

GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

»Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie
Köln 2004

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Kay Westermann

Emanzipation der Klangfarbe

Hörstudien zu Richard Wagners und Claude Debussys Orchesterklang

Der Beitrag basiert auf Erfahrungen im Höranalyse-Unterricht unter dem speziellen Aspekt ›Klangfarbe und Instrumentation‹ im Rahmen des Studiengangs Komposition für Film und Medien. Die Klangmischung, modern gesprochen der ›Sound‹ spielt in der Filmmusik eine große Rolle. Das musiktheoretische Interesse ist daher unverändert groß, die Wurzeln dieses Phänomens aufzuspüren und zu erforschen. Wann, wo und wie vollzieht sich der Prozess der ›Emanzipation der Klangfarbe‹, also die Loslösung des Klangs von der kompositorischen Substanz, beginnt die Umkehrung von ›Erscheinung‹ und ›Wesen‹ eines Kunstwerks? Ausgehend von einem Abschnitt über *Lohengrin* aus Adornos *Versuch über Wagner* wird zunächst der Versuch einer theoretischen Begründung unternommen, so dann die methodische Umsetzung in der Unterrichtspraxis mit anderen Beispielen aus Wagners späten Opern demonstriert. Im (kürzeren) zweiten Teil meiner Ausführungen soll gezeigt werden, dass Debussy (besonders in seiner einzigen Oper) noch einen Schritt weiter gegangen ist: Klangfarbe wird zum Symbol, zum (bildhaften) Topos. Hier nimmt die Filmmusik ihren Ausgangspunkt, und diese Tendenz hält bis heute an. Beispiele aus aktuellen Filmmusiken sollen dazu die (nicht nur) stimmungs-volle Untermalung liefern.

This article describes experiences in a course on aural-analysis of timbre and instrumentation in the context of the major Composition for Film and Media. After all, the sound experience as a whole plays a central role in film music. Thus the music-theoretical interest in researching the roots of this phenomenon is potentially unlimited. When, where, and how is the process of “emancipation of timbre” implemented—that is, disengagement of sound from the compositional substance? And when, where, and how does an artwork transition from “emerging” to “being”? Based on a section on *Lohengrin* from Adorno’s *Versuch über Wagner*, an attempt is made to form a theoretical foundation, followed by a demonstration of the methodological implementation in pedagogical practice using other examples from Wagner’s later operas. The brief second part of this article illustrates that Debussy (particularly in his only opera) went a step further still: timbre becomes a symbol, a metaphorical topos. This is the starting point for film music—a tendency that continues until the present day. Examples from recent film music then provide (not only) the atmospheric accompaniment.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: aural-analysis; film music; Filmmusik; Höranalyse; Instrumentation; instrumentation; Klangfarbe; timbre; Wagner, Debussy, Adorno

Im Studiengang Komposition für Film und Fernsehen an der Münchner Musikhochschule spielen Gehörbildung und Höranalyse eine gewichtige Rolle, die aus einer einfachen Notwendigkeit resultiert: Viel und gerade die Musik zu aktuellen Filmen liegt der Öffentlichkeit als Soundtrack vor, Notenmaterial gibt es hingegen nicht oder ist zumindest nur sehr schwierig zu beschaffen. Man ist also zum einen auf sein musikalisch mehr oder weniger geschultes Ohr angewiesen. Zum anderen liegt die Anschauung und somit die Unterrichtsmethodik oft im analytischen Hören, denn: Das Interesse richtet sich vor allem auf den ›Sound‹, d. h. die oft raffinierte teils instrumentatorische, teils elektronisch- tontechnische Machart von Filmmusiken überlagert die kompositorische Substanz, ja ersetzt diese teilweise ganz und sorgt für die Psychologisierung der Bilder, ein, wenn nicht das wichtige Handwerkszeug, das Filmkomponisten beherrschen sollten.

Als vom klassischen Handwerk geprägten Lehrer und Komponisten interessiert mich nun eine Frage besonders: Wie kam es zu dieser Entwicklung? Wann entsteht Klangfarbe als eigenständiges kompositorisches Moment? Wie können die damit gewonnenen Erkenntnisse im Unterricht genutzt werden?

Sie hören zunächst dazu ein Musikbeispiel ohne Kommentar.¹ – Haben Sie es erkannt? Es handelt sich nicht um ein neu entdecktes Werk von Richard Wagner, sondern um einen Ausschnitt aus der Filmmusik zum Hollywoodfilm *Gladiator*, Musik von Hans Zimmer. Nicht nur dieser, sondern auch andere prominente Filmkomponisten wie John Williams oder Ennio Morricone liefern uns durch ihre Arbeiten, die von qualitativ perfekten Allusionen bis zum vordergründigen Plagiat reichen, die Antwort auf die eingangs gestellten Fragen, die eindeutig im späten 19. Jahrhundert zu finden ist, und dort insbesondere bei Richard Wagner und Claude Debussy.

Wie lässt heutige Filmmusik durch assoziative Mittel die Musik der Vergangenheit lebendig werden? Sind es die sicherlich vorhandenen motivischen, harmonischen, strukturellen Parallelen? Zweifellos auch, aber stärker wirkt die klangfarbliche Dimension. Die gleichen Beispiele, lediglich am Klavier gespielt, lassen die Intensität des Eindrucks sofort verblasen. Soweit die Fragestellungen.

Ausgangspunkt meiner nun folgenden Untersuchungen soll Theodor W. Adorno sein. In dessen *Versuch über Wagner* gibt es ein Kapitel, betitelt *Farbe*, das sich der Wagner'schen Instrumentierungskunst annimmt.² Sicherlich kennen viele

1 Es folgt aus: *Gladiator. Original Motion Picture Soundtrack*, Decca 289 467 094-2-HD (2000), Track 9: *The might of Rome*.

2 Adorno 1977, 66 ff.

von Ihnen Adornos Ausführungen, ich möchte sie aber dennoch kurz zusammenfassen und in meinem Sinne interpretieren. Adorno behandelt unter anderem den Beginn der 2. Szene des 1. Aktes aus *Lohengrin* (Bsp. 1).

Beispiel 1: Richard Wagner, *Lohengrin*, 1. Akt, 2. Szene T. 1–16, Particell

Ein achttaktiges choralhaftes Gebilde, das sich problemlos in zwei Teile gliedern lässt, wird nach kurzer Unterbrechung durch einen anderen musikalischen Ablauf in einer für Wagner typischen Variantentechnik wiederholt. Der erste Teil ist jeweils harmonisch in der Tonalität uneindeutig schwebend. Nur in diesem Teil gibt es auch die Variation, die so subtil gemacht ist, dass sie beim Hören bewusst niemandem auffallen kann. Der zweite Teil ist harmonisch-tonal eindeutig und bleibt auch bei der Wiederholung starr und unverändert.

Diese Beobachtungen sind nicht sensationell, aber doch von großer Wichtigkeit für die Wirkung, die sich jetzt zusammen mit der Orchestrierung ergibt: Beide Abschnitte werden zunächst ausschließlich von Holzbläsern gespielt. Sie sind in ihrer instrumentatorischen Ausführung aber höchst gegensätzlich und stehen – prägnant formuliert –, im Verhältnis ›modern‹ versus ›traditionell‹ zueinander.

Ich beginne mit dem traditionellen zweiten Abschnitt, und es ist kein Zufall, dass dieser auch kompositorisch eher konventionell gehalten ist (Bsp. 2).

Beispiel 2: Richard Wagner, *Lohengrin*, 1. Akt, 2. Szene T. 1–8, Partitur

Die Oboe ist die führende solistische Melodiestimme, ebenso sind die Begleitstimmen, die sich von zunächst drei auf sechs erweitern, in primären Klangfarben der zueinander passenden Doppelrohrblattinstrumente Englischhorn und Fagotte gesetzt. Der Einsatz der Klarinette und Bassklarinette ist hier eher marginal.

Ganz anders ist die Farbgebung im ersten Teil. Die Vortragsbezeichnung ›sehr zart‹ (*dolcissimo*) ist dabei der geringste Unterschied. Im durchwegs vierstimmigen Satz werden Sopran und Alt durch zwei Flöten und zwei Klarinetten repräsentiert, die exakt die gleichen Töne spielen: Die Tenorstimme spielen die 3. Flöte und das 1. Fagott, und den Bass 2. Fagott und Bassklarinette gemeinsam. Es gibt also keine Primärfarben. Adorno schreibt dazu:

Zwischen Flöte und Klarinette ergibt sich im Unisono eine Art von schwebendem, vibrierendem Interferenzklang. In ihm gehen die spezifischen Charaktere beider Instrumente unter; sie sind nicht mehr zu identifizieren, man hört dem Klang nicht mehr an, wie er zustande kommt. Damit eben nähert er sich dem dinghaften Orgelton an.³

3 Ebd., 69.

Gleiches gilt natürlich auch für die tieferen Stimmen. Die durchaus richtigen Beobachtungen interpretiert Adorno in einer aus heutiger Sicht sehr tendenziösen Weise. Doch bringt er den Unterschied zwischen Schein und Wesen eines Kunstwerks sowie deren Umkehrbarkeit sehr treffend zum Ausdruck, was heißen soll: Die vom Hörer nicht mehr verifizierbare Erscheinung der raffinierten Klangmischung ist, so Adorno, »die Seite, die das Kunstwerk nach außen kehrt, der ›Effekt‹«. ⁴ Das Wesen, also die Komposition als solche, wird durch den Schein, die sich der Realisierung entziehende Klangfarbe entfremdet, aufgehoben, ersetzt.

Adorno spricht von der verschiedentlich von der ›Magisierung‹ des Kunstwerks, ein vor dem Hintergrund der mythischen Inhalte in Wagners Opern nur allzu passender Begriff. Ich würde noch einen Schritt weitergehen: Indem dem Hörer der reale Boden der Erkenntnis dessen, was er hört, entzogen wird, wird er selbst der Magie unterworfen, verzaubert, gebannt und somit zur Passivität verurteilt. Ich denke, es ist vor allem die Mischklangtechnik, die Wagners Musik den Vorwurf eingebracht hat, sie manipulierte, zwingt dazu, sich ihr willenlos zu ergeben, wirke wie eine Droge. Die Möglichkeiten des Missbrauchs dieser Eigenschaften sind ja hinlänglich bekannt.

Bleibt die Frage, warum Wagner an dieser Stelle im *Lohengrin* auf engstem Raum so unterschiedlich in der Orchestrierung verfährt. Warum auf der einen Seite die Klangfarbenmischung, wenn auch behutsam und nicht plakativ, und auf der anderen die traditionelle Gestaltung durch primäre homogene Farben?

Eine mögliche Begründung liefert die szenische Dramaturgie: Elsa muss vor dem königlichen Tribunal erscheinen, schwer beschuldigt, sie tritt schutzlos, Wagner schreibt »verschämt« – wir würden es aus heutiger Sicht mit dem Wort ›bloßgestellt‹ beschreiben – in den Kreis des Königs Heinrich und seines männlichen Gefolges. Das weiße Gewand, das Elsa trägt, symbolisiert äußerlich ihre Unschuld, die Musik kommentiert, da Elsa zunächst stumm bleibt, ihren Auftritt, als Klagegesang, der traditionell in Oper und Passion den Oboeninstrumenten zusteht. Klagegesang steht hier ebenso für die Anklage wie für Elsas stumme Klage, unschuldig angeklagt zu sein. Der Chor, dessen Funktion dem antiken Drama sehr ähnlich ist, kommentiert ihren Auftritt mit den Worten: »Seht hin, sie naht, die hart Beklagte!« Doch dann tritt plötzlich eine Veränderung ein: Der Bläserchoral erklingt wie das noch ungreifbare Zeichen einer höheren Macht – wir wissen, das verweist auf den später auftretenden Lohengrin – er umgibt Elsa wie ein Schutzschild, er schützt ihre Aura im esoterischen Sinne, bevor sie ihren

4 Ebd., 74.

Klagegesang wieder aufnimmt. Der Chor ist beeindruckt: »Ha! Wie erscheint sie so licht und rein.« Später in der Szene wird Elsa die Vision ihres Ritters zu diesen vier Choraltakten singend erläutern, dann allerdings ist die Situation real, der Zauber verfliegen, auch die Instrumentation unauffällig. Hören wir hinein!⁵

Wie empfindlich und damit in der analytischen Differenzierung argumentativ angreifbar die musikalische Ebene der Klangfarben ist, zeigt der Vergleich der hier soeben erklungenen Aufnahme unter Georg Solti und den *Wiener Philharmonikern* von 1987 (digital remastered 2002)⁶ mit einer moderneren unter Claudio Abbado und den *Berliner Philharmonikern* von 1992.⁷ Vergleichen wir! – Es ist deutlich zu hören, dass der Tontechniker der jüngeren Aufnahme die Flöten viel zu stark in den Vordergrund hat treten lassen. Die Klarinetten sind damit im Hintergrund und fast nicht hörbar. So ergibt sich ein verfälschtes Klangbild.

Wie können nun die hier gewonnenen Erkenntnisse im Unterricht genutzt werden? – Zunächst kann man Wagners Klangfarbenmischungen üben lassen, auf zweierlei Art:

Man analysiert geeignete Stellen vom Hören her, was methodisch paradox erscheint, denn die Mischungen sollen ja in ihren Bestandteilen unhörbar bleiben. Die in Anschauung erworbenen Kenntnisse sollten allerdings den Hörexperten befähigen, seine passive Hörhaltung zu überwinden, und die Problemstellung aktiv wenigstens teilweise zu lösen. Sodann kehrt man den Ansatz um und übt diese Technik an eigenen Vorlagen oder geeigneten Stellen anhand des Klavierauszugs, ein gutes Beispiel dazu ist z.B. das »Rabenmotiv« aus der *Götterdämmerung* (Bsp. 3).

Ich habe dabei die Erfahrung gemacht, dass keineswegs nur die Originallösung auch die einzig richtige Möglichkeit darstellt, sondern dass es immer mehrere diskutabile, allerdings auch mehr oder weniger gute Fassungen gibt. Bei der Suche nach weiteren Übungsmöglichkeiten stieß ich auf das manchmal so genannte »Sommernacht-Motiv« aus dem 2. Akt der *Meistersinger von Nürnberg* (Bsp. 4).

5 Es folgt: Richard Wagner, *Lohengrin*, 2. Szene des 1. Aktes.

6 Decca 4707952.

7 DG 028943780827.

The image displays a musical score for the 'Rabenmotiv' (Raven Motif) from Richard Wagner's opera *Götterdämmerung*, Act 1, Scene 2, measures 1-13. The score is presented in two systems of staves, each with a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

First System:

- Flöten:** Measures 1-3, dynamics *p*.
- Oboen:** Measures 1-3, dynamics *p*.
- Englischhorn:** Measures 1-3, dynamics *p*.
- Klarinetten in B:** Measures 1-3, dynamics *p*.
- Fagotte:** Measures 1-3, dynamics *p*, first and second endings marked *1. u. 2.*
- Hörner in F:** Measures 5-6, dynamics *p*.
- Hörner in F:** Measures 5-6, dynamics *p*.
- Pauke:** Measures 1-6, trills marked *tr* and *p*.

Second System:

- Flöten:** Measures 7-8, dynamics *p*.
- Oboen:** Measures 7-8, dynamics *p*.
- Englischhorn:** Measures 7-8, dynamics *p*.
- Klarinetten in B:** Measures 7-8, dynamics *pp*.
- Fagotte:** Measures 7-8, dynamics *pp*.
- Hörner in F:** Measures 7-8, dynamics *p*.
- Pauke:** Measures 7-8, trills marked *tr* and *p*.

Beispiel 3: Richard Wagner, *Götterdämmerung*, 1. Akt, 2. Szene, ›Rabenmotiv‹ T. 1–13, Partitur

The image displays a musical score for the 'Sommernacht'-Motiv, T. 1-13, Particell by Richard Wagner. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-3) begins with a piano (*p*) and dolce dynamic. The second system (measures 4-6) continues the melodic line. The third system (measures 7-9) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic followed by a return to piano (*p*) and dolce. The fourth system (measures 10-13) concludes with a *dim.* (diminuendo) dynamic and a final piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets (marked with a '3').

Beispiel 4: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, 2. Akt, ›Sommernacht‹-Motiv T. 1–13, Particell

Dieses Motiv kehrt im Verlaufe der Szene mehrmals quasi refrainartig wieder und leitet auch teilweise das ebenso refrainartig verwendete Nachtwächterlied ein. Im 3. Akt wird es als wahres Erinnerungsmotiv im Wahn-Monolog des Hans Sachs und auch noch an einer weiteren markanten Stelle (vgl. Tab.1) wieder auftauchen.

Der Name ›Sommernacht-Motiv‹, der sicherlich nicht von Wagner selbst stammt, charakterisiert das Motiv in der Weise, dass es für eine nur vage definierte Atmosphäre stehen soll. Es ist nicht an Personen oder bestimmte Emotionen gebunden. So wird es bei seinem wiederholten Erscheinen jedes Mal anders instrumentiert und somit charakterisiert. Die Möglichkeiten sind hier weit gespannt, sie reichen von kleinster kammermusikalischer Besetzung bis zum großen Tutti, von deutlich wahrzunehmenden Primärfarben bis hin zur raffinierten Mischung.

Neben der höranalytischen Betrachtungsweise einzelner Stellen bietet sich noch eine weitaus interessantere Methodik an: Anhand der ersten, quasi modellhaften Fassung des Motivs erstellt man ein Stimmungsbild mit den Studierenden, um diese sodann anzuregen, weitere unterschiedliche Stimmungen mit dem gleichen Motiv, aber mit anderen klangfarblichen Mitteln zu erzielen. Es ist allerdings sinnvoll, hier Wagners Vorstellungen folgend, wie diese aus den szenischen bzw. textuellen Zusammenhängen ersichtlich sind, bestimmte Charakteristiken vorzugeben. Die Charaktere sind natürlich subjektiv empfunden und führten mitunter die Studierenden auch auf ganz andere Wege als ich (oder Wagner) beabsichtigt hatte(n). Das ist aber kein Nachteil, sondern steigert die kreative und qualitative Komponente der Übungsinhalte ungemein. So habe ich für die verschiedenen Erscheinungsformen des Motivs die Inhalte ›zärtlich-sehnsüchtig‹, ›hintergründig‹, ›flirrend‹, ›geheimnisvoll‹, ›traumhaft sich erinnernd‹ und ›leidenschaftlich‹ gewählt. Nur die Vorgabe Instrumentation für Tutti im Fortissimo, entsprach dabei einer herkömmlichen Instrumentationsaufgabe.

Die nachfolgende Tabelle dokumentiert eindrücklich, wie unterschiedlich Wagner hier verfahren ist (Tab.1).

Stelle in der Partitur (Seitenangaben nach Edition Peters)	Instrumentation	Charakter
S. 346f.	a) Streichorchester mit Horn	zärtlich-sehnsüchtig
S. 348f., ab 3. System	b) 3 Hörner, 2 Fagotte	hintergründig
S. 353f.	c) tremolierende hohe Streicher, Holzbläsersatz in mittlerer Lage: Klarinetten, Fagotte und Hörner	flirrend, nervös
S. 403ff.	d) mittlere tremolierende Streicher, darüber Holzbläsersatz: Oboe, Klarinette, Hörner, Fagott	geheimnisvoll, spukhaft
S. 454ff.	e) Tutti, allerdings nur wenige Takte mit Piccoloflöte und Trompetensolo	allgemeiner dramatischer Höhepunkt, Perepetie der Szene
S. 494f.	f) hohe Streicher und Harfe	traumhaft sich erinnernd
S. 606ff.	g) Tutti, ohne Trompeten, nicht ganz so grell wie Tuttistelle e), dafür erklingt das Motiv länger	leidenschaftlich, gebannt (Eva erblickt Walther und stößt einen Schrei aus)

Tabelle 1: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, ›Sommernacht‹-Motiv, unterschiedliche Instrumentierung

Zusammenfassend bleibt festzuhalten: Die substanziell gleiche Musik verändert sich nicht nur in ihrer Erscheinung, sondern letztlich auch in ihrem Wesen durch das jeweilige Klangbild.

*
**

Claude Debussy's Bewunderung gerade für Wagners *Parsifal* ist allgemein bekannt und dessen Einfluss auf seine einzige vollendete Oper *Pelléas et Melisande* ebenso. Debussy weitete die Bedeutung der Klangfarbe gegenüber Wagner aus, wobei er in seinen reifen Werken weniger die Klangmischungen seines Vorgängers benutzte, sondern – im Fall von *Pelléas et Melisande* – die einzelnen Gruppen, Holzbläser, Blechbläser, Streicher getrennt als klangfarbliche Symbole einsetzte und damit den symbolistischen Gehalt der literarischen Vorlage musikalisch einlöste.

Ich möchte kurz über den Anfang aus *Pelléas et Melisande* sprechen, genauer über das Anfangsmotiv der Oper, das als Natursymbol für den Wald, weiter gefasst aber für die archaische Grundstimmung der in grauer Vorzeit spielenden Geschichte steht (Bsp. 5), lapidar formuliert wie im Märchen: »Es war einmal...«

The image shows two musical staves. The top staff is in bass clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *pp*. It contains two measures of music. The first measure has a long note on G2, and the second measure has a long note on G2. The bottom staff is also in bass clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *très expressif*. It contains two measures of music. The first measure has a long note on G2, and the second measure has a long note on G2. The music is written in a style that emphasizes the timbre of the instruments.

Beispiel 5: Claude Debussy, *Pelléas et Melisande*, 1. Akt, Gegenüberstellung T. 1–4 und T. 8–11, Particell

Die Natur – wie so oft in Mythen vor allem Nordeuropas – symbolisiert nicht die von uns gerne als Erholungs- und Freizeitwert apostrophierte Idylle, sondern steht dafür, wie Menschen sie in der Vergangenheit meist empfanden, als Hort der Gefahr, Angst einflößend, menschenfeindlich, unheimlich, kalt. So emotional

negativ wird auch der Wald in *Pelléas und Melisande* geschildert, es finden sich im Libretto genügend Stellen, die diese Darstellung belegen.

Der archaische Eindruck entsteht musikalisch durch relativ einfache Elemente:

Der Bezug zu ›alter‹ Musik durch die Verwendung der Pentatonik, reiner Intervalle insbesondere Quinten, Kirchentonarten, organaler Setzweise, die weißen Noten und weißen Tasten (Debussy komponierte bekanntermaßen am Klavier), all dies verleiht dem Motiv eine gewisse Leere, Neutralität. Menschen kommen hier nicht vor. Klangfarblich hat Debussy diese Welt den tief gesetzten Streichern zugeordnet, die durch tiefe Fagotte, mitunter auch Blechbläser eine Schwere bekommen, die die Musik der Szene entsprechend in ein Dämmer- oder sogar Zwielflicht taucht.

Spätestens hier beginnt – historisch gesehen – die Filmmusik, aber noch ohne bewegte Bilder, so dass sich ein Vergleich mit aktueller Filmkomposition geradezu aufdrängt. Die frühen Filmkomponisten Hollywoods sind bei Debussy sozusagen in die Lehre gegangen, die Verwendung von archaischen Mustern ist ein fester Topos in der Filmmusik, neu ist lediglich die Steigerung in die Breite, zum Monumentalen. Dieses Moment ist Debussy weit gehend noch fremd. Uns so verwundert es nicht, dass der Beginn des Hollywoodfilms *The day after tomorrow*, etwas gröber und plakativer, aber doch erstaunlich ähnlich gestaltet ist wie der Anfang des *Pelléas*. Die Musik zum Film komponierte Harald Kloser (Bsp. 6).

The image displays a musical score for Harald Kloser's 'The day after tomorrow', measures 1-16. The score is written for piano and features a mix of bass and treble clefs. The bass clef parts are characterized by sustained, block-like chords and long, horizontal lines, creating a sense of weight and atmosphere. The treble clef part includes a melodic line with some chromaticism and rests, often mirroring the harmonic structure of the bass. The overall texture is dense and evocative, typical of the 'archaic' style mentioned in the text.

Beispiel 6: Harald Kloser, *The day after tomorrow*, T. 1–16, Particell

Die musikalische Substanz der Filmmusik ist mit der Vorlage identisch, die klangfarblichen Elemente sind etwas stärker monumentalisiert, wobei die Tontechnik auch ihren Beitrag leistet. Die Streicher sind groß besetzt, und aus den tiefen Holzbläsern sind Posaunen und Hörner geworden, die Wirkung – der Eindruck der Schwere – ist jedoch ähnlich wie bei Debussy.

Und wovon handelt der Film *The day after tomorrow*? Von der Natur, einer fiktiven, aber doch nicht unrealistischen Umweltkatastrophe, damit also von der Ohnmacht des Menschen gegenüber den Gefahren der Natur. Natur wird wiederum als reale Bedrohung gezeigt, selbstverständlich aus heutiger Sicht. Zu Anfang des Films wird panoramaartig eine antarktische Ödlandschaft gezeigt, menschenfeindlich, menschenleer, weiß, frostig. Zum Abschluss meines Vortrags sehen und hören Sie diesen Beginn. Reizvoll ist es natürlich, in Eigenversuchen dem Klangbild möglichst nahe zu kommen; das wiederum könnte eine spannende Höraufgabe sein⁸

Literatur

Adorno, Theodor W. (1977), *Versuch über Wagner*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

© 2022 Kay Westermann

Hochschule für Musik und Theater München [University of Music and Theater Munich]

Westermann, Kay (2022), »Emanzipation der Klangfarbe. Hörstudien zu Richard Wagners und Claude Debussys Orchesterklang« [Emancipation of timbre – Listening studies on the orchestral sound of Richard Wagner and Claude Debussy], in: »Was fehlt?« – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 139–151. <https://doi.org/10.31751/p.251>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022

⁸ Es folgt aus: *The Day After Tomorrow. Original Motion Picture Soundtrack*, Varese Sarabande ZMACD023 (2004), Track 1: *Vorspann*.