevor sie sich in die Tonika auflöst. Die größte Steigerung mit einhergehender Aufhellung erfolgt im Refrain, der zwischen Subdominante, Dominante und Doppelsubdominante – alle ohne Erweiterungstöne – alterniert und vor allem ohne die Tonika erklingt. Harmonisch sorgt die durch das Leitprinzip motivierte Doppelsubdominante für eine temporär besonders ausgeprägte Helltönung, allerdings wird der strahlende Charakter durch das Instrumentenarrangement und den Frauenchor unterstützt. Insgesamt jedoch scheint die Harmonik nur ein untergeordneter Parameter in der Empfindung von Licht und Schatten zu sein, die recht störanfällig gegenüber anderen strukturellen, insbesondere den klanglichen, Parametern ist.

## Arrangement

Zweidimensionale Frequenzanalysen, wie sie zuvor für den Vergleich der Klangfarben global durchgeführt wurden, eignen sich nicht gut für die präzise Betrachtung differenziert eingesetzter musikalischer Gestaltungsmittel. Dahingegen können dreidimensionale Spektralanalysen die Frequenzen in ihrem zeitlichen Verlauf darstellen, die klangliche Gestaltung und die musikalische Phrasierung erfassen sowie das Arrangement visualisieren.<sup>58</sup> Auf diese Weise ist es möglich, Höranalysen zu objektivieren oder Empfindungen zu erklären. Nach bisheriger Diskussion bietet sich die Spektralanalyse an, um den Übergang des chorgestützten Chorus in den einstimmigen Strophenteil in *Us And Them* zu untersuchen, wo zuvor die Empfindung

57 | Vgl. Tillekens 2005, S. 118.

58 | Vgl. dazu McAdams, Depalle, Clarke 2004.

der Molltonalität als wesentlich heller als der Strophenteil in Dur beschrieben wurde. Die Betrachtung des Ausschnittes im Spektrogramm (Abb. 3) verdeutlicht den Grund für diese Wahrnehmung.

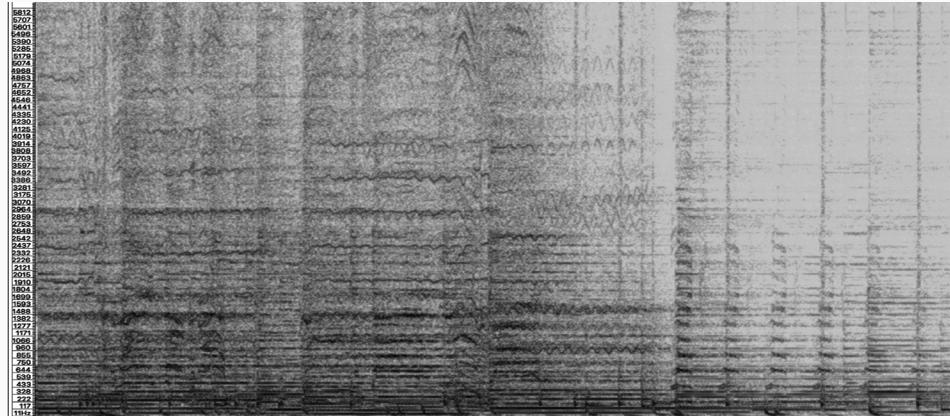


Abb. 3 | Spektrogramm des Übergangs vom Chorus mit Chor (Moll) in die Strophe (Dur) in *Us And Them*. Darstellungsausschnitt 3:04-3:20

Nicht nur endet der tonal identifizierbare Bereich im Strophenteil bei ca. 2.500 Hz, wohingegen dieser im Chorus bis mindestens 7.000 Hz reicht. Ebenso sind die diffusen Frequenzbereiche zwischen den Obertönen im Chor deutlich lauter und reichen höher hinauf. Rein klanglich muss der Chorus deshalb, ungeachtet seiner Harmonik, als heller empfunden werden.

Eine weitere bislang noch nicht geklärte Empfindung betrifft den helleren »a«- gegenüber dem dunkleren »u«-Vokal im Chor von *Time*. Das Spektrogramm (Abb. 4) belegt die Wahrnehmung, dass die gesungenen »a«-Vokale trotz nach unten bewegter Stimmführung durch den Stimmklang heller sind. Während sich die Teiltöne in den Grund- und ersten Obertonfrequenzen zwischen den Vokalen kaum unterscheiden, besitzen die »a«-Vokale im Bereich zwischen 700 und 1.700 Hz deutlich mehr Kraft. Der Chorklang strahlt über die ansonsten getragene Begleitung und lässt den Formteil als Ganzes heller klingen, jeden zweiten Takt sogar in ganz besonderer Weise.

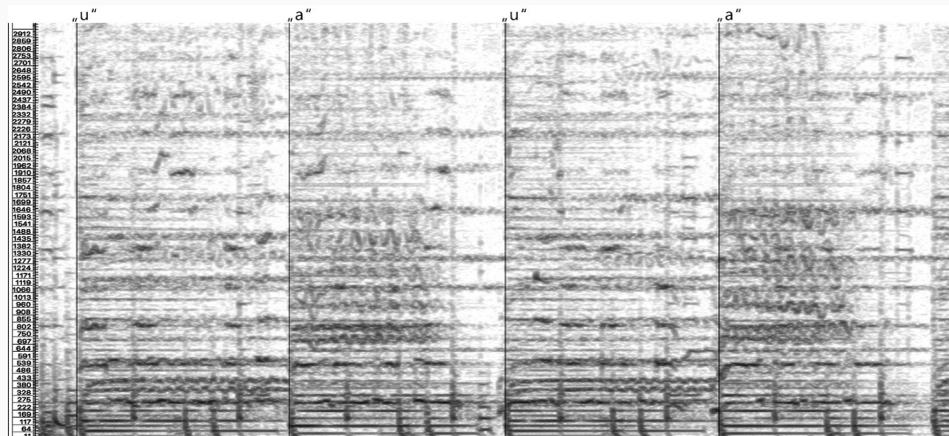


Abb. 4 | Spektrogramm des Refrains mit Chor in *Time*. Darstellungsausschnitt 2:52-2:58

## Fazit

Ausgehend von der Feststellung einer stilistischen Breite von Liedern, die sich direkt oder indirekt auf das Motiv des Schattens beziehen, begann der Beitrag mit Fragen danach, inwiefern das künstlerische Gestaltungsmerkmal des Schattens Teil musikalischer Kompositions-, Produktions- und Gestaltungsprozesse sein kann, und wie Assoziationen zu Schatten und Schattenhaftem musikalisch angeregt werden können. Die Ergebnisse bestätigen einmal mehr, dass optisch besetzte Begriffe auch in der Musik anzutreffen sind und mehr oder weniger bewusst als künstlerische Strategien eingesetzt werden. Möglichkeiten der musikalischen Verkörperung von Schatten zeigten die theoretischen Überlegungen und konkreten Analysen von Pink Floyds Konzeptalbum *The Dark Side Of The Moon*. Als überraschend erwies sich nebenbei die Erkenntnis, wie ungewohnt es doch für einen an struktur- und klangorientierte Methoden gewöhnten Musikwissenschaftler ist, differenziert musikalische Formen von Schattierungen wahrzunehmen bzw. zu empfinden. So kamen bei den ersten Hördurchgängen nur schwerlich Assoziationen von ›Licht‹ und ›Schatten‹ auf, was einerseits an der unbestimmten dorischen Tonart und der an Trauermusik erinnernden Gestaltung vieler Lieder lag,<sup>59</sup> andererseits der neuen Hörweise geschuldet war. Erschwerend kam hinzu, dass das Konzeptalbum mit Ausnahme von *Money* und einiger Stellen aus *Time* vorwiegend dunkle Stücke bereitstellte und daher mangels heller Gegenpole meist nur unterschiedliche Abstufungen des Schattens wahrgenommen werden konnten. Bei wiederholtem Hören

59 | Vgl. Tillenkens 2005, S. 119.

und durch verschiedene Analyseansätze entwickelte sich zunehmend nicht nur ein Bild von Farben und Schattierungen, sondern auch eine Art ›Schattierungsordnung‹. Es zeigte sich, dass insbesondere die strukturierende Harmonik sehr anfällig gegenüber anderen Parametern wie Tempo, Dynamik, Rhythmik und besonders der Klangfarbe ist, und wie diese bei entgegengesetzter Gestaltung die Wirkung der Harmonik reduzieren bis gar negieren können. Die Grundsätze der musikpsychologischen Emotionsforschung können als Hilfsmittel für die Unterscheidung von hell und dunkel bzw. Licht und Schatten herangezogen werden, jedoch reichen sie nicht aus, wenn bei stark unterschiedlichen Charakteristiken eine Hierarchie zum Tragen kommt, in welcher die Klangfarbe ausschlaggebend für die Wirkung ist.<sup>60</sup> Nicht als ein grundsätzlich unterschiedliches Element, sondern als ein emotional-expressiver Überbau der musikalischen Struktur und Interpretation kann Klangfarbe hier verstanden werden.

Eine Folge der vorliegenden Untersuchung könnte für die Musikwissenschaft und -analyse sein, Bezüge zu bildhaften Phänomenen nicht nur in der Kunstmusik und im Impressionismus, sondern verstärkt auch in populärer Musik zu suchen. Die Betrachtung unterschiedlicher Farbgebungen oder Schattierungen – sei es global oder als punktuell eingesetztes Stilmittel – eröffnet sinnvolle Ansatzpunkte etwa für den Musik-Text-Bezug zugunsten einer ganzheitlichen Rezeption. Auch für die Musikpädagogik ist eine größere Aufmerksamkeit dem Thema ›Beleuchtung‹ bzw. ›Schattierung‹ gegenüber gewinnbringend. Das dahingehend aufmerksame Hören schult nicht nur die Hörfähigkeit, ohne in die Normativität der traditionell strukturorientierten Hörerziehung abzudriften; es eröffnet einen subjektiven Freiraum für individuelle Wahrnehmungen und Assoziationen. Damit ergeben sich wiederum Möglichkeiten, auf unterschiedlichen Anspruchsniveaus zu arbeiten, sei es nach Schulstufen oder zur inneren Differenzierung. Musiktheoretische Kenntnisse und Notenlesefähigkeiten rücken beim assoziativen Hören in den Hintergrund und werden vermutlich nur von fortgeschrittenen (meist Instrumente erlernenden) Schülern zur Erklärung der Wahrnehmungsweisen eingesetzt – ähnlich wie in dieser Analyse die Untersuchung musikalischer Strukturen der Überprüfung des subjektiven Klangeindrucks diente. Stattdessen tritt die Klangfarbe als Vermittler von Emotionen und Assoziationen<sup>61</sup> in den Mittelpunkt. Diese kann nicht nur rezeptiv erarbeitet, sondern auch mit einfachen Mitteln durch produktive Gestaltungsaufgaben erzeugt werden, um musikalische Ausdrucksmittel zu erproben, bewusst wahrzunehmen und zu reflektieren. Gleichzeitig bilden diese Tätigkeiten Schnittstellen zu den visuellen Künsten. Über Farbtöne bzw. Helligkeiten und Schattierungen fällt es leichter, Bildnerisches zu verklängen oder Musik zu verbildlichen, da solche Analogien voraussetzungsloser und unmittelbarer zu erfassen sind, als Formen und Formverläufe sind.

Doch nicht nur mit Blick auf Leistungsdifferenzierung eignet sich ein Zugang über Schattierungen. Des Weiteren trägt er dazu bei, sich im Rahmen beider Künste auf abstrakter

60 | Vgl. Herbst 2014, S. 147 ff.

Ebene mit einem ästhetischen Phänomen zu beschäftigen. Auf diese Weise werden fantasievolle Transformationen und wechselseitige Erkenntniswege zwischen den Künsten angeregt. Eine derart gedachte Verbildlichung bzw. Verkörperlichung der Musik in Bild, Foto oder Video kann unterschiedliche didaktische Ziele verfolgen. Offene Gestaltungsaufgaben sind beispielsweise geeignet, um kreative Prozesse herauszufordern und einen Einblick in die Wahrnehmungs- und Empfindungswelt der Beteiligten zu geben. Ein weiterer Ansatz ist der explizite Bezug des Schattens in der Aufgabenstellung, um über einen künstlerischen Zugang eine verständigere Musikpraxis – hier im Sinne eines gleichermaßen verstehenden, aneignenden und produktiven Hörens und Gestaltens – zu erreichen.<sup>62</sup> Noch weiter intensiviert wird der Lernprozess durch die erneute Transformation des künstlerischen Produkts durch musikalische Improvisation, Komposition oder mediengestützte Klangproduktion. Das in dieser Tätigkeit vollzogene Kennenlernen und Erproben der diskutierten musikalischen Gestaltungsmerkmale des ›Schattens‹ erlaubt eine sinn- und sinnhafte Aneignung und führt zu einem ganzheitlichen fachpraktischen und -theoretischen Lernen. Außerdem kann in einer Reflexion ergründet werden, welche Änderungen sich durch die erneute Transformation ergeben haben, welche Formen der Schattierung noch erhalten geblieben oder neu entstanden sind und wie die künstlerische Vorlage das musikalische Ergebnis inspiriert hat. Ein solches Handeln gewährt einen Einblick in den Entstehungsprozess musikalischer Werke mit besonderer Berücksichtigung inspirierender (außer)musikalischer Anregungen – auch in der populären Musik.

Wenngleich im gegebenen Rahmen keine konkreten Unterrichtssequenzen formuliert wurden, so möchte der Beitrag Musikpädagogen ermuntern, das Thema ›Licht und Schatten‹ als Schnittstelle zu ästhetischen Praktiken in Kunst, Literatur, Fotografie und Film zu sehen und aktiv den Austausch zu suchen. Beleuchtung und Schattierung sind auch musikalische Gestaltungsmittel, deren ästhetisches Potenzial sich durch gemeinsame künstlerische Praxen bewusstmachen lässt. Musikpädagogen können von dieser zusätzlichen und interessanten Facette genauso profitieren wie Kunstpädagogen von einer musikalischen Perspektive.

## Literatur

- ALBOLD, Rainer u. BRATFISCH, Volker: Blues heute. Musik zwischen Licht und Schatten. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag 1987.
- AMON, REINHARD: Lexikon der Harmonielehre. Wien: Döbner 2005.
- AUHAGEN, Wolfgang: Zur Entstehung der Tonartencharakteristik im 18. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): Systematische Musikwissenschaft. Festschrift der Universität zu Köln 2003, S. 89-96. Verfügbar unter: <http://uni-koeln.de/phil-fak/muwi/fricke/089auhagen.pdf> [Stand 20.12.2015].
- BRAUNBEHRENS, Volkmar: Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts. München: Piper Verlag 1980.
- COOK, Nicholas: Methods for analyzing recordings. In: Ders. (Hg.): The Cambridge companion to recorded music.

61 | Vgl. ebd., S. 257 ff.

62 | Vgl. Kaiser 2010.

- Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 221-245.
- DAHLHAUS, Carl u. EGGBRECHT, Hans Heinrich: Brockhaus Riemann Musiklexikon. Zweiter Band E-K. Mainz: Schott 1995.
- FRICKE, Jobst P. u. LOUVEN, Christoph: Psychoakustische Grundlagen des Musikhörens. In: Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard u. Lehmann, Andreas C. (Hg.): Musikpsychologie. Das neue Handbuch. 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 413-436.
- GEISSMAR, Berta: Musik im Schatten der Politik. Zürich: Atlantis Verlag 1945.
- HARRIS, John: *The Dark Side of the Moon*. The Making of the Pink Floyd Masterpiece. London: Harper Perennial 2006.
- HERBST, Jan-Peter: Netzwerk Sound. Eine didaktische Herausforderung der populären Musik. Augsburg: Wißner 2014.
- HOLM-HUDSON, Kevin J.: 'Worked out within the grooves': the sound and structure of *The Dark Side of the Moon*. In: Reising, Russell (Hg.): 'Speak to Me': The Legacy of Pink Floyd's *The Dark Side of the Moon*. Aldershot: Ashgate 2005, S. 69-86.
- IZHAKI, Roey: Mixing audio. Concepts, practices and tools. 2. Aufl. Oxford: Focal Press 2013.
- JUSLIN, Patrik N. u. SLOBODA, John A.: Music and Emotion. In: Deutsch, Diana (Hg.): *The Psychology of Music*. 3. Aufl. Amsterdam: Elsevier 2013, S. 583-646.
- KAISER, Hermann Josef: Verständige Musikpraxis. Eine Antwort auf Legitimationsdefizite des Klassenmusizierens. In: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*, 2010, S. 47-68.
- KAISER, Ulrich: »Babylonian confusion«. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2011, 8(1).
- KISSENBECK, Andreas: Jazztheorie I. Harmonik und Skalen. Kassel: Bärenreiter 2007.
- MCADAMS, Stephen; DEPALLE, Philippe u. CLARKE, Eric: Analyzing Musical Sound. In: Clarke, Eric u. Cook, Nicholas (Hg.): *Empirical Musicology. Aims. Methods. Prospects*. Oxford: Oxford University Press 2004, S. 157-196.
- MOOREFIELD, Virgil: The producer as composer. Shaping the sounds of popular music. Cambridge: MIT Press 2010.
- O'DONNELL, Shaugn: 'On the path': tracing tonal coherence in *The Dark Side of the Moon*. In: Reising, Russell (Hg.): 'Speak to Me': The Legacy of Pink Floyd's *The Dark Side of the Moon*. Aldershot: Ashgate 2005, S. 87-103.
- OWSINSKI, Bobby: *The Mixing Engineer's Handbook*. 2. Aufl. Boston: Thomson 2006.
- PFLIEDERER, Martin: Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff. In: Phleps, Thomas u. Appen, Ralf von (Hrsg.): *Pop Sounds—Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics, stories, tracks*. Bielefeld: transcript 2003, S. 19-29.
- PFLIEDERER, Martin: Sound und Rhythmus in populärer Musik: Analysemethoden, Darstellungsmöglichkeiten, Interpretationsansätze. In: Jost, Christofer et al. (Hg.): *Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten*. Baden-Baden: Nomos 2009, S. 175-196.
- REISING, Russell: Introduction: Life on the dark side of the moon. In: Reising, Russell (Hg.): 'Speak to Me': The Legacy of Pink Floyd's *The Dark Side of the Moon*. Aldershot: Ashgate 2005, S. 1-11.
- ROEDERER, Juan G.: *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*. 3. überarb. und erw. Aufl. Berlin: Springer 2000.
- RÖSING, Helmut: Musik und Emotion. In: Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf u. Rösing, Helmut (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 579-588.