

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 110

Artikel: Quasi un attraversamento : Saxophonmehrklänge in Kunst und Forschung von Giorgio Netti, Marcus Weiss und Georg Friedrich Haas
Autor: Kunkel, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927633>

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: 30.04.2026

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

Quasi un attraversamento

Saxophonmehrklänge in Kunst und Forschung von Giorgio Netti, Marcus Weiss und Georg Friedrich Haas

Michael Kunkel



«Klingt wie Dracula!»

Bruno Maderna

Diesen Ausruf soll Bruno Maderna angesichts von Jacques Wildbergers *Oboenkonzert* (1963) ausgestossen haben, das mit einem ganz zarten Mehrklang des Soloinstruments beginnt. «Wenn ich Bartolozzi treffe, mache ich: so!», fügte er noch hinzu und würgte die Luft.¹ Die kleine Szene stammt aus einer Zeit, als neue Instrumentaleffekte noch spezifische Wirkungen hervorzurufen vermochten und auch als so etwas wie Markenzeichen des musikalisch Neuen gehandelt werden konnten. Aufschlussreich ist, dass ausgerechnet der keineswegs rückwärtsgewandte Maderna, der einen guten Teil der damals allerneuesten Musik höchstpersönlich aus der Taufe gehoben hatte, diese Entwicklung offensichtlich ein bisschen beargwöhnte. Es ist wohl die Skepsis einer Persönlichkeit, die Interesse an musikalischer Aktualität eher aus überzeitlicher Perspektive aufbringt. Das blosse Faktum der «Neuheit» eines Klangs ist für ihn noch keine wirklich substantielle ästhetische Errungenschaft. Wir sollten nicht vergessen, dass es nicht allein reflektiert-dialektische, aufklärerische Arten des Umgangs mit neuen Klängen à la Kagel, Globokar, Holliger oder Lachenmann gab, bei denen der schulmässige Gebrauch der Instrumente oft negativ mitgedacht wurde oder die vom physischen Klangerzeugungsaufwand kündeten, was mithin zu gravierenden Veränderungen im musikalischen Handeln und Denken führte. Die Kehrseite des Aufbruchs und der Entdeckung neuer instrumentalmöglicher Möglichkeiten war eine Menge spektakulär-exotischer musikalischer Kurzwaren. Dagegen setzte übrigens Wildberger in seiner Komposition die damals neu entdeckten Spiel- und Klangmöglichkeiten in grosser Diskretion oder Sensibilität ein, und Bruno Bartolozzis epochales Werk *Neue Klänge für Holzblasinstrumente* hat eigentlich nicht ausschliesslich zu Missbrauch Anlass gegeben. Madernas Verdruss zeigt, dass der gute alte musikalische Fortschritt nicht ganz frei war von Widerhaken und Idiosynkrasien.

Die Situation hat sich mittlerweile etwas gewandelt. Gibt es heute überhaupt noch «neue» Instrumentaltechniken? Ist nicht schon längst alles entdeckt? Termini wie «erweiterte» oder «zeitgenössische» Spieltechnik sind heute anachronistisch. Denn welche Spieltechnik, liesse sich fragen, wäre *nicht* zeitgenössisch? Alles ist verfügbar: Der «ordinario» gespielte Ton (wenn es so etwas überhaupt gibt) ist in heutiger Komponier- und Spielpraxis (weniger in Hör- und Lehrpraxis) ebenso sehr oder wenig ein Spezialfall wie der tonlos gehauchte, unter Überdruck hervorgepresste, konvulsiv eingeatmete oder als Mehrklang sich entfaltende. Was bedeutet da «erweitert»? In Bezug worauf? Es ist ein Zeichen unserer Zeit, dass Klänge von sich aus sehr wenig bis nichts bedeuten und dass es Aufgabe der musikalischen Praxis ist, Konnotation und Konkretion zu leisten. Diese Aufgabe ist nicht immer leicht, denn das weite Feld besitzt unverkennbar präspezifischen Charakter. Die Situation leistet einem materialorientierten Denken und Handeln kaum mehr Vorschub. Der Künstler, der sich auf dieses Feld begibt, kann sich nicht mehr ohne weiteres darauf verlassen, dass Idiosynkrasien von sich aus greifen und als Leitwert figurieren. Aber wann konnte er das schon? Auch in diesem Bereich gilt es, angesichts von «Kriterienlosigkeit» ästhetische Widerstände nach wie vor erst zu finden und in der Kunst produktiv, das heisst: spezifisch zu machen (was freilich auch heissen kann, die Problematik des Unspezifischen zu spezifizieren).

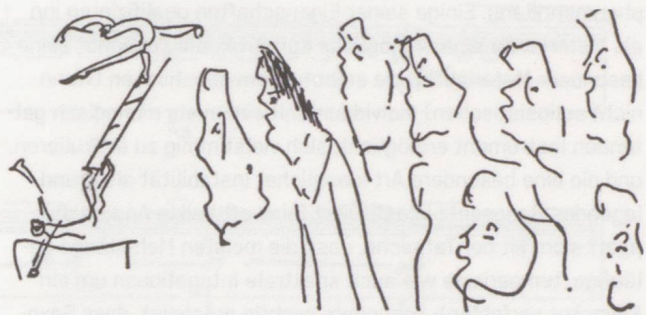
Die Losigkeit unserer Tage wird von vielen als Bürde empfunden, und zugegeben: Die grosse Unbestimmtheit hat schon etwas Einschüchterndes. Fraglich ist natürlich, ob das Kunstschaffen vergangener Epochen im Abgelten von Bestimmtheiten sich wirklich erschöpfte (eine grosse Menge überlieferter unlangweiliger Kunst spricht eigentlich dagegen). Hinzu kommt, dass Künstler und Forscher heute wahrscheinlich nicht mit schwächerer Intensität arbeiten wie zu anderen Zeiten (auch wenn der Legitimationsdruck in letzter Zeit nicht gerade geringer geworden ist). Allerdings haben sich die Arbeitsfelder oder Fragestellungen verändert, zum Beispiel hinsichtlich der Frage des Instrumentaltechnischen in zeitgenössischer Musik: Schwerlich dürfte es heute gelingen, eine völlig neue Klangqualität zu entdecken und Publikum wie Fachwelt damit zu verblüffen; hingegen ist von grosser Aktualität, was mit dem riesigen, während Jahrzehnten wild angewachsenen Fundus an Klangmöglichkeiten zu beginnen ist, wenn man, wie heute, von der Emotionalität des Entdeckungsmoments wie von der dadurch bewirkten konnotativen Aufladung der entdeckten Klangphänomene etwas entlastet ist. Dass es durchaus noch Entdeckungen zu machen gibt, zeigt ein Projekt zu Saxophonmehrklängen der Hochschule für Musik Basel, in dem «Kunst» und «Forschung» schwerlich zu trennen sind: Die Exploration begann mit Musik, für deren Erfindung eine äusserst umfangreiche Rechercheleistung erforderlich war; aus ihr heraus erfolgte eine systematische Erfassung und praxisorientierte Darstellung von multiphonischen Saxophonklängen, die unterdessen ihrerseits wieder zum Gegenstand künstlerischer Arbeit geworden ist: Der in diesem Essay skizzierte Weg geht aus von Giorgio Nettis Komposition *necessità*

d'interrogare il cielo. Ciclo per sax soprano solo (1996-99) und führt über das Forschungsprojekt *Die Spieltechnik des Saxophons* von Giorgio Netti und Marcus Weiss² zur ersten kompositorischen Anwendung der Ergebnisse dieses Projekts im *Konzert für Baritonsaxophon und Orchester* (2008) von Georg Friedrich Haas. Das Projekt bietet ein Beispiel für eine fast bruchlose Bewegung von Kunst zu Forschung und wieder zurück.

ON THE KNIFE-EDGE

«Das könnten wohl einzelne, zum Beispiel japanische Gaukler, die auf einer Leiter klettern, die nicht auf dem Boden aufliegt, sondern auf den emporgehaltenen Sohlen eines halb Liegenden, und die nicht an der Wand lehnt, sondern nur in die Luft hinaufgeht.»

Franz Kafka



© Pro Litteris

Neben der «Slap tongue» war längere Zeit die zumal draculahaft multiphonische Behandlung des Saxophons eine besonders emblematische Spielweise dieses Instruments in der Neuen Musik. Vielleicht ist es ein Zeichen des Misstrauens gegenüber heroischen, manchmal fast bis zum Fetischismus führenden Klangvorlieben vergangener Tage, dass just diese Techniken in der zeitgenössischen Musik immer seltener verlangt werden. Was bewegt nun einen Komponisten, heute (bzw. vor nicht allzu langer Zeit) ein über einstündiges Solostück für Sopransaxophon zu schreiben, das fast ausschliesslich aus Mehrklängen besteht?

Einen wichtigen Impuls zu seinem monumentalen Sopransaxophonzyklus *necessità d'interrogare il cielo*³ erhielt Giorgio Netti, als er im Sommer 1988 an den Darmstädter Internationalen Ferienkursen für Neue Musik den damals dort als Dozenten tätigen Saxophonisten Marcus Weiss kennen lernte. Dafür, dass dieses Zusammentreffen ein folgenreiches Initiationsereignis sein mochte, gab es kaum äussere Anzeichen: Netti hörte Weiss scheinbar beiläufig ein bisschen beim Üben zu und präsentierte acht Jahre später den ersten Teil des Zyklus mit dem Titel ... *intuire la dispiegata forma della luce* ... [... die entfaltete Form des Lichts erraten ...]. Wenig später entstanden die weiteren drei Teile des Zyklus (II: ... *affretandosi verso il centro della luce risonante* ... [... zum Zentrum des resonierenden Lichts eilend ...], III: ... *silenzio dei padri* ... [... Stille der Väter ...], IV: ... *sottile veicolo dell'anima* ... [... weiches Vehikel der

Seele ...]), und im Jahr 1999 wurde der insgesamt 67 Minuten dauernde Werkkomplex abgeschlossen und von Marcus Weiss im Juni 2002 in Graz uraufgeführt. Das Werk stellt allerhöchste Ansprüche in jeder Hinsicht: An den Interpreten, der zur Hervorbringung dieser Musik über eine ganz besondere Kondition (physisch und psychisch), Ansatztechnik⁴ und Klangimagination verfügen muss; an den Komponisten, der von sich hohe geistige Virtuosität fordert, wenn er anstelle eines äusserlich halsbrecherischen Schaustücks erklärermassen «emptiness» und gleichzeitig «totality», ja «selfregenerating cosmophony»⁵ musikalisch zu realisieren bestrebt ist; und nicht zuletzt an den Hörer, der aktiv am musikalischen Hochseilakt teilnehmen will.

Es geht also um nichts weniger als darum, ein Kunstwerk zu artikulieren, das als bewusst entworfenes Paradoxon in der offenen Luft steht und «sich frei in einem logisch und ontologisch unbefestigten Nirgendwo und Überall»⁶ hält. Als geeigneten Baustoff für solch ein Kunstwerk entdeckt Netti den Saxophonmehrklang. Einige seiner Eigenschaften qualifizieren ihn als Material für eine unmögliche Konstruktion: Zunächst seine besondere Materialität, die selbst einem solistischen (wenn nicht solipsistischen) Individuum mit einem als monodisch geltenden Instrument ermöglicht, sich vielstimmig zu artikulieren, und die eine besondere Art klanglicher Instabilität als grundlegendes Baugesetz konstituiert (eine oft heikle Ansprache paart sich mit der Tatsache, dass die meisten Mehrklänge geläufige, temperierte wie auch spektrale Intonationen um ein Kleinstes verfehlen); besonders wichtig erscheint, dass Saxophonmehrklänge beides nicht sind: weder Akkord, noch Klangfarbe, sondern dass sie auf eigentümliche Weise zwischen diesen Kategorien oszillieren – diese Eigenschaft ist zentral für ein Musikdenken, das sich weniger an fixen Tonorten oder Klangfarben orientiert als vielmehr an einem Raum dazwischen: «I prefer to think of the space between two sounds and its volume; I am increasingly interested in *the space within a sound* [Hervorhebung durch Michael Kunkel]»⁷: Dieser obskure Zwischenraum materialisiert sich in Saxophonmehrklängen, weil Tonorte in einem zwischen Zusammenklang und Timbre schwebenden Komplex gebunden sind⁸ (im Sopranregister ist die schwebende Wirkung der Klänge besonders gross, da tiefere Bestandteile der Klänge, die mit «Grundtönen» verwechselt werden könnten, fast vollständig fehlen). Saxophonmehrklänge, die aus der Überlagerung zweier im Instrument simultan schwingender Luftsäulen resultieren, sind Mischwesen in jeder Hinsicht. Mit ihnen kann Netti jene paradoxe Konstellation realisieren, die ihm vorschwebt. Beschreibt er die Situation des Komponierens für ein Solo-Instrument traditionell als eine Erfahrung «on a constant knife-edge between aestheticism and pyrotechnics»⁹, führt er sie auf höchst eigentümliche Weise fort in einem Solostück, in dem sich – unter vollkommener Abwesenheit von spektakulären isolierten Events – fast alles auf Messers Schneide abspielt. Es geht darum, in Konzentration auf eine bestimmte Spiel- oder Klangmöglichkeit eines Instruments eine Musik zu schaffen, in der einiges durchaus «neu» ist, weil sie sich alten Vorstellungen von Virtuosität im Spielen und Denken, von Polyphonie und Monodie, von Zeit- und Klang-

wahrnehmung weitgehend entzieht, und zwar sehr viel eher im Gestus grosser künstlerischer Luzidität als auf partisanenhafte Weise.

Um dieses Stück zu komponieren, muss Netti alles über Saxophonmehrklänge wissen, denn er braucht sie nicht nur aufgrund ihres Klangreizes, sondern als Elemente für ein Klangsystem, das tragfähig genug sein muss, um einen musikalischen Zusammenhang von über einer Stunde konstituieren zu können – gleichzeitig ist die lange Dauer der Physis von Klängen geschuldet, die nicht in gleichem Masse verfügbar sind wie bequem spielbare monodische Klänge und naturgemäss mehr Artikulationszeit verlangen. Der bisherige Gebrauch der möglichen Elemente für ein solches System ist allerdings eher kontingent, weil sie in der musikalischen Praxis nur partiell und ungenau erforscht wurden: Häufig begegnet man Saxophonmehrklängen als «gefärbtem Geräusch» oder als schwebendem Klang, und zwar zumeist in undifferenzierten Notationsweisen (gerne wird etwa über einem Ton ein «M» notiert, wobei oft unklar bleibt, ob dieser Ton den klingenden Grundton für den Mehrklang darstellen soll oder den zu greifenden Ton, den es dann in Richtung Mehrklang irgendwie zu manipulieren gilt). Netti bleibt als Vorarbeit für sein Stück also nichts anderes übrig, als die Welt der Mehrklänge selber umfassend und präzise zu kartieren. Er denkt diese Musik radikal aus den Möglichkeiten des Instruments heraus: So hochtraubend die formulierten poetischen Absichten auch erscheinen mögen, durch den hohen geistigen oder spirituellen Anspruch sieht sich der Komponist keineswegs davon dispensiert, die Klänge auch in ihrer Haptik genau zu erkunden, um ihre Funktion als Bausteine einer neuen Klanggrammatik besser (im Wortsinn:) begreifen zu können – so brachte sich Netti auch als Nicht-Saxophonist in die Lage, jeden einzelnen Klang seiner Komposition auf einem Sopransaxophon irgendwie herauszubringen.

Netti bezeichnet das Stück als «exploration of the internal instrumental space»¹⁰, und tatsächlich sind in dieser Musik – wiewohl sehr viel daran gesetzt wird, Direktionalität der Klang- und Zeitwahrnehmung möglichst aufzuheben – Spuren eines systematischen Erkundens der neuen Klangwelt zu finden. Ausgangspunkt am Anfang des ersten Teils ... *intuire la dispiegata forma della luce* ... ist der tiefste «echte» Mehrklang¹¹ aus einem um einen Achtelton tiefalterierten d¹ und einem vierteltönig erniedrigten d²: Dieser allmählich sich konstituierende, recht instabile Klang repräsentiert so etwas wie eine wacklige «Tonika» des Stücks, von der ausgehend nach anderen Mehrklängen gesucht und die ihrerseits immer wieder berührt wird (s. Abbildung 1).¹²

♩ 48/60

I 1

The musical score is written for soprano saxophone (Sax. Sopr.) in 4/4 time with a tempo of 48/60. It consists of five systems of staves. The first system is marked with a circled '1' and includes dynamics *mp* and *p*. The second system includes dynamics *(mp)*, *p*, and *PPP*. The third system is marked with *eco multiplo* and *p contenuto*, and includes dynamics *PPP* and *PP*. The fourth system includes dynamics *p* and *PPP*. The fifth system is marked with *A6 d* and includes dynamics *PPP* and *PP*. The score features various musical notations, including triplets, slurs, and articulation marks. The key signature is B-flat major (two flats).

Abbildung 1:
 Giorgio Netti, «necessità d'interrogare il cielo». Ciclo per sax soprano solo
 (1996-99), Teil I «... intuire la dispiegata forma della luce ...», Partiturseite 1.
 © Giorgio Netti

So präsentiert sich die Musik überwiegend als bruchloses Band allmählich ineinander übergehender Mehrklänge, wobei im ersten Teil der Klangprozess durch sprachähnliche Gesten immer neu impulsiviert wird: Vers- und strophenartige Zusammenhänge werden vor allem durch den Initialton *b* angestoßen. Manchmal (etwa auf Partiturseite 3, 12 und 13) erscheinen monophone melische Zusammenhänge, die sich aber als Pseudomonodien entpuppen, da bei ihnen in Wirklichkeit nur die unteren Ränder von Mehrklängen klingen (mit einer gewissen Fertigkeit lassen sich bei vielen Mehrklängen einzelne Töne herausfiltern). So intoniert der Saxophonist selbst dann Mehrklänge, wenn man nur einzelne Töne hört. Der erste Teil endet in fragendem Gestus auf solch einem pseudomonodischen Ton, der einen Achtelton unter *e*¹ liegt (notiert als achteltonige Erhöhung eines vierteltönig erniedrigten *e*¹). Es gehört zu den grossen Entwicklungslinien des Zyklus, dass dieser sprachähnliche Aspekt immer stärker zurückgedrängt wird und gänzlich freischwebende Klänge immer mehr in den Vordergrund kommen, die in ihrer Zartheit an Klänge der japanischen Mundorgel *Shô* erinnern (zum Beispiel am Ende von Teil II und allgemein in Teil III).

Das Stück liesse sich beschreiben als ein zumeist äusserst behutsames Abtasten des multiphonen Potenzials des Sopran-saxophons, als eine immerfort changierende Perspektivierung der Klangmöglichkeiten des Instruments, als würde man ein Klangobjekt durch ein allmählich sich drehendes Prisma hindurch betrachten und dadurch seiner Klangqualitäten in stets unterschiedlicher Brechung gewahr werden (dass dabei weniger eine kompositorische Beschreibung des Instruments als viel eher die Transzendierung seiner Möglichkeiten angestrebt ist, versteht sich beim spirituellen Selbstverständnis eines Komponisten wie Netti beinahe von selbst).¹³ Dabei kann auch geschehen, dass der Betrachter in nahezu schmerzhaft Nähe zum betrachteten Objekt gerät und sich dann Klänge von sehr hoher Intensität vernehmen lassen, die als Phänomen eine starke Ähnlichkeit besitzen zu den klassischen «Dracula-Klängen» – nur sind sie hier nicht als Klangeffekt eingesetzt, sondern durch die Prozesslogik des Stücks vermittelt, nämlich als Punkte extremer Verdichtung im kompositorisch zu vermessenden Klangraum (besonders in Teil II). Es scheint, als wären brüllende, extrem schwebungsreiche Zerrklänge und ephemere, nur im äussersten pianissimo zu realisierende

Klänge verschiedene Erscheinungsformen der gleichen Sache. In Teil IV ... *sottile veicolo dell'anima* ... wird die Perspektive des Zyklusbeginns auf den Kopf gestellt: Hier sind als Pseudomonodie nicht die tiefsten, sondern nunmehr die allerhöchsten klingenden Ränder von Mehrklängen in der dreigestrichenen Region zu spielen und zu hören. Weiss vergleicht den Anfang von Teil IV mit der Erscheinungsform des Mondes ganz kurz vor Neumond: Nur der äusserste Rand sei gerade noch sichtbar, und doch bleibe der volle Körper präsent.¹⁴ In dieser letzten Phase des Zyklus gibt es eine ganze Reihe von merkwürdigen, nahezu geisterhaft anmutenden Präsenzphänomenen: So kristallisiert sich im fortwährenden Wechsel von Mehrklängen plötzlich eine fixe Tonhöhe heraus (S. 10), in einer anderen Folge von Mehrklängen wird eine Untertonmelodie erzeugt (S. 11f.). Dies vermittelt den Eindruck, als würde hier vollends die Meta-Perspektive angepeilt. Zum Schluss erfolgt allerdings auch die Besinnung auf Grundlegendes: Den Atem, der hier erstmals als Eigenklang eingesetzt wird, und, ganz zuletzt, den bei komplett geschlossener Röhre klingenden Ton b, den «Grundton» des Instruments (er diente zu Beginn des Zyklus als Artikulationsmittel des multiphonen Dialekts), der schliesslich in seine spektralen Bestandteile aufgelöst wird. «Das Instrument findet hier zu sich selbst», sagt Weiss, «und führt dann in *outer space*.»¹⁵ Das ist nur scheinbar eine «Entspannung». Man darf nicht vergessen, dass ein enormer Weg zurückgelegt wurde, bis diese elementare Konstellation sich zeigt: Die Erfahrung einer Exploration in allerentlegenste Winkel multiphonischer Regionen ist diesem finalen Erreichen der Klangbasis des Instruments eingeschrieben.¹⁶ Mit Weiss hat Netti einen Interpreten gefunden, der in der Lage ist, musikalische Gravitationslosigkeit zu simulieren. Mit welcher Anstrengung es verbunden ist, die Gesetze instrumentalmischer Schwerkraft zu überwinden, bemerken wir kaum – ausser auf der letzten Seite seiner handschriftlich annotierten Partitur, der eine Erleichterung über das Enden deutlich anzusehen ist (s. Abbildung 2).

Abbildung 2:
Giorgio Netti, «necessità d'interrogare il cielo». *Ciclo per sax soprano solo* (1996-99), Teil IV «... sottile veicolo dell'anima ...», letzte Partiturseite mit handschriftlicher Eintragung von Marcus Weiss. © Giorgio Netti

Abbildung 3: →
Giorgio Netti, Marcus Weiss, «The Techniques of Saxophone Playing | Die Spieltechnik des Saxophons», *Griffverzeichnis für Mehrklänge, Sopransaxophon*, S. 1. © Bärenreiter-Verlag, Kassel

① S/B \flat -7

Cb Da Da
<P <ff>mp<f>

② S/B \flat + E \flat

Ce E Da
PP <p><ff>

③ S/B + E \flat

Cb Da
PP mf<ff>

④ S/E \flat + B \flat

Cb Ba
<P <f>

⑤ S/B \flat -6

C Da
<P <ff>

⑥ S/B-6

Ce Da
PP P<ff>

⑦ S/B \flat -6 + E \flat

Cb Ba Ce Da
PP <f> PPP <f>

⑧ S/B \flat -5

C D/B
PP P<f>

⑨ S/B-5

C Da
<p> mp<ff>

⑩ S/C-5

Ce Ce
<pp> <pp>

MEHRKLANGDIMENSIONEN

«Die Wahrnehmung desjenigen,
der Musik spielt, und die Beobachtungen
dessen, der Musik komponiert, sind aber
im besten Sinne Polaritäten
derselben musikalischen Erfahrung.»

Giorgio Netti, Marcus Weiss

Manchmal besitzen Kunstwerke nicht nur höchste ästhetische Qualität, sondern auch die Würde wissenschaftlicher Kompendien, Enzyklopädien oder Abhandlungen, in der gewisse Phänomene oder Probleme grundlegend geklärt und exemplarisch dargestellt sind. Solchen Charakters ist wohl auch Nettis *necessità d'interrogare il cielo*: Wer sich – gleichviel ob als Künstler oder als Wissenschaftler – mit Saxophonmehrklängen ernsthaft befassen will, kommt um dieses Werk jedenfalls kaum herum. Gleichzeitig bleibt es trotzdem vor allem ein Kunstwerk, das auf einer gewaltigen Rechercheleistung basiert und die Ergebnisse dieser Recherche eben in künstlerischer Form artikuliert. Wer dieses Wissens, der in Werk und Aufführungspraxis implizierten «tacit knowledge»¹⁷, habhaft werden will, um es in anderer Form zu realisieren oder konkretisieren, müsste vom Stück einen guten Teil abziehen. Für eine praxisorientierte Musikforschung, deren Blick sich auf eine universelle Anwendbarkeit der im Kunstwerk enthaltenen Erkenntnisse richtet, stellte sich sehr schnell die Frage: Wie ist eine explizite Darstellung des Gegenstands unabhängig vom spezifischen ästhetischen Kontext zu leisten? Der Vollzug des Übergangs vom künstlerischen Schaffen zu einer sinnvollen Systematik wurde so zum Thema des Basler Forschungsprojekts *Die Spieltechnik des Saxophons* mit dem Ziel, neue spezifische Experimente und Lösungen mittels Kunst zu impulsieren. Vor *necessità* stellte sich die Situation ungefähr so dar: Genau bekannt waren die Möglichkeiten des chromatischen monodischen Spiels; gut bekannt war, wie man Chromatik mikrotonal modulieren und Spielweisen wie «Slap tongue», «Subtone», Zahntöne etc. handhaben kann; bekannt war, dass sich mit gewissen «lückenhaften» Griffen Mehrklänge erzeugen lassen¹⁸; unbekannt war, nach welchen Gesetzmässigkeiten sich diese Klänge bilden und deklinieren lassen. Die nähere Untersuchung der Mehrklänge durch Netti und Weiss zeigt, dass eine genau definierbare Handhabung des chromatischen Böhm-systems Zugang zu einer Welt verschafft, die sich dem chromatischen Prinzip gerade vollkommen sperrt und neue Möglichkeiten nicht nur des Spiels, sondern auch des musikalischen Denkens birgt. Diese immens reiche, vielgestaltige, bislang nur teilweise bekannte Welt, in der die Gesetze der Böhm-Dimension ausser Kraft gesetzt sind, war lange so etwas wie das «innere Afrika» des Saxophons, von woher zwar häufig unheimliche Signale zu vernehmen waren, die aber keine genaue Vorstellung von der Beschaffenheit jenes inwendigen Klangkontinents vermitteln konnten. Erst die künstlerische Notwendigkeit, ihn zu vermessen, zeigte ein Potenzial auf, das in einer Forschungsarbeit so weit wie möglich ausgeschöpft werden sollte.

Das Forschungsprojekt von Netti und Weiss, dessen Ergebnisse in der zweisprachigen Bärenreiter-Publikation *Die Spieltechnik des Saxophons* dargestellt sind¹⁹, dreht sich nicht allein um Mehrklänge: Jene und die erwähnten anderen Tonerzeugungsweisen sind neben der Handhabung von Achteltonskalen, Altissimo-Register, Farbgriffen, «Alla tromba», Flageolets, Glissandi usw. ausführlich beschrieben und der pragmatischen Zielsetzung des Buchs entsprechend durch Ratschläge für Komponisten wie für Instrumentalisten sowie durch exemplarische Literaturbeispiele illustriert. Im Aufbau und in der Gestaltung des Werks zeigt sich die Lehrerfahrung von Weiss, der seit 1995 an der Hochschule für Musik Basel Saxophon und Kammermusik unterrichtet, daselbst seit 2009 den Studiengang Master of Arts in Spezialisierter Musikalischer Performance Zeitgenössische Musik leitet. Er hat das Werk so konzipiert, dass es in der Hochschulausbildung als universelles Lehrmittel eingesetzt werden kann. Das Projekt versteht sich denn auch als Beitrag zur Vermittlung «neuer Techniken», besser: *aller* bekannten und in Spiel- und Komponierpraxis gebräuchlichen Klangqualitäten in der Lehr- und Lernpraxis von Musikhochschulen. Kern ist dabei, wie schon im epochalen, 1994 im gleichen Verlag publizierten Werk *Die Spieltechnik der Oboe* von Peter Veale und Claus-Steffen Mahnkopf, die systematische Erfassung und Vermittlung der multiphonischen Klänge.

Ausgangspunkt war die Erforschung aller auf einem Saxophon möglichen Griffkombinationen. Ausgewählt für die Systematik wurden alle «komplexen Klänge» oder Mehrklänge, die dabei entstanden.²⁰ Im Fall des Sopransaxophons ergab dies 138 klar unterscheidbare Griffmöglichkeiten, bei den übrigen drei «gebräuchlichen» Saxophontypen, die erfasst werden sollten, jeweils etwas weniger (Alt: 119, Tenor: 126, Bariton: 115), aus denen ungefähr doppelt so viele verschiedene Mehrklänge resultieren, da über den meisten Griffkombinationen mehrere Mehrklänge gespielt werden können (für das Sopransaxophon sind insgesamt 264 Klänge verzeichnet, insgesamt umfasst die Systematik daher etwa 1000 individuelle Klänge). Die Aufgabe bestand nun darin, all diese Klänge möglichst ohne Komplexitätsverlust zu verzeichnen und dabei gleichzeitig dem leitenden Anspruch der musikpraktischen Anwendbarkeit (es handelt sich nicht um eine physikalische Studie über Saxophonmehrklänge) gerecht zu werden.²¹ Es ging also nicht nur darum, eine fremde, alles andere als wegsame Welt zu entdecken und zu vermessen, sondern sie auch anderen Besuchern zugänglich zu machen, ohne dabei zu stark zu vereinfachen und die möglichen Wege einzugrenzen. Eigentlich stellte sich die Frage, die Netti als Künstler schon sehr gut kannte, nochmals neu: Wie lassen sich die Mehrklänge nicht nur als Phänomene, sondern auch als künstlerisch sinnvoll handzuhabende Elemente beschreiben? Hinzu kam, dass die Beschreibung nicht durch ein partikulares ästhetisches Interesse vorgeprägt sein durfte, sondern möglichst vielen verschiedenen Zugangsweisen entsprechen sollte.

Die Lösung dieses schwierigen Problems liegt in der Methode einer mehrdimensionalen Kartierung, die unterschiedliche Zugangsweisen zur Welt der Mehrklänge erlaubt. Die Grunddimension ist gegeben durch die Griffordnung, wonach alle Mehrklänge vom tiefstmöglichen bis zum höchstmöglichen auf differenzierte Art verzeichnet werden (s. Abbildung 3): Angegeben ist jeweils der Griff, und zwar sowohl graphisch (Griffdiagramm) als auch durch Kurzschrift; die Griffverschlüsselung des Mehrklangs 1 lautet zum Beispiel S/Bb-7, das bedeutet: Sopransaxophon, Griff des tiefen b mit geöffneter 7. bzw. c-Klappe. Notiert (transponiert und auf den Achtelton genau) sind jene Klänge, die in jeweils unterschiedlicher Dynamik über diesen Griff produziert werden können, und zwar in genauer Beschreibung ihrer Eigenschaften: Horizontale Linien hinter einzelnen Teiltönen zeigen Schwellentöne an (das sind Töne, die als Eingangs- und Ausgangston für den entsprechenden Mehrklang verwendet, also auch isoliert werden können), vertikale Linien über Klängen bedeuten, dass alle Teiltöne gleichzeitig anspielbar sind und damit der volle Klang als solcher gut anspricht; bezeichnet sind ferner nicht isolierbare Schattenklänge (rautenförmige Noten) und instabile Klänge mit schwieriger Ansprache. Diese kompakte Darstellung der komplexen Beschaffenheit der Klänge wird ergänzt durch eine zusammenfassende, klingende Notierung aller Teiltöne, die durch einen Griff möglich sind. Alle erfassten Mehrklänge sind auch als Klangbeispiele auf einer CD abrufbar.

Eine weitere Dimension erschliesst sich in der Analyse der Schwingungsqualitäten der Klänge, auf der ein wichtiger Akzent der Forschungsarbeit lag. Zur grifforientiert quantitativen Aufzählung tritt damit eine qualitative Taxonomie der Mehrklänge, mit der dargestellt ist, wie einzelne Teiltöne eines Klangs sich zueinander verhalten. Auf einer ersten, übergeordneten Ebene sind fünf Familien zu erkennen: Zunächst Schichtungen «natürlicher» Obertöne über einem Grundton, der bei geschlossener Griffrohre entsteht (Familie A; da die Beschaffenheit und Erzeugungsweise der Klänge dieser Familie allgemein bekannt ist, konnten sie in der Darstellungssystematik vernachlässigt werden). In Griffrohren mit einer Öffnung oder mehreren Öffnungen entstehen komplexe Klänge dadurch, dass mehrere, durch Grifföffnungen getrennte Teilröhren gleichzeitig schwingen (sei es, dass der untere Röhrenteil durch den oberen «gefiltert» wird, sei es, dass die Teilröhren gleichwertig schwingen). Diese «echten» Mehrklänge lassen sich vier klar unterscheidbaren Klangfamilien zuordnen: Klänge mit starker Schwebung (B), weite Zweiklänge, stabil (C), Aggregate von zwei oder mehreren Partialtönen über einem Fundamentalton (D) sowie enge Zweiklänge (E). Dies ist eine vorläufige, grobe, noch nicht praktikable Annäherung an die Realität der Mehrklänge, die nähere Untersuchungen notwendig machte. Ergebnis ist eine Ausdifferenzierung in neun Unterfamilien, die zum Teil Mischformen der Familien darstellen; mit ihnen lässt sich die komplexe Beschaffenheit der Klänge hinreichend genau erfassen, ohne dass dadurch eine Überforderung in der Praxis entstünde:

- Ba:** Falsche Oktave und Duodezime, sie rufen eine stabile Schwebung hervor, offen und schnell; p-ff
- CE:** Zweiklang zwischen Quarte und Quinte, stabil; pp-p
- Ce:** Zweiklang zwischen der kleinen Sexte und der Septime, stabil; pp-p
- Cb:** Ungefähr eine Oktave, mit eventueller Präsenz der Duodezime, meist instabil; pp-p
- C:** Zwischen einer kleinen None und einer Undezime, stabil; pp-p
- D/B:** Weiter Mehrklang, meist auf einer kleinen None (auch Sekunde) aufgebaut, teilweise schwebend; mp-ff
- Da:** Weiter Mehrklang, meist auf einer None (auch Dezime, Terz oder Quarte) aufgebaut, stabil; p-ff
- E:** Terzklänge; ppp-p
- Eb:** Sekunden, als kleine Sekunden meist stark schwebend, mit eventueller Präsenz eines tiefen Fundamentaltones im ppp; ppp-mp

Wenn zu Klängen der Familie E ein «s» hinzugefügt wird, ist damit die unvermeidbare Präsenz von Luftgeräuschen angezeigt. Natürlich stellen die hier verwendeten Intervallnamen nur näherungsweise Metaphern für die realen Intervalle dar, die in der achteltönigen Notationsweise genauer wiedergegeben sind. Die Unterfamilienzugehörigkeit jedes Klangs ist im Griffverzeichnis durch das entsprechende Kürzel ausgewiesen (s. Abbildung 3). Wichtig ist, dass die Dimensionen der Griffe und der Taxonomie von Klangeigenschaften inkongruent sind: Einer sehr grossen Anzahl von Griffen entsprechen mehrere Klänge verschiedener Qualität, weil die Spielstärke einen ganz entscheidenden Einfluss auf die Beschaffenheit (nicht nur die Lautstärke!) eines Klangs ausübt. Das grifforientierte Verzeichnis der Mehrklänge ist daher um eine Gliederung der Mehrklänge nach Unterfamilien und damit um einen «Verwandtschaftsbaum» ergänzt, so dass verschiedene Orientierungsrichtungen durch das Dickicht des Klangmaterials ermöglicht sind. Für die Art der Darstellung bedeutet das einen ziemlich schmalen Grat zwischen Komplexität der untersuchten Klangphänomene und ihrer den praktischen Anforderungen geschuldeten Vereinfachung – ein Maximum an Informationen mit einem Minimum an Zeichen darzustellen, war für Netti und Weiss erklärtes Ziel. Ausgehend von der Grifflogik und der Klangtaxonomie bzw. den Möglichkeiten der Kombination dieser Dimensionen mag sich der Benutzer dieser Systematik eigene Wege erschliessen, ohne Gefahr zu laufen, sich völlig zu verirren. Hinzu kommt noch eine dritte Dimension: Auch das Merkmal der Schwellentöne wurde systematisch erfasst, das heisst: Eine dritte Darstellungsebene gibt Auskunft darüber, welche Positionen als isolierbare Tonhöhen in welchen Mehrklängen möglich sind (s. Abbildung 4).

S								
	3 120 45 127 46 135 47 49 65 89	50 101 65 108 78 115 81 121 82 122 84 124 93	51 64 102 108 114 122 126 136	4 88 123 128 129 137	6 115 66 116 80 117 85 118 90 119 103 125 104	127	7 138 67 139 83 86 130 131 132	69 91 96 100 105 120 125 133
A								
	2 92 115 116 117	3 104	3 83 94 105 106 107 109 118	110 111 119	4 67 69 98	6 95	7 96 99 100 115	101 112
T								
	51 65 70 112	60 84 94	66 80 71 89 72 90 73 92 76 95 77 101 79 113	59 78 81 91 96 102	3 5 52 61 75 82 94 114	103 116 117 118 119 121	5 104 8 112 61 115 62 120 93 122 97 98	83 95
B								
	3 4 71 74 77 79 90	62 75	5 63 76 82 89	6 80 83 84	64 85 100 103 104	8 9 86 91 93 95	87 92 94 96 97 98	78 99

Abbildung 4:
 Giorgio Netti, Marcus Weiss, «The Techniques of Saxophone Playing / Die
 Spieltechnik des Saxophons», Verzeichnis der «Schwellentöne», S. 7.
 © Bärenreiter-Verlag, Kassel

Gerade diese osmotische Dimension zeigt, welche wichtige Rolle der Gedanke einer Kontextualisierung der gefundenen Klänge in diesem Projekt spielt: Mit Hilfe der systematisch erfassten Schwellentöne wird es möglich, in die Welt der Mehrklänge aus vielen Richtungen einzutreten und sie wieder zu verlassen. Kartiert sind damit nicht nur die Landschaften eines neuen Klangkontinents, sondern auch die Verbindungsrouten zu anderen Regionen.

Die Klangerscheinungen dieses neu vermessenen Bereichs mögen durch das Basler Projekt leichter zugänglich gemacht worden sein – dadurch ändert sich allerdings nicht grundsätzlich ihre charakteristische Physis, die sich unter anderem dadurch auszeichnet, dass sie sich gegen allzu leichte spiel- und kompositionstechnische Verfügbarkeit sperrt. Gewiss trifft auch hier zu, dass Betrachtung und Darstellung das betrachtete und dargestellte Phänomen nicht unberührt lassen. Gleichwohl bleibt eine gewisse (zuweilen starke) artikulatorische Widerständigkeit ein konstitutives Merkmal dieser Klänge, die entsprechendes musikalisches Handeln und Denken auf einem nunmehr höheren Präzisionsniveau herausfordern.

DIE LUST AM FALSCHEN

«Empirisch lässt sich nachweisen, dass es nicht die Übereinstimmung mit den Proportionen der Teiltonreihe ist, die in den unterschiedlichen Musiktraditionen gesucht wird, sondern die Reibung.»

Georg Friedrich Haas

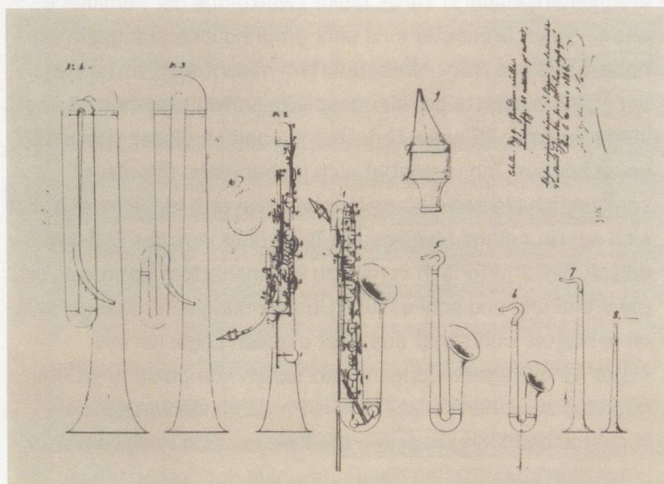


Abbildung 5:
Zeichnung vom 20. 3. 1846 zum Patentantrag des Adolphe Sax vom 21. 3. 1846 auf die Saxophone. Foto: Inst. Nat. Prop. Industr., Paris

Wie würde sich diese mehrdimensionale «Landkarte» in der Praxis bewähren? Die erste kompositorische Anwendung der Ergebnisse des Forschungsprojekts liess nicht lange auf sich warten: Noch vor ihrer Veröffentlichung arbeitete damit Georg Friedrich Haas, als er im Jahr 2008 sein *Konzert für Baritonsaxophon und grosses Orchester*²² schrieb, das am 3. Mai 2008 vom

WDR-Sinfonieorchester und Marcus Weiss unter der Leitung von Emilio Pomarico in der Kölner Philharmonie uraufgeführt wurde. Haas wählte mit dem Baritonsaxophon den «Urvertreter» der Instrumentenfamilie, den Adolphe Sax 1846 zum Patent angemeldet hatte. Wiewohl Haas, der seit 2005 eine Kompositionsklasse an der Hochschule für Musik Basel leitet, in seinem einsätzigen Konzert nicht minder hohe Ansprüche an Interpreten, Hörer und sich selbst stellt als *Netti in necessità*, ist seine Orientierung doch eine völlig andere. Dies zeigt sich gleich zu Beginn: Braucht *Netti* mehr als eine Stunde, um den Klangraum des Instruments kompositorisch auszumessen, durchquert Haas die Spanne vom Tiefstton bis zum Altissimo-Register in wenigen Sekunden. Haas sagt, dass Weiss ihn darum gebeten habe, das allerhöchste Register möglichst rasch zu erreichen, weil jener befürchtet habe, dass es später im Stück mit schon strapaziertem Ansatz schwierig sein würde, es gut hervorzubringen.²³ Selten kommt ein Komponist Interpretenbitten so bereitwillig nach: Soloinstrument und Orchester bauen einen vollen Spektralklang auf C auf, der in einem Crescendo rasch verglüht und in einen neuen, seltsam «leeren» Klangraum umkippt, dessen oberer Rand durch Cluster in höchster Lage begrenzt ist.²⁴ Hier lässt sich ein falsettierendes Baritonsaxophon vernehmen, das in dreigestrichener Lage durchaus fremdartig, wie ein archaisches Trompeteninstrument klingt und im Holzbläserregister des Orchesters seinen Widerhall findet. Dass Altissimo-Aktionen und ihre Klangschatten ihrerseits bisweilen spektrale Eigenschaften besitzen, wird evident etwa ab Takt 30, wenn das Saxophon zur von ihm ausgelösten Klangwolke im diffusen, hohen Partialtonbereich (ab dem 12. Oberton) den Grundton (bzw. stellvertretend den 2. Oberton: e) gleichsam nachliefert. Der orchestrale, vom Soloinstrument ausgehende und es dann überdeckende Klangaufbau und Umschlag in eine neue Klangqualität ist ein Vorgang, der im Stück relativ häufig und dadurch beinahe formbildend erscheint. Wiewohl am Anfang des Konzerts ein Saxophonmehrklang der Familie A mit regelmässigen spektralen Eigenschaften steht, spielt auch die unregelmässige, schwebungsreiche Beschaffenheit der Klänge der anderen Familien, die Marcus Weiss als «echte» Mehrklänge bezeichnet, schon hier eine wichtige Rolle: In den Aufbau des Spektrums über C werden nämlich spektrumfremde Störsubstanzen eingeschaltet, die dessen reibungslose Entfaltung verhindern. Im Grunde wird bereits hier ein spektraler Klang nicht nur aufgebaut, sondern gleichzeitig auch orchestral umgebaut in Richtung von Saxophonmehrklängen der Familie D, deren Struktur sich dadurch auszeichnet, dass durch Schwingung mehrerer Luftsäulen Teiltöne von Spektren in schiefem und vielfältig schwebungsreichen Verhältnis klingen (der erste «echte» Saxophonmehrklang wird in diesem Werk eigentlich vom Orchester artikuliert). Es ist kaum überraschend, dass ein Komponist, der Schwebungen in der Musik zum «menschlichen Grundbedürfnis» erklärt hat, an solchen Klängen besonders interessiert ist: «Vergleicht man unterschiedliche musikalische Traditionen, wird man immer wieder – in den verschiedensten Ausführungen – auf die Lust an 'falschen', d.h. minimal von den Proportionen der Teiltonreihe abweichenden

Intervallen stoßen [...] Die dabei entstehenden Schwebungen bringen Leben in die Musik.»²⁵

Die meisten Saxophonmehrklänge bergen dergestalt «falsche» Proportionen, die für Georg Friedrich Haas genau das Richtige sind. Es ist bekannt, dass er sehr oft inkommensurable Tonsysteme klanglich verbindet oder bestimmte akustische Phänomene (Schwebungen, Differenztöne, Shepard-Skalen etc.) kompositorisch abbildet, um seinerseits der postulierten anthropologischen Tendenz zur Mikrotonalität gerecht zu werden. Gegenstand des Interesses und der kompositorischen Projektion sind im Baritonsaxophonkonzert gewisse Erscheinungsformen von Saxophonmehrklängen, die zum Teil Ähnlichkeiten aufweisen zu Phänomenen, die Haas auch sonst in seiner Musik gerne für sich arbeiten lässt: So besitzen viele Mehrklänge der Unterfamilie D/B eine Struktur (unscharfe Quart-, Quint- und Tritonus-Intervalle bilden «falsche» Oktaven), die fast identisch ist mit der imperfekten binären Struktur des régime 11 aus Ivan Wyschnegradskys Theorie nicht-oktavierender Tonräume, die für Haas' kompositorisches Schaffen bekanntlich von grosser Bedeutung ist.²⁶ Barbara Barthelmes hat Wyschnegradskys Errungenschaft nicht-oktavierender Tonräume verglichen mit der Überwindung euklidischer Geometrie.²⁷ Man könnte vielleicht sagen, dass Haas in seinem *Konzert für Baritonsaxophon und Orchester* Saxophonmehrklänge als Mittel zur Krümmung harmonischer Räume einsetzt.

Wie das geschieht, lässt sich zumal im nahezu demonstrativen Schlussteil des Stücks sehr klar beobachten und nachvollziehen: Hier verwendet Haas einzelne Griffpositionen aus dem Saxophonbuch fast wie objets trouvés, indem er dort verzeichnete Mehrklänge als ineinander modulierende manchmal völlig unverändert übernimmt und diese an- und abschwellenden Klangmodulationen auf den grossen Orchesterapparat projiziert (s. Abbildung 6).

Am Beginn dieses Teils (Takt 236) steht die Griffposition 49, deren Klang ($es^{1+1/8}-a^1-d^2$) mit einem «Wyschnegradsky-Akkord»²⁸ auf nahezu lehrbuchhafte Weise identisch ist. Dieses Mehrklangobjekt wird im Orchester nicht bloss nachgebildet, sondern ausgefaltet. Seine Struktur erfährt eine gewaltige Dilatation, indem sie wie unter einem Orchestermikroskop betrachtet wird. Die besondere, zwischen Vielklang und Timbre schwebende Qualität der Mehrklänge lässt sich orchestral allerdings kaum simulieren: Interessanter ist ohnedies, welche neuen Klangresultate die Transformation zeitigt.

Das Beispiel repräsentiert in dem Stück eine noch einfache Weise, Saxophon- und Orchestermehrklänge aufeinander zu beziehen. Spätestens ab Takt 278 wird es komplizierter: Der Mehrklang Nummer 47 (erste Position, Familie D/B) wird vom Orchester auf unterschiedliche, und zwar widersprüchliche Weisen ausgelegt: Das verzerrte D-Spektrum dieses Klangs wird in einem grossen «reinen» Obertonakkord der Streicher und tiefen Bläser quasi korrigiert, während der «Wyschnegradsky»-Anteil des Klangs in den Bläsern Ausfaltung erfährt. So entsteht eine Reibung durch Überlagerung verschiedener Tonsysteme, die für Haas' Musik durchaus nicht ungewöhnlich ist. Eigenartig an dieser Situation ist aber, dass Reibung zustande kommt durch eine simultan antithetische Auslegung

eines komplexen Klangobjekts, dessen Potenzial in unterschiedliche Richtungen realisiert wird und dadurch doppelte, und zwar widersinnige Ausfaltung erfährt. Dieses Objekt ist gegeben durch den Saxophonmehrklang Nummer 47. Mit dem Charakter des «Schwebens» korrespondiert also die gewissermassen antithetische innere Konstitution von Mehrklängen, die in Momenten wie diesem auskomponiert sind. Dieser Aspekt rückt am Schluss immer stärker in den Vordergrund: Nach einem kurzen Rückfall auf das C-Spektrum des Beginns wird das Baritonsaxophon zunächst ausgeschaltet in einer tumultösen orchestralen Phase, in welcher der «Zerraspekt» von Saxophonmehrklängen ganz fokussiert und riesenhaft vergrössert erscheint: Dies geschieht dadurch, dass Einzelpositionen von «Wyschnegradsky-Klängen» vierteltönig erweitert werden, wodurch sehr starke Reibungen entstehen in einer superlativen orchestralen Ausformung von Saxophonmehrklängen der Familie D. Am Ende bleiben Saxophon und gestrichene Crotales auf einem besonders schwebungsintensiven Klang (cis^2-c^4) hängen; dieser «Störklang» reisst ohne versöhnliche Schlusswendung irgendwann ab. Hier offenbart sich das Potenzial multiphonischer Saxophonklänge für die Komposition mit grossen Klangmassen, was bis zu einer Fokussierung, ja Extrapolierung ihres Irritationsmoments führen kann, wenn die Klänge vom Instrument abgelöst werden und (zumal ab Takt 306) ein Eigenleben beginnen. Die Kompositionstechnik folgt, genau konträr zum Prinzip der «Zeiteinfaltung» bei Giorgio Netti, der Idee der «Ausfaltung» der Eigenschaften komplexer Saxophonklänge. Als ursprünglicher Klanggeber verschwindet das Saxophon dabei immer wieder in Klangereignissen, die es selbst ausgelöst hat, um dann plötzlich in neuer Rolle wieder aufzutauchen. Ab Takt 120 etwa erscheinen äusserst zarte, labile Zweiklänge der Familien E und C, die im Orchester eine sehr empfindliche Klangaura erhalten. In diese fragile Konstellation mischt sich ab Takt 141 der Ton E, als hätte der hier gespielte schwebungsreiche Zweiklang Nummer 75 einen Unterton ausgelöst; dieser zunächst kaum hörbare Ton verfestigt sich immer mehr, überdeckt schliesslich die zarte Klangkonstellation und verselbstständigt sich zur Grundlage eines neuen Teils, über dem der Solist monodisch-deklamatorisch in nahezu kadenzhaftem Gestus agiert. Die Wandlung und schliesslich Überwindung einer Klangsituation gestaltet sich somit aus ihrer eigenen Logik heraus. Allgemeine Fragestellungen Haas'schen Komponierens (Interferenzen zwischen Tonsystemen, Projektionen von schwebungsreichen Klangmodellen etc.) zeigen sich in diesem Werk unter dem spezifischen Neigungswinkel der Erschliessung von Saxophonmehrklängen, wie sie als Ergebnis der Forschungsarbeit von Netti und Weiss vorliegt. Auch Haas arbeitet mit der in

Abbildung 6: →

Georg Friedrich Haas, «Konzert für Baritonsaxophon und Orchester» (2008), T. 236ff., Partiturseite 28. © Universal Edition, Wien

frei. **äußerst langsam** frei. **etwas weniger langsam** $\text{♩} = 60$

236

1. Fl. 2. Fl. 3. Fl. 1. Ob. 2. Ob. 3. Ob. 1. Kl. (B) 2. Kl. (B) 3. Kl. (A) 1. Fg. 2. Fg. 3. Fg. 1. Hn. (F) 2. Hn. (F) 3. Hn. (F) 4. Hn. (F) 1. Trp. (B) 2. Trp. (B) 3. Trp. (B) 1. Pos. 2. Pos. 3. Pos. Bpos. Btuba. 1. Schlagz. 2. Schlagz. 3. Gong. Barsax. solo

49 B D-21
den Melodie allmählich aus dem Nichts heraus entwickeln

88 B E-A5

MARIMBA
VIBRAPHON
PAUKEN

nimmt Piccoloflöte
nimmt Englischhorn

mehrdimensionaler Systematik dargestellten Klangsubstanz in einer Weise, die über das Abrufen von instrumentalen Effekten sehr weit hinausgeht. Er nutzt die Möglichkeit, im Dickicht der Mehrklänge einen eigenen Weg finden zu können. (Wenn man unbedingt wollte, liesse sich auch sagen: Haas erforscht in dem Stück mit Hilfe der Systematik das orchestrale Potenzial von Saxophonmehrklängen.) Das führt zu einem künstlerischen Ergebnis von charakteristischer Spezifik: Die Musik spielt sich stark in Übergangszonen zwischen Klangtypen ab, so dass im Gegenüber und selbst in der Gleichzeitigkeit von Schallaggregaten dem Aspekt der Klangwandlung überragende Bedeutung zukommt. Ein ebenso realer wie imaginärer Fluchtpunkt dieses Klanggeschehens findet sich in der Beschaffenheit von Saxophonmehrklängen, der nur mit Hilfe der Weiss-Nettischen Systematik perspektiviert werden konnte.

Es ist ganz klar, dass damit nur eines von vielen in dieser Komposition wirkenden Gestaltungsprinzipien angesprochen ist (wenn auch ein ziemlich wichtiges). Das Soloinstrument spielt in diesem Konzert aber viele Rollen. In einer fundierten Analyse müsste das berücksichtigt werden. Es liesse sich manches noch fragen: Welche Bedeutung haben japanische Shinto-Rituale, die laut Aussage des Komponisten²⁹ zumal in der Episode von Takt 182-236 verarbeitet erscheinen? Ist es Zufall, dass die deklamatorische Führung des Saxophonparts bisweilen der Stimmbehandlung und der Stimmlage der Protagonisten von Haas' Opern auffällig ähnelt (*Adolf Wölfli, Nacht, Die schöne Wunde, Melancholia*: im Zentrum aller vier Opern stehen Baritone oder Bässe)? Auf Alois Hába sich berufend behauptet Haas, dass die Formen seiner Konzerte nichts weiter seien als eine beziehungslose Reihung von Einzelteilen³⁰: Erübrigt sich dadurch die Frage nach Formartikulation?

AM RAND

Im zeitgenössischen Musikschaffen sind Saxophonmehrklänge eher etwas Marginales. Aber was ist schon «zentral»? Diese Frage stellt sich zumal angesichts einer Kunstform, über deren Randständigkeit und gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Irrelevanz ein unheimlicher Konsens besteht (auch seitens vieler, die sie ausüben). Dass diese Kunstform noch nicht untergegangen ist und weiterhin besteht, hängt vielleicht damit zusammen, dass es sich manchmal lohnt, Fragen hartnäckig von den Rändern her zu stellen. Die Erkundung von Saxophonmehrklängen ist im Kontext des Basler Forschungsfelds «Instrumentarium der Neuen Musik» wegweisend in vielerlei über den spezifischen Gegenstand hinausführender Hinsicht. Genannt seien nur die (auch Lehrzwecken entgegenkommende) mehrdimensionale Vermittlungssystematik, die Überwindung klassischer Arbeitsteilungen in enger Zusammenarbeit von Interpret und Komponist, der unmittelbare Kontakt zum aktuellen musikalischen Schaffen, die Neugierde auf unbekannte Klangwelten (besonders dann, wenn man meinte, sie bereits zu kennen). Andere Projekte, die sich mit Interpretation und Kreation neuer und neuester Musik beschäftigen, haben bereits stark davon profitiert.³¹

Es ist verständlich, dass junge Disziplinen wie Forschung an Kunsthochschulen einen hohen Legitimationsaufwand betreiben müssen und dabei so tun, als sei das schon Wissenschaftstheorie. Dies kann den eigentlichen Diskurs schwerlich ersetzen. Die Selbstvermessung mag eine gewisse Orientierung bieten, kommt aber sehr schnell an Grenzen.³² Es gibt Kategorien wie «Forschung über Kunst», «Forschung für Kunst», «Forschung durch Kunst», «Kunst über Forschung», «Kunst für Forschung» und «Kunst durch Forschung».³³ In welche passt das Saxophonprojekt? Es gehört zu den Merkmalen dieses Projekts, dass diese Frage nicht leicht zu beantworten ist.

¹ Madernas Reaktion, die sich um 1970 anlässlich einer von ihm geleiteten Aufführung des Werks ereignete, überlieferte Jacques Wildberger in einem Gespräch mit dem Autor im Jahr 2003 in Riehen. Maderna bezieht sich auf Bruno Bartolozzis damals einflussreiches Werk *New Sounds for Woodwinds*, London: Oxford University Press 1967, das als deutsche Übersetzung unter dem Titel *Neue Klänge für Holzblasinstrumente* 1971 im Mainzer Schott-Verlag erschienen ist. Also lag Maderna wohl falsch: Bartolozzi war kaum verantwortlich für die Verwendung von Mehrklängen in Wildbergers Komposition von 1963, vielmehr geht deren Gebrauch auf die Zusammenarbeit mit dem Solisten des Oboenkonzerts Heinz Holliger zurück, der bereits Ende der fünfziger Jahre damit begonnen hatte, für ihn schreibende Komponisten über neue Klangmöglichkeiten der Oboe zu informieren. Ein Manuskriptblatt, auf dem die wesentlichen Möglichkeiten zusammengefasst sind, findet sich in der Basler Paul Sacher Stiftung, Sammlung Heinz Holliger, und ist auch in der 1963 bei Ahn & Simrock erschienenen Ausgabe von Wildbergers *Oboenkonzert* reproduziert (der fragliche Mehrklang firmiert hier unter der Kategorie «Doppel-Flageolets»). Ein ähnliches Blatt kursiert unter Komponisten noch heute.

² Giorgio Netti, Marcus Weiss, *The Techniques of Saxophone Playing / Die Spieltechnik des Saxophons*, Kassel: Bärenreiter 2010, mit Audio-CD.

³ Eine komplette Einspielung des Werks durch Marcus Weiss ist bei Durian Records erschienen (Durian 020-2); eine Interpretation des zweiten Teils ... *affretandosi verso il centro della luce risonante* ... durch den Saxophonisten Lars Mlekusch ist in der Edition Zeitklang erhältlich (ez-38040). Eine digitale Reproduktion der Partitur ist zugänglich auf www.dissonance.ch, www.musikforschungbasel.ch und www.giorgionetti.com

⁴ Marcus Weiss spricht gerne von «Ansatzchoreographie».

⁵ Giorgio Netti, zitiert nach: www.durian.at/netti.html (27. Januar 2010).

⁶ Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 377.

⁷ Wie Anm. 5.

⁸ Das Phänomen liesse sich vielleicht mit dem Begriff «Zeiteinfaltung» beschreiben: Der tatsächlich oder virtuell zwischen verschiedenen Klängen liegende Zeitabstand erscheint nunmehr in einen einzigen Klangkomplex «eingefaltet».

⁹ Wie Anm. 5.

¹⁰ Wie Anm. 5.

¹¹ Tiefere Mehrklänge auf dem Sopransaxophon sind nur als Grundton plus Obertonspektrum realisierbar, vor allem über b (klingend as), dem tiefsten Ton des Instruments; als «echte» Mehrklänge gelten solche, bei denen mehrere Teilröhren gleichzeitig schwingen. – In der Diskussion von Nettis Komposition werden Tonhöhen konsequent als für ein Sopransaxophon in B notierte und nicht als klingende angegeben, um die Lektüre der ebenfalls transponiert notierten Partitur nicht zu erschweren.

¹² Teil III beginnt quasi auf der «Dominante», Teil IV peilt zunächst eine Doppeloktavierung der «Tonika» an.

¹³ Die Auffassung des Stücks als künstlerische Vermessung des multiphonen Klangraums eines Sopransaxophons ist freilich eine sehr eingeschränkte Sichtweise und pragmatische Hilfskonstruktion, die vor allem dazu dienen soll, es im Kontext des Basler Projekts plausibel zu verorten. Es ist völlig klar, dass solch zweckgebundene metaphorische Sichtweise dieser Musik nur sehr im Ansatz gerecht werden kann.

¹⁴ So äusserte sich Marcus Weiss in einem Gespräch mit dem Autor, das am 8. Januar 2010 in Basel geführt wurde.

¹⁵ Wie Anm. 14.

¹⁶ Atem und Grundton b würden ohne die vorher gemachten Extremerfahrungen durchaus anders wirken. Es ist eine Binsenweisheit, dass die hochalpine Gipfelerfahrung eines Bergsteigers kaum mit jener eines Helikoptertouristen vergleichbar sein dürfte. Ähnliches gilt für das Aequale der Blechbläser am Schluss des Finalsatzes von Gustav Mahlers *Sechster Symphonie*: Es ist wie durch einen Filter physischer und psychischer Erschöpfung hindurch zu vernehmen und kann deshalb kaum unbeschädigt klingen (das gilt für die live-Situation, nicht aber für sehr viele Einspielungen des Werks).

¹⁷ Auch: «embodied knowledge»; vgl. etwa Henk Borgdorff, *The Debate on Research in the Arts*, Bergen National Academy of the Arts 2006 (= *Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development No. 02*).

¹⁸ Eine Auflistung findet sich in: Daniel Kientzy, *Les sons multiples aux saxophones*, Paris: Salabert 1982.

¹⁹ Wie Anm. 2.

²⁰ Aus pragmatischen Erwägungen wurden nicht restlos alle dieser Klänge dargestellt. Entscheidende Kriterien für die Auswahl waren die eindeutige Bestimmung, Differenzierbarkeit und Produzierbarkeit eines Klangs. Da diese Kriterien für Nettis Komposition nicht in gleicher Weise gelten, scheinen die dortigen Mehrklänge mit jenen der Systematik nicht immer vollständig identisch.

²¹ Verglichen mit dem Oboenbuch von Veale/Mahnkopf tendiert die Systematik von Netti/Weiss noch eher in Richtung einer (gleichwohl wissenschaftlich fundierten) praktischen Anwendbarkeit der Forschungsergebnisse.

²² Die Partitur des Werks ist in der Universal Edition Wien (UE 344182) erschienen; eine Aufnahme des Werks ist gegenwärtig noch nicht öffentlich, aber über den Verlag zugänglich.

²³ So äusserte sich Georg Friedrich Haas am 3. Juni 2008 in der Forschungsveranstaltungsreihe colloquium 48 in der Hochschule für Musik Basel.

²⁴ Wie in der Partitur des Werks werden Tonnamen auch hier ausschliesslich als klingende angeführt.

²⁵ Georg Friedrich Haas, *Fünf Thesen zur Mikrotonalität* [2001], zitiert nach: Lisa Farthofer, *Georg Friedrich Haas: «Im Klang denken»*, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007, S. 124.

²⁶ Vgl. Georg Friedrich Haas, *Die Verwirklichung einer Utopie: Ultrachromatik und nicht-oktavierende Tonräume in Ivan Wyschnegradskys mikrotonalen Kompositionen*, in: Claus Ganter (Hrsg.), *Harmonik im 20. Jahrhundert*, Wien: Wiener Universitätsverlag 1993, S. 87-100; Lisa Farthofer, *Georg Friedrich Haas: «Im Klang denken»*, S. 32ff.

²⁷ Barbara Barthelmes, *Raum und Klang. Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys*, Hofheim: Wolke Verlag 1995, S. 55.

²⁸ In der Haas-Forschung hat sich der vom Komponisten selbst eingebrachte Terminus «Wyschnegradsky-Akkord» oder «Wyschnegradsky-Klang» mittlerweile etabliert; es handelt sich um das Phänomen von Quart/Quint-Tritonus-Schichtungen (in temperiert-chromatischer wie auch mikrotonal erweiterter Intonation); dieser Begriff wird hier beibehalten, um den für Haas wesentlichen Zusammenhang zu Wyschnegradskys Theorie der nicht-oktavierenden Tonräume zu akzentuieren.

²⁹ So äusserte sich Georg Friedrich Haas am 3. Juni 2008 in der Forschungsveranstaltungsreihe colloquium 48 in der Hochschule für Musik Basel.

³⁰ Wie Anm. 29.

³¹ Für nähere Informationen siehe www.musikforschungbasel.ch

³² Dann machen zum Beispiel anerkannte, alte Ansichten über den Erkenntniswert von Kunst wieder Mut: vgl. etwa Søren Kjörup, *Another Way of Knowing. Baumgarten, Aesthetics, and the Concept of Sensuous Cognition*, Bergen National Academy of the Arts 2006 (= *Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development No. 01*).

³³ Vgl. Florian Dombos, *0-1-1-2-3-5-8- Zur Forschung an der Hochschule der Künste Bern*, in: Hochschule der Künste Bern (Hrsg.), *Forschung. Jahrbuch Nr. 4/2009*, Bern 2009, S. 13ff.