

| | |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Zeitschrift: | Dissonanz = Dissonance |
| Herausgeber: | Schweizerischer Tonkünstlerverein |
| Band: | - (2009) |
| Heft: | 108 |
| Artikel: | "Ich leiste mir den Luxus ..." : die Bedeutung von Tonsystemen in der Oper "Melancholia" von Georg Friedrich Haas = "Je me paie ce luxe..." : les systèmes tonals dans "Melancholia", opéra de Georg Friedrich Haas |
| Autor: | Knipper, Till |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-927719 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«ICH LEISTE MIR DEN LUXUS ...»

Die Bedeutung von Tonsystemen in der Oper «*Melancholia*» von Georg Friedrich Haas

VON TILL KNIPPER

« Je me paie ce luxe... » — *Les systèmes tonals dans « Melancholia », opéra de Georg Friedrich Haas*

Une tradition ancienne de la musique européenne est d'utiliser des systèmes tonals différents pour créer des formes et des contrastes. Qu'on songe seulement aux complexes de thèmes en majeur et mineur du XIX^e siècle, à l'opposition du pentatonisme et de la gamme par tons entiers dans les *Préludes* de Debussy (*Voile...*), ou à Klaus Huber, qui, depuis 1992, passe volontiers des tiers aux quarts de ton (limités la plupart du temps à quelques notes). Quant à Georg Friedrich Haas, il affectionne depuis de nombreuses années le contraste entre la gamme dite spectrale et les conceptions harmoniques du microtonaliste Ivan Wyschnegradsky. *Melancholia* (2006-07), sa dernière composition pour le théâtre musical, sur un livret de Jon Fosse, est caractérisée par cette alternance et pose la question de l'usage des modes et de leur connotation dramatique. Dans cet opéra racontant une vie d'artiste, on repérera sans peine la description sonore de deux mondes opposés : la masse, à la fois conformiste et hostile, et l'individu, capable d'épanouissement.

In der europäischen Musik gibt es eine lange Tradition, verschiedene Tonhöhenordnungen kontrast- und formbildend einzusetzen. Man denke an die Themenkomplexe in Dur und Moll des 19. Jahrhunderts; in Claude Debussys *Préludes* (z. B. ... *Voile...*) ist es häufig die Gegenüberstellung von Pentatonik und Ganztonleiter(n), Klaus Huber pendelt in seinen Kompositionen seit 1992 vornehmlich zwischen dritt- und vierteltönigem Tonhöhenraster (meist reduziert auf wenige Tonhöhen) und Georg Friedrich Haas (geb. 1953) hat seit vielen Jahren eine Vorliebe für die beiden Kontrastwelten der sogenannten «spektralen» Tonleiter und den Harmoniekonzeptionen des mikrotonalen Komponisten Ivan Wyschnegradsky (1893-1979). Auch *Melancholia* (2006-07), seine jüngste Komposition für Musiktheater nach einem Libretto von Jon Fosse,¹ ist von diesem Wechselspiel geprägt, und es stellt sich die Frage, wie die Tonsysteme verwendet werden und ob bzw. wie sie im dramatischen Zusammenhang semantisch konnotiert sind.

In drei Sätzen (I-III) entwickelt sich in *Melancholia* ein kurzer, äußerlich eher undramatischer Plot:

- I Der romantische norwegische Maler Lars Hertervig kommt für ein Studium nach Düsseldorf, verliebt sich in die dreizehnjährige Helene, die im Haus wohnt, in dem er ein Zimmer mietet. Helenes Onkel, Herr Winckelmann, erfährt von der Liebe, und Lars muss ausziehen.
- II Lars sucht daher Zuflucht in der Kneipe der anderen Maler und wird dort verspottet und gemobbt (der Kom-

ponist sieht eine autobiographische Parallele zu seinen 1980er Jahren in Graz: «Er [Lars] war in der Irrenanstalt, und ich [Haas] war auf der Musikhochschule»².

III Lars zieht sich in seine Innenwelt zurück, kehrt noch einmal in das alte Zimmer zurück, um Helene zu sehen, woraufhin der Onkel die Polizei ruft, die Lars abführt.

«KLANG IST KLANG – UND LINIE IST LINIE»

Im Gegensatz zu seinen früheren Opern (*Adolf Wölfli, Nacht, Die schöne Wunde*) trennt Haas in *Melancholia* den solistischen Gesang in strenger Weise von Orchester und Chor: «Ich bin mir bewusst, dass dies in der europäischen/amerikanischen Tradition sehr unüblich ist. Hier sind wir gewohnt, dass die Linie die Prolongation des Akkordes ist. Ich kündige diese Beziehung. (Orchester-)Klang ist (Orchester-)Klang – und Gesangslinie ist Gesangslinie. Die beiden haben nur soviel miteinander zu tun, als sie beide (jeweils mit ihren musiksprachlichen Möglichkeiten) dasselbe auszudrücken versuchen.»³

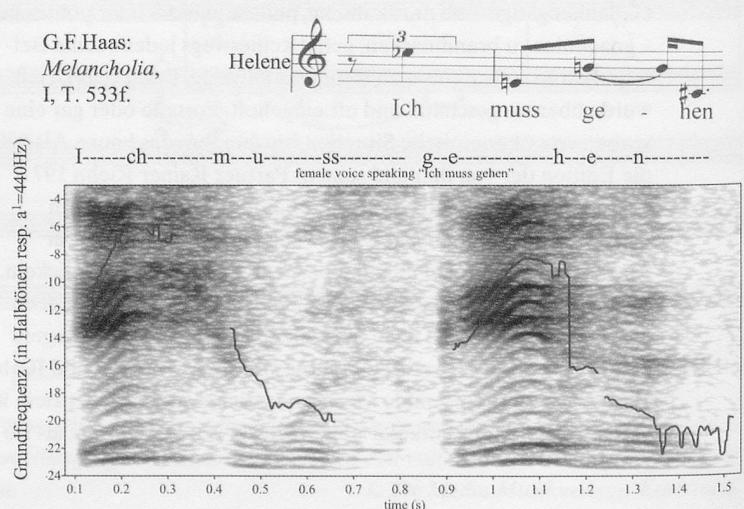
Die solistischen Gesangsstimmen sind aus der Prosodie einer anscheinend expressiven Bühnensprache entwickelt, wobei die Transkription in eine traditionelle, meist halbtönige Notenschrift erfolgt (vgl. Abbildung 1). Die mikrotonalen Vorzeichen sind wohl meistens nicht als Stufen eines Tonsystems gemeint, sondern als intonatorische Indizien für

1. Jon Fosse (geb. 1956) erstellte das Libretto 2002 auf der Grundlage des ersten Teils seines gleichnamigen Romans. Hinrich Schmidt-Henkel übersetzte den Text ins Deutsche, Terje Sinding ins Französische.

2. Thomas Wolkingen, *Da ist schon Wut. Der Komponist Georg Friedrich Haas über seine Oper «Melancholia» und das Zerbrechen an der Welt*, Interview, in: *Falter* 43/08 (22.10.2008), S. 54.

3. Diese und alle weiteren unbelegten Zitatstellen entstammen einer E-Mail-Mitteilung des Komponisten an den Autor vom 27.9.2009.

Abbildung 1: Der Vergleich einer weiblichen Sprachmelodie mit der von Haas notierten Singstimme zeigt eine (von G.F. Haas bestätigte) Herleitung der Singstimmen aus der Sprachmelodie. In diesem Beispiel hatte die mit den Noten nicht vertraute Testperson die Aufgabe, mit expressiver Bühnenstimme zu sprechen.



leichte Abweichungen oder als Zwischenstufen eines langsamem Glissandos (III, Takt 433ff.). Aufgrund einiger künstlerischer Prinzipien sind die melismatischen Eingriffe bei der Transkription der Singstimmen erheblich:

- Innerhalb einer Phrase werden Wiederholungen gleicher Tonhöhenklassen vermieden und chromatische Felder gefüllt ohne prosodische Rechtfertigung. So entsteht oft eine klangliche Nähe zu freitonalen Werken. Werden die Töne intonatorisch etwas verwischt – wie in den bisherigen Aufführungen teilweise geschehen –, so erhält der Gesang einen Hauch der grotesk-träumerischen Stimmung des *Pierrot Lunaire*.
- Regelmässige Annäherungen an die Wyschnegradsky-Harmonik, insbesondere dessen imperfect ternäre, aber auch binäre Teilungen grosser Septimen (Abbildung 2).⁴
- Im Gerüstsatz der Melodie werden überdurchschnittlich häufig einzelne Töne halbtönig weitergeführt oder melodisierte Intervalle von zwei Seiten halbtönig geweitet, verengt oder parallel geführt. Dieses Verfahren erinnert an spätromantische Kompositionen.
- Möglicherweise als Folge anderer Prinzipien werden aus statistischer Sicht kleine Terzen und fallende Halb- und Vierteltöne überdurchschnittlich oft verwendet. Dies deutet darauf hin, dass die Transkription nicht mit dem Computer generiert wurde, sondern von Hand erfolgte – und damit subjektiv beeinflusst ist.
- Surreale Situationen können metaphorisch durch Koloraturen dargestellt werden (vgl. I, Takt 718-725).
- Es gibt melodisch-motivische Bezüge und Zitate, die nicht durch die Sprachmelodie gerechtfertigt sind, doch erscheinen diese üblicherweise nur auf lokal eng begrenztem Raum.

Der letzte motivische Punkt soll exemplifiziert werden: Im Duett von Helene und Lars erklingen, analog zum Wortspiel, ebenfalls melodische Umkehrungen («Du und ich / ich und du», I, Takt 494ff.). Im Zusammenhang mit Winckelmanns erstem Verhör (I, Takt 679) und der Polizei (III, Takt 300f., 321) werden Obertöne (5.-11. Partialton) gesungen, was später angesichts der harmonischen Semantik des Orchesterklangs genauer erläutert wird. Auch einige andere bekannte Tonleitern werden gelegentlich in die Melodie eingebunden. Dem ersten Auftritt von Helenes Onkel ist z. B. eine Ganztonskala zugeordnet (I, Takt 416), doch fällt eine Interpretation schwer, da die Motivik nicht weiterverfolgt wird. Dem Komponisten verlangt dies eine ausserordentliche Fülle musikalischer Ideen ab: «Ich leiste mir den Luxus», so Haas, «in jedem Moment das zu schreiben, was ich will. Zu dieser Technik wurde ich durch Alois Hábas Texte ermutigt, der ein ‹athematisches› Komponieren fordert und allein auf die Assoziationskraft des komponierenden Individuums vertraut.»

In anderen Fällen ist die Motivik sinnfälliger, etwa zu der von Lars repitierten Phrase «Maler die nicht malen können ...». Neben drei diatonischen Skalen (I, Takt 72, 119f.) singt Lars insgesamt zwölf unterschiedliche Allintervallreihen (I, Takt 71-72, 91, 154). Die Tonfolgen enthalten also alle Intervallklassen (1-6 Halbtöne) genau je einmal in Aufwärts- und Abwärtsbewegung, wenn das Rahmenintervall hinzugezählt wird. Die Folgen beginnen immer gleich mit gis – h – g und enden auf d (Abbildung 3, S. 41).

Mit dieser Methodik zitiert Haas Bernhard Langs (geb. 1957) Verfahren der «selbstähnlichen Diminution», wie es insbesondere in dessen streng durchstrukturiertem Sextett *Brüche* (1992) verwendet wurde, einem Stück, das auf Anregung von Haas 1993 uraufgeführt wurde.⁵ Angesichts des hier

Abbildung 2: (a) Halbtönig angeglichene Wyschnegradsky-Akkorde in binärer Teilung, wie sie meistens von G.F. Haas verwendet werden. (b) ist ein Sonderfall aus «Melancholia» mit Oktavverschiebungen am Ende des 2. Teils.

(a) zeigt zwei Notenbeispiele mit zwei Stimmen. Die linke Stimme hat einen Bassstimmenschlüssel und die rechte eine Gitarrenstimmenschlüssel. Beide Stimmen spielen Halbtöne. Die linke Stimme ist beschriftet mit „régime 11“ und „11 Halbtöne“, die rechte mit „régime 13“ und „13 Halbtöne“. (b) zeigt eine Klaviernote mit einem Bassgriffbrett. Die Note ist mit „f“ beschriftet. Rechts daneben ist ein Notenblatt mit „ff“ beschriftet. Unten rechts steht „Melancholia, II, T.379f.“.

angewandten Verfahrens sagt Lang: «Jeder, der das erste Mal die Faszination algorithmischen Denkens erlebt hat, wird sich erinnern, wie sehr diese so erzeugte Schrift Ansprüche auf Absolutheit und Trans- bzw. Überpersonalität erhebt. Sie enthebt den Komponisten nach dem Entwurf des Algorithmus vieler Entscheidungen, sie löst das Problem der Rechtfertigungen, da sie sich in ihrer Objektivität selbst rechtfertigt. [...] Daher ist es für mich von entscheidender Bedeutung geworden, die zweite Schrift [des psychologisch-intuitiven musikalischen Denkens] wieder in die Komposition einzubringen [...], um dadurch aus der Geschlossenheit eines perfekt funktionierenden Systems zu entkommen.»⁶ Haas «leistet sich den Luxus» der intuitiven «Schrift» und setzt daher die Worte «Ich kann malen» (unter anderem Takt 108ff.) auch unsystematisch und nahe der Sprachmelodik.

Noch weitere Aspekte untermauern diese Semantik. Nach verlassen seines Zimmers äussert Lars die Idee, erstmal in den «Malkasten», die Kneipe der unangenehmen Kollegen zu gehen und es erklingt ein leiser, möglicherweise die Kneipe symbolisierender, leiser, symmetrischer Akkord in enger Lage (I, Takt 775ff.). Sehr viel später werden die Worte «denk an deinen verstorbenen Vater» (III, Takt 260) in einer wechselnden Ganzton-Halbtonfolge gesungen, einer jener von unter anderem Olivier Messiaen beschriebenen Tonleitern begrenzter Transponierbarkeit. Ich versuche eine spekulative Deutung: Messiaen (der «Vater» des Serialismus) hatte auf die transzendentale Kraft der Asymmetrien hingewiesen. Ein künstlerisches Schaffen nach mathematischer Strenge (wie Haas es in jungen Jahren selbst praktizierte und durch Langs Stück hier vertreten wird) und symmetrischer Ordnung erscheinen als die bevorzugten Mittel mangelnder künstlerischer Fähigkeiten. Zu dieser Deutung würde passen, dass Haas in den von ihm regelmässig verwendeten Wyschnegradsky-Akkorden fast nur ungleich grosse Teilungen von Septimen und Nonen verwendet, die «cycles imparfaits». So geht es unter der verbalen Oberfläche der immer wieder als zu romantisch und bieder kritisierten Geschichte in *Melancholia* doch um die Frage, die sich auch Lars im Roman immer wieder stellt: Wie will ich malen – oder eben komponieren?

DIE ORDNUNG DER TÖNE

In den meisten neueren Orchesterkompositionen⁷ von Haas wechseln sich Klangfelder in Wyschnegradsky- und Oberton-Harmonik ab. Beide Systeme haben sehr verschiedene Charakteristika: Auf der einen Seite stehen Obertonakkorde.

4. Vgl. Georg Friedrich Haas, *Arc-en-ciel*, op. 37. *Ivan Wyschnegradsky* behutsame Annäherung an das Zwölfteltonintervall, in: Horst-Peter Hesse (Hrsg.), *Mikrotöne IV. Bericht über das 4. Internationale Symposium Mikrotonforschung, Musik mit Mikrotönen, ekmelische Musik*, München: Nymphenburg 1993, S. 79-92, hier: S. 88. Ausserdem sei auf die umfassenden Arbeiten von Barbara Barthelmes verwiesen, vor allem auf: *Raum und Klang. Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys*, Hofheim: Wolke 1995.

5. Vgl. Bernhard Lang, *Brüche*, in: <http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreibung/ueber-brueche.htm> (1.10.2009).

6. Bernhard Lang, *Diminuendo. Über selbstähnliche Verkleinerungen*, in: Robert Höldrich (Hrsg.), *Beiträge zur elektronischen Musik*, Band 7, Graz: Institut für elektronische Musik 2005, S. 10. Vgl. <http://iem.at/projekte/publications/bem/bem7/bem7> (1.10.2009).

7. Zu nennen sind u.a. *Violinkonzert* (1998), *natures mortes* (2003), *in vain* (2000), *Hyperion* (2007) und *Konzert für Baritonsaxophon und Orchester* (2008). Das letzte Orchesterstück *Traum in des Sommers Nacht* (2009) gehört nicht in diese Reihe.

Die vielen (Sinus-)Partialtöne eines (Instrumental-)Tons werden hier jeweils von Instrumenten gespielt. Wenngleich mir hierzu keine empirischen Untersuchungen in realistisch-musikalischem Zusammenhang bekannt sind, so vermute ich, dass aufgrund vieler zusammenfallender Partialtöne solche Obertonakkorde schlechter auf Einzeltöne durchhörbar sind als zum Beispiel Wyschnegradsky-Akkorde. Haas negiert dies und sieht den Grund für die besondere Klanglichkeit allein im fehlenden «Schatten»⁸ begründet, denn die Kombinationstöne fallen mit den Partialtönen zusammen.⁹ Etwas widersprüchlich zieht Haas aber dann doch in *Melancholia*, wie sich noch zeigen wird, kompositorische Folgerungen aus der Verschmelzungshypothese von Partialtönen, denn «die höheren Partialtöne werden meiner Meinung nach nicht mehr auf den Grundton bezogen», so Haas. Das heisst, dass sich der Residualtoeffekt¹⁰ schnell abschwächt bzw. seine Wirkung verliert, wenn mehrere der untersten Partialtöne fehlen. Im Umkehrschluss heisst dies aber auch, dass ein (instrumental gespielter) Obertonakkord zumindest bei tiefen Partialtönen doch zu einem tonalen Zentrum tendiert. Im Falle eines harmonischen Klangspektrums¹¹ verdoppelt sich in diesen Obertonakkorden mit jeder ansteigenden Oktave die Anzahl der Töne und die Intervalle zwischen den Tonstufen werden zunehmend kleiner, was innerhalb der vermeintlichen «Reinheit» zu Reibungen und Schwebungen führen kann. Die unteren Töne des Obertonakkordes enthalten mit 4.-6. bzw. 4.-7. Partialton einen Dur-Dreiklang bzw. Dursept-Vierklang in Grundstellung, was in der Musiktheorie oft als Begründung für die zentrale Bedeutung dieser Harmonien in westeuropäischer Musik angeführt wird. Haas steht dieser Hypothese scheinbar zwiespältig gegenüber.¹²

Kontrastierend zu den Obertonakkorden stehen auf der anderen Seite die halbtönig temperierten Wyschnegradsky-Akkorde, deren einzelne Töne aufgrund der ebenmässig weiten Lage einzeln erkennbar bleiben, aber ein besonders hohes Mass an Schwebungen und Rauigkeit aufweisen. Zudem sind hier tonale Verwendungsmöglichkeiten und die Oktavidentität eliminiert. Das Repetitionsintervall des Tonsystems ist auch nicht, wie sonst üblich, die Oktave, sondern eine temperierte grosse Septime oder kleine None. Eine Halbierung des Rahmenintervalls führt zu vierteltönigen Intervallen (550 bzw. 650 Cent), welche Wyschnegradsky teilweise wieder durch Näherung in ein halbtöniges Tonsystem überträgt. Diese Form verwendet Haas fast ausschliesslich. Das kleinere Intervall entspricht annähernd dem Intervall 8:11 des Obertonakkords (551,3 Cent) und bildet auf der spekulativen Ebene eine Verbindung zwischen beiden Tonsystemen.¹³

Es werden nur zwei binäre Wyschnegradsky-Akkorde verwendet (Abb. 2), denn ein alternatives Repetitionsintervall von Quarte oder Quinte führt bei binärer (und ternärer) Teilung zu tonalen Strukturen und die Intervallstufen der Klavierstimmung sollen anscheinend nicht aufgegeben werden,¹⁴ denn eine Aufführung würde hierdurch erschwert.¹⁵ Auch der an halbtöniger Musik geschulten Spiel- und Hörgewohnheit wird also Rechnung getragen. «Pitch is a region»,¹⁶ sagte James Tenney, aber Vierteltöne liegen für westeuropäische Hörer/Musiker oftmals ausserhalb der Region bzw. der sogenannten Tonhöhentolleranzzone. Haas berichtet selbst von einer allgemeinen Schwierigkeit, Vierteltöne zu intonieren und der sehr abstrakt empfundenen Klanglichkeit vierteltöniger Klaviere.¹⁷ Was sich also bei Wyschnegradsky-Akkorden aus musiktheoretischer Sicht als verzerrende «Projektion» auf das halbtönige System darstellt,¹⁸ ist für die Wahrnehmung (heutiger westeuropäischer Hörer) eher eine

Anpassung an die noch lange nicht geänderte Hörgewohnheit. Im Übrigen behält auch Haas – wie schon die sogenannte Zweite Wiener Schule – die vom Quintenzirkel abgeleitete Vorzeichenpräferenz bei: fis/b gegenüber ges/ais.

«... DIE BÜRGERLICHE, KALTE WELT ...»

«Der Obertonakkord hat insofern eine semantische Bedeutung», so Haas, «als er (mit den tieferen Partialtönen) die bürgerliche, kalte Welt des Herrn Winckelmann [das ist der Onkel] beschreibt. Der schwungsvolle Klang von (abgeleiteten, in die Höhe fortgesetzten, verdichteten) Wyschnegradsky-Akkorden ist hingegen der Welt von Lars und Helene zugeordnet. Im 3. Teil der Oper ist das sehr deutlich komponiert.»

Zur Veranschaulichung der Aussage und als Grundlage für Schlussfolgerungen wird ein vergleichender Blick auf die Handlung und die verwendeten Tonsysteme im 3. Teil gerichtet:

- (1) Lars ist verwirrt und hört Stimmen (III, Takt 1-102):
Wyschnegradsky-Akkorde (régl.13) bewegen sich schlechend aufwärts.
- (2) Lars kehrt mit dem einbehaltenen Schlüssel zurück ins Haus und trifft auf Helene: Spiel mit 37 umgestimmten Leersaiten nach einem Obertonakkord auf Kontra-C mit einigen Oktavierungen (vgl. 1. *Streichquartett*). Schwebende Unisonoklänge steigen in Quarten aufwärts (III, Takt 105-110), gefolgt von einem mikrotonal-schwebenden Cluster, in den immer wieder neue Töne eintraten, die einer etwas höheren Tonklasse angehören, wodurch die Illusion einer Bewegung nach oben entsteht (III, Takt 111-152).
- (3) Helene ist freundlich, gemahnt aber Lars zu gehen, woraufhin er wieder eifersüchtig wird: Wie bei der erstmaligen Aufforderung, das Zimmer zu verlassen (I, Takt 468), verhärtet sich der Klang zu einem Pulsieren (III, Takt 153-165, vgl. *natures mortes*). Das abschliessende sul ponticello-Spiel lässt insbesondere die sehr hohen Partialtöne erklingen.
- (4) Das Ehepaar Winckelmann tritt hinzu und redet auf Lars ein (III, Takt 183-305ff.): Es gibt eine Folge von Obertonakkorden mit 1.-7. Partialton, deren abwärts schreitende Grundtöne zusammengekommen, sieht man von den Oktavversetzungen ab, dem 1.-11. Partialton auf Kontra-C entsprechen.
- (5) Herr Winckelmann geht los, um die Polizei zu holen, die dann auch Lars abführt (III, Takt 306-407): Tiefe Obertonakkorde mit von den Bläsern hervorgehobenen Grundtönen laufen kleinschrittig abwärts; der Chor (III, Takt 388-405) wiederholt das Prinzip aus (4) – Grundtöne laufen wieder abwärts, aber melodische Linien steigen an.
- (6) Epilog (III, Takt 407-449). Einige Klangmotive kehren wieder. Helene gehört am Ende zum Chor der bürgerlichen Gesellschaft, der Ton für Ton die (oktavversetzten) Obertöne auf Kontra-C bis zum 11. Partialton singt (III, Takt 433-444).

Die obige Aussage des Komponisten zur Semantik der Tonsysteme lässt sich nun präzisieren: Aus den Abschnitten (4) und (5) wird deutlich, dass Obertonakkorde mit tiefen Partialtönen der Gesellschaft, insbesondere dem Ehepaar Winckelmann und der Polizei zugeordnet sind. Tief meint dabei den Akkord bis zum elften Partialton, wobei meistens sogar nur die ersten sieben Partialtöne verwendet werden. Helenes Onkel und Lars übernehmen diese Semantik für kurze Zeit

8. Mit dem Begriff «Schatten» bezieht sich Haas auf Tristan Murails Darmstädter Vortrag von 1980, vgl. Georg Friedrich Haas, *Die Abbildung akustischer Phänomene als Material der kompositorischen Gestaltung*, in: *ton* 4/1996, S. 24-27.

9. Vgl. Georg Friedrich Haas, *Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1960*, in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, Mainz: Schott 2007, S. 123-129.

10. Am Beispiel des Telefons lässt sich erfahren, dass der Grundton eines harmonischen Spektrums gehört wird, auch wenn dieser physikalisch betrachtet, nicht erklingt.

11. Vgl. William A. Sethares, *tuning, timbre, spectrum, scale*, New York: Springer 2005.

12. Vgl. Georg Friedrich Haas, *Fünf Thesen zur Mikrotonalität*, in: *Positionen* 48 (September 2001), S. 42-44.

13. Vgl. Georg Friedrich Haas, *Arc-en-ciel*, op.37, S. 82.

14. Man denke etwa an die Bohlen-Pierce-Skala mit dem Repetitionsintervall einer Duodezime (3:1) in äquidistanter 13-Teilung. Georg Hajdu liess kürzlich derartig gestimmte Klarinetten bauen, vgl. <http://mmm.hfmt-hamburg.de/index.php?id=179> (1.10.2009).

15. Vgl. Lisa Farhofer, Georg Friedrich Haas, *Im Klang denken*, Saarbrücken: Pfau 2007, S. 30, 130f.

16. James Tenney, zitiert nach G.F. Haas, *Mikrotonalitäten*, in: *ÖMZ* 6/1999, S. 12.

17. Vgl. Heinz Rögl, *mica-Interview mit Georg Friedrich Haas* (2007), in: http://www.mica.at/musiknachrichten/detail_13351.html (1.10.2009).

18. Vgl. ebd.

G.F. Haas:
Melancholia,
I, T.72 (Auschnitt)

Lars

Ma-ler dienichtma-len können, Ma-ler dienicht
ma-len können Ma-ler dienichtma-len können

Lars

[usw.]

*Abbildung 3:
Die zwölf in der
Singstimme von Lars
verwendeten
Allintervallreihen zu den
Worten «Maler die nicht
malen können». Das
variierende Prinzip mit
gleichen Anfangs- und
Rahmenintervallklassen
ist ein Zitat des
(MAX)Algorithmus von
Bernard Lang.*

| 1. Teil | Anzahl Halbtone schritte aufw. (Oktavversetzungen mögl.) | | | | | | | | | | | | RI |
|---------|----------------------------------------------------------|----------|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----------|----|
| T.72 | 3 | 8 | 2 | 1 | 5 | 9 | 6 | 7 | 4 | 11 | 10 | 6 | |
| | 3 | 8 | 2 | 4 | 11 | 5 | 1 | 9 | 7 | 6 | 10 | 6 | |
| | 3 | 8 | 2 | 6 | 1 | 9 | 5 | 11 | 7 | 10 | 4 | 6 | |
| | 3 | 8 | 2 | 6 | 9 | 1 | 5 | 4 | 7 | 11 | 10 | 6 | |
| | 3 | 8 | 2 | 7 | 9 | 4 | 1 | 6 | 10 | 5 | 11 | 6 | |
| | 3 | 8 | 2 | 9 | 7 | 11 | 5 | 10 | 1 | 6 | 4 | 6 | |
| | 3 | 8 | 2 | 9 | 11 | 7 | 4 | 6 | 5 | 10 | 1 | 6 | |
| | 3 | 8 | 5 | 1 | 2 | 6 | 9 | 4 | 7 | 11 | 10 | 6 | |
| | 3 | 8 | 5 | 9 | 1 | 6 | 2 | 5 | 4 | 10 | 11 | 6 | |
| | 3 | 8 | 6 | 2 | 1 | 5 | 9 | 11 | 7 | 10 | 4 | 6 | |
| T.91 | 3 | 8 | 6 | 2 | 9 | 5 | 1 | 4 | 11 | 7 | 10 | 6 | |
| T.154 | 3 | 8 | 6 | 4 | 1 | 10 | 11 | 7 | 2 | 9 | 5 | 6 | |

in ihren Gesang (5.-11. Partialton) im Rahmen von Winckelmanns erstem Verhör (I, Takt 679) und der Polizei-Episode (III, Takt 300f., 321). Der untere Obertonakkord könnte demnach auch als Sinnbild für eine Law-and-Order-Mentalität interpretiert werden. Diese Menschen haben ein tonales Zentrum und sind, metaphorisch gesprochen, «bei sich selbst zu Hause». Das Ende der Oper (6) lässt sich so deuten, dass Helene nicht nur auf der Bühne, sondern auch tonsystematisch in den Chor der kleinbürgerlichen Gesellschaft zurückkehrt. Abgewandelt erscheinen diese Septakkorde übrigens auch schon zu Beginn in einem klischehaften Choral in Form einer Quintfallsequenz («... Lars der Spinner kann nicht malen ...» I, Takt 73-135) – ein Sinnbild für den künstlerischen Dilettantismus der anderen Maler.

Die Obertonakkorde mit hohen Partialtönen sind den Liebenden Lars und Helene zugeordnet (I, Takt 388-396). Als «dicker» Cluster ist er auch ein Symbol für die Halluzinationen von Lars (I, Takt 716ff.),¹⁹ der Obertonakkord der hohen Partialtöne verliert die tonale «Bodenhaftung» und es gibt auch Schwebungen und Reibungen²⁰: «Was Menschen hören wollen (in allen Kulturen) sind Reibungen, nicht Verschmelzungen. Daher brauche ich für die Liebe zwischen Lars und Helene komplexe, schwebungsreiche (traditionell formuliert: extrem dissonante Klänge) – die wohlgelten Konsonanzen sind dem fetten Kleinbürger Winckelmann vorbehalten.»

Das 8:11 Intervall des Obertonakkords war für Ivan Wyschnegradsky die spekulative Brücke zu seinem Akkord mit grosser Septime, eine Verbindungsline, die in *Melancholia* mit dem 11. Partialton zur semantischen Trennlinie wird zwischen liebendem Individuum und der kalten, bürgerlichen Gesellschaft.

Das Libretto von *Melancholia* ist fast ohne Änderungen eine reduzierte Fassung des Romans, das auch das charakteristische Merkmal einer oft repetitiv varierten Sprache beibehält. Damit ist die Klangästhetik und strukturelle Semantik bereits ein wesentlicher Teil der Sprache und drängt in den traditionellen Aufgabenbereich der Musik. Vermutlich aus diesem Grund nimmt sich Haas bei der Vertonung des Textes eher zurück. Er bewegt sich sogar auf die Sprachebene

zu, indem er die Melodie aus der Sprachmelodik ableitet. Eine objektiv fassbare, motivische Semantik fehlt aus diesem Grund weitgehend – und doch ist eine spielerische Formung von Melodiegestalten im Detail unverkennbar.

Im Gegensatz zu den Singstimmen ist das Orchester mit Chor in grossen Klangbögen angelegt. Neben der kontrastierend semantisierten Klanglichkeit der Tonsysteme ist es insbesondere deren konkrete Verwendung, die sinnbildlich wirkt. Beschleunigte Wyschnegradsky-Akkorde in scheinbar stetiger Aufwärtsbewegung sind zum Beispiel in Teil II (Takt 143, 214, 241, 265 usw.) ein anschauliches Pendant zur Gefühlswelt des in der Kneipe immer stärker bedrängten Lars, der schliesslich verwirrt ist und resigniert. Als am Ende Lars abgeführt wird und sich endgültig in seine Innenwelt zurückzieht, erklingt eine akustisch-paradoxe Täuschung, indem Obertonakkorde melodisch aufwärts, hinsichtlich der Grundtöne aber abwärts verlaufen (III, Takt 406ff.). Die Klangmotive von Orchester und Chor sollen oder müssen keiner untergründigen, zweiten, rationalen Logik dienen, sondern vermitteln breite Klangmetaphern innerer Befindlichkeiten und psychologischer Zustände. Nicht belehren sollen diese Klänge, sondern berühren. Die Klänge sind wie ein Becken mit Wasser: Man kann Wasser nicht abzählen, aber man kann darin schwimmen.²¹

19. Vgl. Daniel Ender, *Sprachlosigkeit und Realitätsverlust*, in: *Der Standard*, 14.10.2008, S. 31.

20. Vgl. Georg Friedrich Haas, *Die Abbildung akustischer Phänomene als Material der kompositorischen Gestaltung*.

21. Der Universal Edition danke ich für die Unterstützung und freundliche Abdruckgenehmigung von Notenbeispielen.