JAZZSCHULE BASEL

DIPLOMARBEIT FÜR DAS FACH DIDAKTIK/METHODIK

Das Saxofon als Körpererfahrung

eine didaktische Anleitung

vorgelegt von:

Oliver Wendt
Panoramastr. 58
D-72070 Tübingen
Februar 2004

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung 4

2. Zielgruppe 5

3. Methodik 6

4. Das Saxofon 7

4.1. Bauart und Physik des Klangs 7
4.2. Das Konzept von Adolphe Sax 9

5. Spezielle Übungen 10

5.1. Die Atmung 10
5.1.1. Bewusst atmen 10
5.1.2. Ausnutzen der Lungenkapazität 11
5.1.3. Zwerchfellatmung 11
5.1.4. Luftmenge 13

5.2. Die Stütze 14
5.2.1. Von der Notwendigkeit der Stütze 14
5.2.2. Luftballon 15
5.2.3. Zwerchfell und Muskulatur 16

5.3. Der Ansatz 17
5.3.1. Stellung der Lippen 17
5.3.2. Stellung der Zähne 17
5.3.3. Training der Lippenmuskulatur 18

5.4. Der Kehlkopf 19
5.4.1. Verschiedene Tonhöhen singen 19
5.4.2. Verschiedene Tonhöhen spielen 20
5.4.3. Stimmumfang 20
5.4.4. Kehlkopf und Oktavklappe 21

5.5. Die Obertöne 22
5.5.1. Die Naturtonreihe 22
5.5.2. Klang als Summe von Teiltönen 23
5.5.3. Das Saxofon als Naturtoninstrument 23
5.5.4. Die Oberton-Übungen 24
5.5.5. Weiterführende Übungen nach Raschèr und Liebman 25

5.6. Gehör und Intonation 26
5.6.1. die Verbindung Singen – Spielen 26
5.6.2. Übungen mit Mundstück und Klavier 27
5.6.3. Übungen mit Saxofon und anderen Schallquellen 27
5.6.4. Dynamik und Intonation 29

6. Die Bedeutung der Zunge 30

6.1. Die Zunge als Luftventil 30
6.2. Artikulation 31
6.3. Timing 33

7. Blätter – ein endloses Thema? 34

7.1. Kriterien für die Blätterwahl 35
7.2. Bearbeiten von Blättern 36

8. Schlussbetrachtung 37
8.1. Zusammenfassung 37
8.2. Reflexion 37
8.3. Danksagungen 39

9. Quellenverzeichnis 40

9.1. Interviews 40
9.2. Literatur 40

1. Einleitung

Im Laufe meines Saxofonstudiums an der Jazzschule Basel und meiner mehrjährigen Tätigkeit als Instrumentallehrer ist mir aufgefallen, dass das Saxofon als vermeintlich einfach zu erlernendes Instrument für viele früher oder später grosse Schwierigkeiten aufweist, insbesondere im Bereich Tonbildung.

Anlass für die Wahl des Themas "das Saxofon als Körpererfahrung" meiner Diplomarbeit war sicherlich ein anonymer Fragebogen, den ich im Sommer 2002 an 35 Schüler von mir ausgeteilt habe, mit der Zielsetzung, gleichzeitig die Qualität meines Unterrichts zu verbessern und die Haltungen und Ambitionen meiner Schüler kennenzulernen (vgl. Quellenverzeichnis).

Die Ausarbeitung dieser Fragebögen brachte drei Stichpunkte hervor, die sich beinahe durch jeden Fragebogen wie ein roter Faden zogen:

- Der Klang des Instruments als wichtigster Motivationsgrund
- Improvisation und
- Mitwirken in einem Ensemble als langfristige Ziele

Während mich die beiden letztgenannten Aspekte nicht sehr überraschten, da die meisten Kinder und Jugendlichen das Mitwirken in einer Band als grossen Traum betrachten, so umso mehr der klangliche Aspekt dieses Instruments als Motivationsgrund.

Offensichtlich gibt es ein grosses Bestreben, das Saxofon als klangliches Ausdrucksmittel zu erlernen, unabhängig von Alter, musikalischer Bildung und Ambition.

Die Auseinandersetzung mit zahlreichen Werken über die Geschichte und Bauart des Saxofons (s. Quellenverzeichnis) führten mich zu der Erkenntnis, dass das Instrument von seinem Erbauer von vornherein mit einem grossen Klangspektrum konzipiert wurde und von seinen Spielern ein hohes Mass an Ausdrucksstärke abverlangt (vgl. Abschnitt 4.).
Um diesen Kreis zu schliessen, habe ich die vorliegende Abhandlung verfasst, mit dem Ziel, jedem Saxofonisten den Weg zur Umsetzung verschiedenster Klangvorstellungen im Sinne seines Erbauers und wichtiger moderner Vertreter zu ermöglichen. Da dies nur durch komplexe motorische Fertigkeiten möglich ist, möchte ich mit der vorliegenden Arbeit eine konkrete Anleitung hierzu geben.

Eine weitere Motivation, eine Diplomarbeit mit diesem Thema zu verfassen ist, dass der gesamte Bereich Tonbildung und Technik bisher in der für den Laien zugänglichen Instrumentalliteratur mit wenigen Ausnahmen kaum zugänglich war. Die Gründe hierfür sind, dass es schwierig ist, körperliche Aspekte in Schriftform zu einer didaktischen Anleitung zu verfassen, da das Vor- und Nachmachen nach wie vor in der Musik allgemein einen hohen Stellenwert hat (vgl. auch Gut, 2003) und nicht ausnahmslos durch schriftliche Anleitungen erstezt werden kann.

Inhalt dieser Abhandlung sind Übungen, von denen einige konkreter (durch Aufzählungen markiert), andere wiederum allgemeiner Natur sind, die ich im Laufe

der letzten 9 Jahre von zahlreichen Lehrern, auf Workshops und im Gespräch mit Kollegen gesammelt habe.
Durch die regelmässige Anwendung und das langfristige Überprüfen der Ergebnisse dieser Übungen habe ich einen Auszug derer erstellt, die sich im Lauf der Jahre bei mir und meinen Schülern als wirkungsvoll herausgestellt haben.

Ich konnte in meinem Unterricht wiederholt feststellen, dass ein "guter Sound" sich sehr positiv auf die Motivation und die Übe-Bereitschaft des Schülers auswirkt und umgekehrt, dass die Unzufriedenheit über den eigenen Klang jegliche Lust am Spiel verdirbt.
Analog dazu stellte ich im Gespräch mit zahlreichen Musikern und Musikliebhabern fest, dass der "Sound" bei Saxofonisten wichtigstes Kriterium ist. Ob bewusst oder unbewusst, wer etwa Joshua Redman oder Johnny Hodges gerne zuhört, fühlt sich in erster Linie von deren Klang angesprochen.

Dies ist der erste Versuch meinerseits, eine Anleitung in Bezug auf Tonbildung zu verfassen. Ich werde daher auf die Kritik und Meinungen möglichst vieler Saxofonisten, Pädagogen und Musiker allgemein angewiesen sein, um dieses Werk dauerhaft zu verbessern. Im Übrigen sei angemerkt, dass diese Abhandlung keinerlei Anspruch auf Absolutheit erhebt, denn es gibt zweifelsohne eine beachtliche Anzahl an Saxofonisten, die in Bezug auf Tonbildung gute Resultate erzielt, ohne sich jemals Themen wie Atmung, Ansatz oder Kehlkopf bewusst gemacht, geschweige denn aktiv daran gearbeitet zu haben. Man sollte daher nie ausser Acht lassen, dass viele Musiker allein aus guter Intuition und einem guten Feeling für das Instrument "richtig" lernen.

Dieses Werk soll eine Antwort auf viele Fragen und Probleme meiner Schüler, Saxofonisten allgemein und mir selbst sein. Es erhebt daher nicht den Anspruch einer Komplett-Abhandlung.

2. Zielgruppe

Diese Abhandlung richtet sich an alle Saxofonisten, denen es ein Bedürfnis ist, ein besseres Körpergefühl zu ihrem Instrument zu finden. Zuerst sollte man sich deshalb bewusst machen, dass es körperliche Arbeit und Selbstkontrolle bedeutet, Töne auf dem Saxofon zu erzeugen, zu formen, auszuhalten und in einen musikalischen Kontext zu bringen.
Ambitionierte Schüler werden in den nachfolgenden Übungen ebenso ein breites und lohnendes Arbeitsfeld erkennen wie Lehrer, die ihren Schülern Methoden zur Verbesserung ihrer Klangvorstellungen und des körperlichen Bewusstseins des Saxofonspiels näher bringen möchten.

Daher ist diese Arbeit für den Autodidakten wie auch für den Schüler im Instrumentalunterricht geeignet, da die Zielsetzung einem der wichtigsten Kriterien des Saxofonspiels entspricht: Tonbildung und –kontrolle.

In Gedanken hatte ich häufiger erwachsene Schüler vor mir, die unregelmässig zum Unterricht kommen, aber dauerhaft interessiert sind, ihren Sound zu verbessern. Oft ist es in einer oder wenigen Stunden nicht möglich, die erforderlichen Übungen

ausführlich zu behandeln, geschweige denn zu demonstrieren, bzw. die schriftliche Dokumentation derselben nimmt zu viel Zeit in Anspruch.
Mein Anliegen ist es daher, für viele meiner Schüler ein Nachschlagewerk, einen Leitfaden oder einfach nur eine Erinnerungshilfe zu erstellen.

Verschiedene Probleme können einen Saxofonisten veranlassen, sich mit diesen Übungen auseinander zu setzen, z.B.:

- Man stellt fest, dass man zuwenig "Puste" hat (die durch einen Atemzug eingezogene Luftmenge reicht nicht aus, um eine Passage zu Ende oder in der entsprechenden Lautstärke zu spielen)
- Lange Töne sind nicht gerade und regelmässig, sondern in Intonation und Tonqualität unstetig
- Man benötigt bei jeder Probe und jedem Konzert ein Mikrofon, um gehört zu werden und um sich selbst zu hören
- Die Lippen (der Ansatz) schmerzen regelmässig, nachdem man eine Weile gespielt hat
- Die Intonation ist allgemein schwer kontrollierbar
- Schwierigkeiten, sehr hohe und sehr tiefe Töne laut und voll klingen zu lassen
- Man hat das Gefühl, man ist dem Verhalten seiner Blätter ausgeliefert
- Der Übergang von der unteren zur oberen Oktave vollzieht sich mit einer abrupten Änderung der Klangfarbe
- Man wundert sich, wie Saxofonisten artikulieren (mit ihrer Zunge umgehen)

Ein häufig gehörter Ausspruch von erwachsenen Saxofonisten ist: "Ich kann heute nicht spielen, ich finde kein Blatt, auf dem ich gut klinge". Natürlich ist in erster Linie der eigene Geschmack und die Selbstwahrnehmung entscheidend, allerdings gibt es einerseits zahlreiche Möglichkeiten, auf das Klangverhalten seiner Blätter Einfluss zu nehmen (s. Abschnitt 7.2), und andererseits sollte man immer den Antrieb besitzen, nicht vor dem Blatt zu kapitulieren.

In diesem Sinne dient die vorliegende Arbeit ebenfalls dazu, dem Gefühl entgegenzuarbeiten, man sei dem Ansprache- und Klangverhalten seiner Blätter ausgeliefert. Je mehr man an seiner Tonvorstellung und deren klanglicher Umsetzung arbeitet, desto erfreulicher das Resultat und das Spielgefühl.

3. Methodik

Die Frage, zu welchem Lerntyp der Schüler bzw. man selbst gehört, sollte in Bezug auf Methodik eine dauerhafte und zentrale Bedeutung haben. Die spektakulärste Übung nützt nicht viel, wenn man sie sklavisch praktiziert, ohne zu wissen warum, in der falschen körperlichen/seelischen Verfassung, zur falschen Tageszeit oder aus einem latenten Pflichtgefühl. Ich halte es daher für wichtig, die Übungen zunächst auszuprobieren und zu beobachten, was sie bewirken, bzw. was für ein Körpergefühl sich dabei einstellt. Ich möchte ausdrücklich dazu animieren, sich selbst dabei zu beobachten und darüber zu reflektieren, was die Übungen bewirken, ebenso wie den Mut zur Kreativität, diese auszubauen oder zu verändern. Alle Menschen haben einen unterschiedlichen Körperbau und unterschiedliche Empfindungen, die es gilt, individuell herauszufinden.

Eine weitgreifendere Abhandlung über die Methodik dieser Übungen ist jedoch in diesem Zusammenhang ein zu ausführliches Thema und könnte in einer weiteren Arbeit behandelt werden. Allerdings empfiehlt es sich, gewisse Übungen über einen längeren Zeitraum mit einer konsequenten Regelmässigkeit durchzuführen. Der Grund dafür ist, dass nur dauerhafte Konstanz zum Ziel führt, insbesondere wird man feststellen, dass bei vielen Übungen nach einer gewissen Zeit eine "Schallmauer" durchbrochen wird.
So habe ich es vielfach erlebt, dass Schüler über einen längeren Zeitraum erfolglos die Kehlkopf-, Mundstück- und Oberton-Übungen praktiziert haben, um sie dann plötzlich in grösserem Umfang beherrschen zu können. Ausdauer und Geduld sind zwei wichtige Faktoren, die im Instrumentalspiel einen hohen Stellenwert haben.

Oft liegt mir der Vergleich nahe, wie Kinder Fahrradfahren oder Schwimmen lernen: Viele arbeiten lange daran, es zu beherrschen. Wenn sie es einmal können, verlernen sie es meist nicht mehr, da es ein grundlegendes Körperempfinden ist, welches langfristig im Gehirn gespeichert wird und jederzeit abrufbar ist.
Natürlich ist es sehr zweckmässig, bei Erkennen des oder der eigenen Defizite die entsprechende(n) Übung(en) auszuwählen und so lange zu üben, bis das Problem gelöst ist. Als Sammlung verschiedenster Übungen ist diese Arbeit auch dafür gedacht.
Allerdings ist es empfehlenswert, die hier erklärten Übungen als ein grosses Lernfeld der Saxofonpädagogik zusammenzufassen, und ihnen im täglichen Überitual entsprechend Raum und Zeit zu geben, denn die Erfahrung an mir selbst und in meinem Unterricht zeigt, dass die Verbesserung der Atemkapazität, des Sounds, der Intonation, das Beherrschen von Dynamik und Artikulation Faktoren sind, welche die Motivation für dieses Instrument entscheidend erhöhen.
Meine Empfehlung ist deshalb, dass Saxofonisten, die am Anfang stehen, diese Übungen konsequent und lückenlos über einen längeren Zeitraum praktizieren. Wenn sich das Körpergefühl für den tonlichen Aspekt des Saxofonspiels nach einer Zeit eingestellt hat, wird man feststellen, dass die Flexibilität und die Zufriedenheit mit dem eigenen Sound stark zunehmen.
Es liegt im eigenen Ermessen des Schülers bzw. des Lehrers, gewisse Übungen nach einer Weile abzusetzen, wenn man das Ziel erreicht hat. Andere hingegen sind Grundübungen, die sich in ungeahnte Dimensionen fortsetzen, je nachdem wie gross der eigene Ehrgeiz ist und je mehr Phantasie und Kreativität der Einzelne einbringt.

4. Das Saxofon

4.1.Bauart und Physik des Klangs

"Das Saxophon besteht aus einer konischen Röhre (Resonator), die an einen Schwingungserreger (Tongenerator) gekoppelt ist. Die Schwingung wird durch ein einfaches Rohrblatt ähnlich wie bei der Klarinette erzeugt. Die Länge der Röhre ist durch Seitenlöcher variabel gehalten. Durch Koppelung von Mundstück und Schallrohr, von denen das erste schwingungserregend, das zweite resonanzfähig ist, entsteht eine Koppelungsfrequenz. die in erster Linie von der im Rohr schwingenden Luftsäule determiniert ist" (Ventzke, Raumberger, Hilkenbach 1994,17).

"[Das Saxofon ist] ein von Adolphe Sax um 1841 erfundenes, 1846 patentiertes Blasinstrument mit konisch-parabolischem Messingrohr und um die zwanzig teils offenen, teils geschlossenen Klappen, ist seit dem Swing wegen seiner Flexibilität und seines obertonreichen Klanges als Instrument der Stilführer so relevant wie die Trompete im alten Jazz. Es zählt, obwohl aus Metall, zu den Holzblasinstrumenten, wird über ein an einem schnabelförmigen Mundstück befestigtes Rohrblatt angeblasen und durch die konische Schallröhre in die Oktave überblasen.
Im Saxofonbau gibt es einen außergewöhnlichen Variantenreichtum und eine Typenvielfalt, die weit über die gebräuchlichsten Größen Sopran, Alt, Tenor und Bariton hinausreicht: beginnend mit dem geradröhrigen Sopranino in Es und F sowie dem Sopransaxofon in B und C (mit dem Saxello als Alternative mit nach oben gebogenem Schallstück), über das Alto in Es und F, das Tenor in B und C (C-Melody-Sax), das Bariton in Es und F bis hin zum Bass in B und C und zum Kontrabass in Es sowie Subkontrabass in B. Vom Alto an abwärts verfügt das Instrument generell über einen nach oben gebogenen Trichter. [...]" (Künzler 2002,1155).

Das Saxofon überbläst mittels zwei Oktavklappen, die mit einem Fingerhebel bedient werden, in die Oktave und nicht in die Duodezime wie die Klarinette.
Der konisch-parabolisch zulaufende Korpus und die weite Mensur verleihen dem Saxofon ein sehr grosses Dynamik- und Klangfarbenspektrum, ebenso das im Vergleich zur Klarinette weitere und offenere Mundstück.

Als 1846 das Saxofon patentiert und der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, war es in mehreren Hinsichten eine Neuheit:

- bislang gab es keine Metallblasinstrumente mit einfachen Rohrblatt-mundstücken
- die bislang bei Klarinetten verwendete Böhm-Mechanik wurde zum Teil adaptiert und stark vereinfacht
- in Klang, Optik und Design ähnelte es keinem bisherigen Instrument (weshalb es auch lange dauerte, bis es sich in verschiedenen Musikrichtungen etablieren konnte, da anfänglich keine Klangvorstellung vorhanden war).

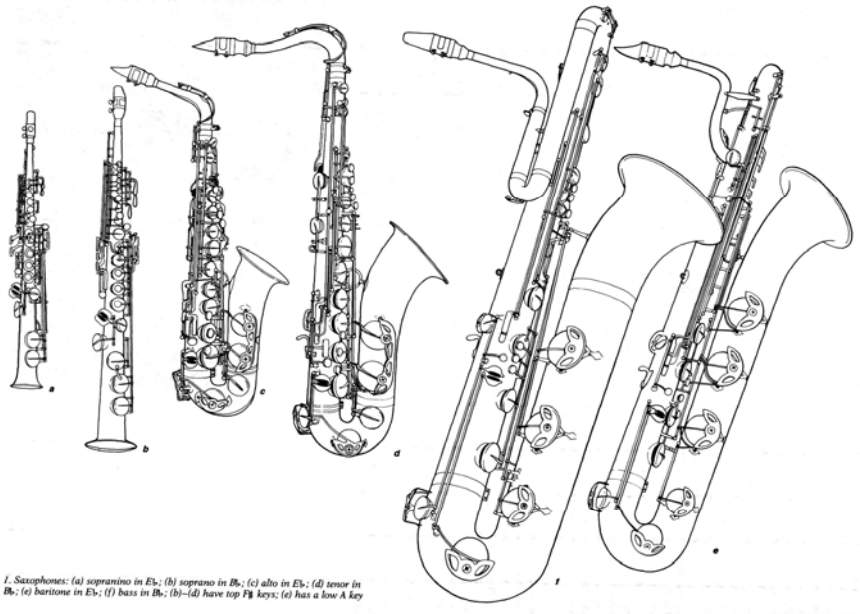
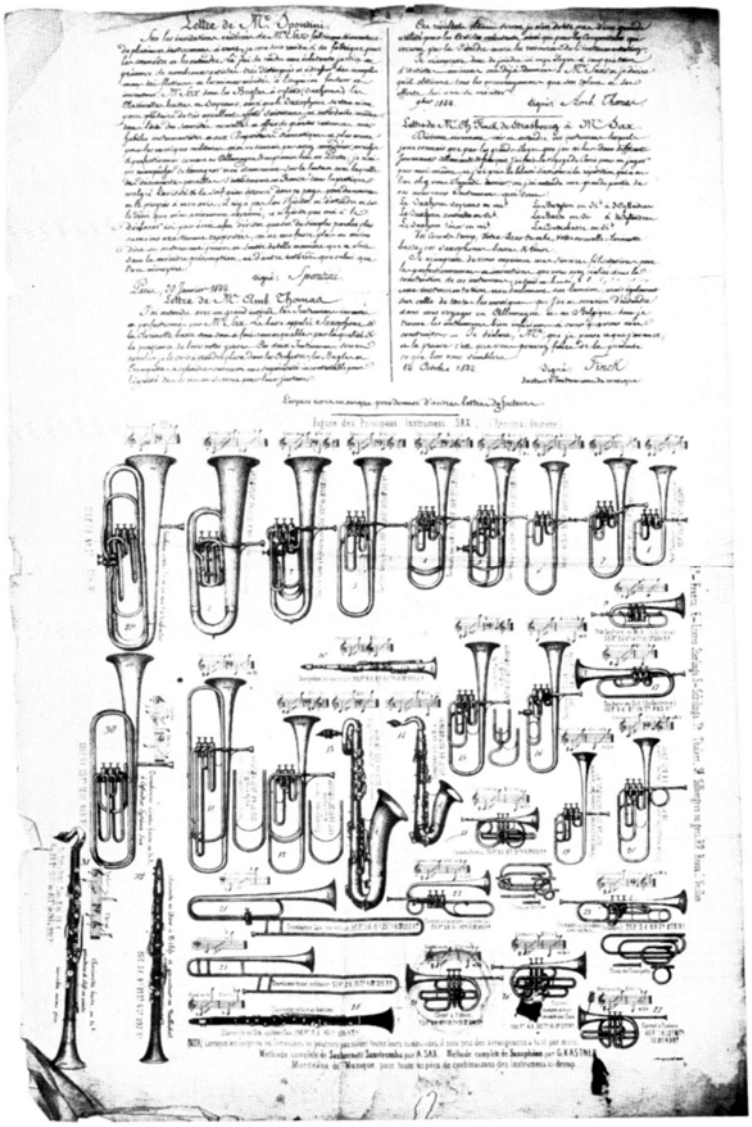


Abbildung aus: Kernfeld, B. 1996,1087

4.2. Das Konzept von Adolphe Sax

Entgegen der landläufigen Meinung, das Saxofon sei zufällig entstanden, steht das Konzept von Antoine-Joseph Sax (*1814 Dinant/Maas, +1894 Paris), später Adolphe genannt.
Als Sohn eines renommierten Instrumentenbauers meldet er im Alter von 21 Jahren eine Klarinette als Patent an und gründet kurz darauf seine eigene Firma. Zunächst macht er sich einen Namen als Klarinettenbauer, da er viele Klarinetten hinsichtlich Mechanik und Ergonomie erheblich verbessert, später wird seine Firma bekannt als Hersteller unterschiedlichster Holz- und Blechblasinstrumente, die in den folgenden Jahren auf zahlreichen Messen vielfach ausgezeichnet werden.
Sein Leben ist geprägt von genialem Erfindergeist, Geschäftssinn und einem Pragmatismus, der wohl in dieser Branche bis heute seinesgleichen sucht. Die Liste der von ihm erfundenen und entwickelten Instrumente ist gross (vgl. Abbildung) und sein Leben lang arbeitet er an deren Verbesserung und Verbreitung in unterschiedlichen Ensembleformen.



Seite aus einem Prospekt der Firma Adolphe Sax &Cie., Paris von 1850 (aus: Ventzke, Raumberger, Hilkenbach 1994,89)

Als seine herausragendste Erfindung kann aus heutiger Sicht zweifelsohne das Saxofon betrachtet werden, mit dessen Entwicklung er bereits 1838 beginnt. Als 1846 das Patent auf diese Instrumentengattung folgt (Sax hatte von Anfang an die komplette Serie von Sopranino bis Kontrabass im Angebot), sind die Saxofone längst im Gespräch und bei Musikern der grosse Geheimtipp. Selbst einige Komponisten haben sich bereits mit ihnen befasst und Instrumentalwerke für Saxofone komponiert (u.a. Hector Berlioz, Gioachino Rossini). 1845 wird die französische Armee mit Saxofonen ausgestattet.
Im Laufe seines Lebens stellt Sax spektakuläre Dinge auf die Beine, z.B. baut er 1847 eine Konzerthalle für 400 Personen, wird 1849 zum Ritter der Ehrenlegion gekürt, 1852 Ehrenmitglied der Londoner Akademie der Wissenschaften, 1857 Dozent für Saxofon am Pariser Conservatoire, 1858 gründet er einen eigenen Musikverlag und war zeitlebens einer der grössten Klarinettisten seiner Zeit.
Das Konzept zur Entwicklung eines neuen Blasinstruments war von der Tatsache geprägt, dass Streich- und Holzblasinstrumente bei Konzerten im Freien kaum mehr als wenige Meter weit zu hören waren. Gleichermassen wurden in Militärkapellen unverhältnismässig mehr Holz- als Blechbläser benötigt, um ein einigermassen ausgewogenes Klangspektrum zu erhalten. Darüber hinaus war es immer ein Problem für Militärkapellen, Klarinetten bei regnerischer Witterung spielen zu lassen, da sich die Instrumente durch die eindringende Feuchtigkeit sehr schnell verzogen.
Sax wollte ein Holzblasinstrument schaffen, welches die Lautstärke und die Tragweite eines Blechblasinstruments hatte, andererseits aber auch ein Klangspektrum, welches von Flöte über Klarinette bis zu Streichinstrumenten ging. Es war ihm von vornherein ein Anliegen, ein modernes Instrument für das nächste Jahrhundert zu erschaffen. Wenn man die Stellung des Saxofons im Jazz betrachtet, kann man ohne Übertreibung feststellen, dass ihm dies gelungen ist. (Ventzke/Raumberger/Hilkenbach 1994, 83-93).

5. Spezielle Übungen

5.1. Die Atmung

5.1.1. Bewusst atmen

Als Medium zur Tonerzeugung ist die Atmung bei Blasinstrumentalisten von zentraler Bedeutung. Vielleicht gerade *weil* das Atmen sicherlich der Vorgang ist, den wir alle am Häufigsten während unseres Lebens ausüben, ist es notwendig, sich spätestens beim Erlernen eines Blasinstrumentes mit diesem Thema bewusst auseinander zu setzen. Selbst ohne Anleitung eines Lehrers werden die meisten spätestens in Orchestern oder Big Bands auf dieses Kapitel aufmerksam, wenn es darum geht, vorgegebene musikalische Strukturen in Bezug auf Dynamik, Phrasierung, Artikulation und Intonation zu erfüllen.
Ein erster und bedeutender Schritt ist es, sich die verschiedenen Arten der Atmung bewusst zu machen. Als Beispiel sollte zum Nachdenken anregen, wie unterschiedlich die Atmung kurz vor dem Einschlafen und als Gegensatz dazu in Stress-, Panik- oder Angstmomenten ist.

Als auffälligster Unterschied sei hier erwähnt, dass die Dauer des Ein- und Ausatmens, besonders in entspannten Lebenssituationen, gleich ist, während beim Spiel eines Blasinstrumentes die Dauer des Einatmens um ein Wesentliches kürzer sein sollte, als die des Ausatmens. Darüber hinaus ist die kontrollierte und gestützte Art des Ausatmens ein zentraler Punkt der Atemtechnik und ebenfalls Gegenstand von Abschnitt 5.2.

5.1.2. Ausnutzen der Lungenkapazität

Ein gesunder Körper, regelmässige sportliche Betätigungen und genügend frische und saubere Luft sind sicherlich sehr förderliche Faktoren für den effektiven Gebrauch der Lungenkapazität. Verwunderlich ist jedoch, wie trotzdem alte und kranke Saxofonisten, die teilweise durch Jahrzehnte lange Exzesse ihre Körper geschunden haben, zu wegbereitenden Pionieren ihres Instrumentes wurden. Dagegen habe ich es in meinem Unterricht erlebt, wie ein Athlet unverhältnismässig lange braucht, um den richtigen und kontrollierten Umgang mit seiner Lungenkapazität zu finden.
Die für diese Abhandlung nicht unbedeutende Folgerung ist, dass es wesentlich mehr bedarf, als eines gesunden und trainierten Körpers, um die Technik zu erlernen, ein Instrument wie das Saxofon kultiviert spielen zu können.

Zunächst sollte man sich vor Augen halten, dass die Lunge ein dreidimensionales Gebilde ist, welches sich beim Einatmen nicht nur im Brustbereich und dies auch nicht nur in einer Richtung ausdehnt.
Je mehr Luft einem Blasinstrumentalisten zur Verfügung steht, desto mehr kann er damit seine klanglichen und musikalischen Vorstellungen umsetzen. Deshalb ist es sehr nützlich sich bewusst zu machen, wie viel Luft tatsächlich in die Lunge passt.

Das Anheben der Schultern bewirkt beim Einatmen ein zusätzliches Ausdehnen der Lunge nach oben und somit eine Vergrösserung der Lungenkapazität. Zu beobachten ist dies beispielsweise wenn man Luft holt, um zu seufzen oder wenn man Kindern zusieht, wie sie die Kerzen ihrer Geburtstagstorte ausblasen ("tiieef Luft holen...").

Man kann diesen Vorgang auch als automatisch-reflexiv betrachten, der oft unbewusst benutzt wird aber durchaus effektiv ist.

5.1.3. Zwerchfellatmung

Die Zwerchfellatmung stellt nicht nur für Blasinstrumentalisten, sondern für zahlreiche Berufsgruppen wie Sänger, Redner, Vorleser und Lehrer ein wichtiges Werkzeug zum effizienten und dauerhaften Gebrauch der Stimmbänder, der Atmungskontrolle und zur Entspannung dar.

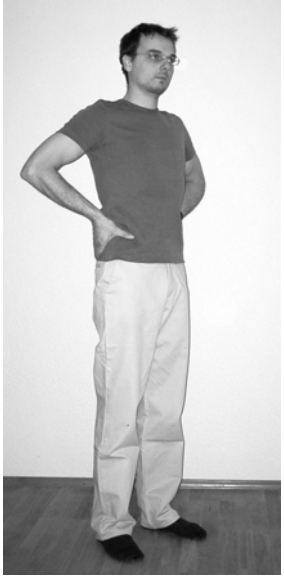
Wesentlicher Bestandteil der Zwerchfellatmung ist es, die Lunge in Richtung des Unterleibes auszudehnen, wodurch zunächst ein grosser zusätzlicher Luftbedarf gedeckt wird. Darüber hinaus ermöglicht die Muskulatur des Zwerchfells am unteren Ende der Lunge die in unterschiedlichsten Nuancen gestaltete Kontrolle, besonders des langsamen und dauerhaften Ausatmens.

Da die Zwerchfellatmung nur von wenigen Menschen ohne einschlägige Erfahrung bewusst praktiziert wird, dient folgende Übung als Einführung.

1. Man lege sich auf den Rücken auf eine nicht zu weiche Unterlage und lege sich einen flachen Gegenstand von etwa 1-2 Kg Gewicht (z.B. Buch) auf die untere Bauchdecke, etwas über der Gürtellinie. Ziel ist es, durch das Einatmen und das Anheben der Bauchdecke den Gegenstand um einige cm anzuheben. Man sollte hierbei unbedingt darauf achten, dass der Gegenstand nicht durch das *Ausatmen*, sondern durch das *Einatmen* angehoben wird. Schliesslich will man u.a. das Fassungsvermögen seiner Lunge vergrössern.
   Falls es grösserer Konzentration bedarf, diesen Vorgang mehrmals und gleichmässig auszuüben, sollte man diese Übung zunächst in sein tägliches Übeprogramm aufnehmen und so lange regelmässig praktizieren, bis sie ohne Mühe funktioniert.

2. Erst wenn dies gewährleistet ist, versucht man die Zwerchfellatmung im Stehen zu üben. Hierzu presst man leicht eine Hand an die Stelle etwas über der Gürtellinie, und versucht nun, durch Einatmen die Hand von sich wegzudrücken. Hierbei sollte man wiederum dararuf achten, dass der Unterbauch sich nicht durch Aus- sondern durch Einatmen ausdehnt und dass der Aufliegedruck der Hand gleichmässig und nicht zu schwach ist.

Gewissermassen als Kontrolle dient es, wenn man sich wie in unten stehender Abbildung beide Hände an die Hüften legt, und beim Einatmen eine leichte Schwellung bemerkt.



5.1.4. Luftmenge

Um nun beim Einatmungsvorang eine maximale Luftmenge zu erreichen, dient folgende Übung:

Das Einatmen vollzieht sich in folgender Reihenfolge:

Bauch – Brust – Schultern

Zunächst atme man gem. Abschnitt 5.1.3. mittels Zwerchfell in den Bauch, so dass die untere Bauchdecke deutlich nach vorne tritt. So dann hebe man den Brustkorb nach vorne und atme in die Brust. Als letztes hebe man die Schultern an und nehme noch eine kleine Luftmenge ein wie in Abschnitt 5.1.2. beschrieben.

Auf Erläuterungen der "Brustatmung" wird hier bewusst verzichtet, da sie als geläufigste und unbewusst am meisten praktizierte Atmungsform jedem vertraut ist.

Durch Aufblasen eines Luftballons kann man die unterschiedlichen Lungenvolumina vergleichen. So sollte der Luftballon deutlich grösser sein, wenn man wie oben beschrieben einatmet im Gegensatz dazu, wenn man "normal" (also in die Brust) einatmet.

Für Saxofonisten ist es spieltechnisch gesehen nicht nur wichtig, das Fassungsvermögen der Lunge zu maximieren, sondern darüber hinaus mit dieser Luftmenge sinnvoll umzugehen.
Beispiel: man hat eine bestimmte Linie im Ohr / im Kopf / in den Noten, die man spielen möchte und stellt währenddessen fest, dass die eigene Luftmenge nicht ausreicht, diese bis zu Ende zu spielen.

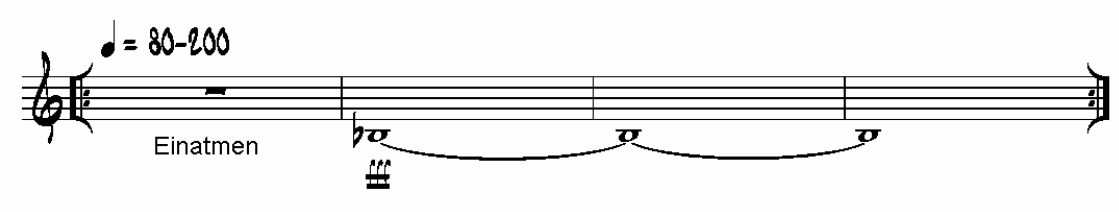
Hierzu folgende Übungen:

1. Man lasse ein Metronom auf Tempo 130 laufen. Man atmet nun 5 Schläge lang ein, und zwar so wie oben beschrieben: Bauch – Brust – Schultern. Anschliessend halte man die Luft 10 Schläge lang an. Nun atmet man 20 Schläge lang aus, allerdings so, dass die Lippen gespannt sind und nur eine

kleine Öffnung bleibt, damit ein Widerstand vorhanden ist und man gezwungen wird zu stützen (s. nächster Abschnitt).
Man sollte darauf achten, dass die jeweiligen Vorgänge des Luftholens, des Luftanhaltens und des Ausstossens genau für die vorgesehenen Zeitabstände andauern. Wenn die letzten 20 Schläge vorbei sind, sollte die Lunge leer sein, nicht vorher und auch nicht danach.
Diese Übung sollte man einige Male ohne Unterbrechung wiederholen.

2. Man praktiziert diese Übung nun in wesentlich langsameren, aber auch wesentlich schnelleren Tempi. Das Ziel ist dabei zu lernen, wie man mit seiner Luftmenge für einen determinierten Zeitabschnitt vorausschauend und effektiv umgeht.

3. Bei dieser Übung sollte darauf geachtet werden, dass das tiefe Bb mit grösstmöglicher Lautstärke gespielt wird. Zunächst sollte man ein Tempo finden, in dem diese Übung bewältigt werden kann und im Laufe der Zeit dieses immer mehr verändern. Zur Kontrolle empfiehlt es sich, diese Übung mit Metronom zu praktizieren.



Es ist hier wiederum wichtig, darauf zu achten, dass am Ende von Takt 4 die Lunge leer ist, nicht vorher und auch nicht danach. Ebenso, dass man tatsächlich erst kurz vor dem Beginn des 2. Taktes mit dem Einatmen fertig ist.

Hinweis: Bei Anzeichen von Hyperventilation, Schwindelgefühl oder sonstigem Unwohlsein sollte man augenblicklich die Übungen unterbrechen. Man sollte nicht versuchen, Rekorde zu brechen, sondern die Kapazitäten seines Körpers kennenzulernen.

5.2. Die Stütze

5.2.1. Von der Notwendigkeit der Stütze

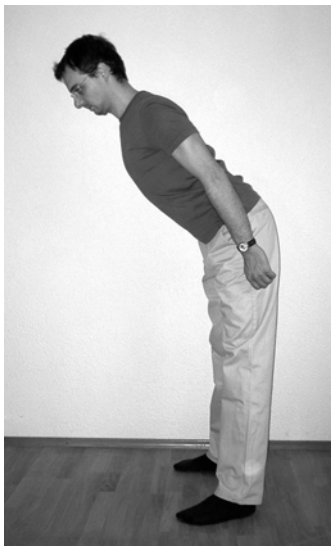
Um einen in Dynamik und Intonation konstanten und geraden Ton auf dem Saxofon zu erzeugen, bedarf es mehr als einer grossen Luftmenge.
Erst das kontrollierte und gestützte Ausatmen gewährleistet, dass der Ton obige Kriterien erfüllt.

Wem dies nicht bewusst sein sollte, der versuche, einen beliebigen Ton auf dem Saxofon zu spielen und dabei die Nadel eines daneben stehenden chromatischen Stimmgerätes zu beobachten. Selbst einem Profi fällt es nicht leicht, die Nadel eingermassen ruhig zu halten!

Als Stütze bezeichnet man bei Bläsern und Sängern das kontrollierte stetige Anheben des Zwerchfells, welches dafür sorgt, dass die Luft mit einer kontrollierbaren Spannung aus der Lunge austritt.

Mir sind drei Methoden bekannt, sich die Stütze zu verdeutlichen:

1. Man stehe aufrecht mit geradem Rücken. Nun beuge man sich nach vorne ohne die Wirbelsäule zu krümmen, d.h. indem man das Becken als Winkel fungieren lässt. Nun sticht man sich mit einem Finger in die untere Bauchdecke. Man sollte eine deutliche Spannung der Bauchmuskulatur beobachten. Wenn man sich nun wieder aufrichtet und diese Spannung beibehält, dann "stützt man".



2. Man stelle sich mit dem Mund wenige Zentimeter vor eine Glasscheibe (z.B. Fenster oder Spiegel) und hauche diese so an, dass ein deutlicher Kondenswasserfleck entsteht. Sticht man sich währenddessen mit einem Finger in die untere Bauchdecke, so sollte man wieder eine deutliche Anspannung der Muskulatur bemerken. Das Hauchen ist sicherlich die anschaulichste Art des gestützten Ausatmens.

3. Man stelle sich vor, man verrichte das Geschäft, welches normalerweise im Sitzen auf einer Keramikschüssel vollzogen wird. Nun drückt man nicht nach unten, sondern nach oben. Auch so spürt man deutlich die Stütze.

5.2.2. Luftballon

Das Aufblasen eines Luftballons zeigt uns die Spiegelung unserer Lungenkontraktion: je voller der Luftballon wird, desto leerer wird die Lunge. Darüber hinaus setzt dies den Gebrauch der Stütze voraus, ähnlich wie beim Hauchen (vgl. Übung 2. im vorigen Abschnitt), da uns durch das Newton'sche Gesetz Actio = Reactio die Rückstellkraft des Gummis zwingt, beim Aufblasen des Ballons mit einer Kraft im Zwerchfell zu hauchen, die grösser ist, als die Rückstellkraft des Luftballons.

1. Man spanne einen Luftballon an das hintere Ende des Mundstücks (mit aufgespannten Blatt) und blase diesen so auf, dass man mit sehr entspanntem Ansatz bläst und keinen Ton erzeugt.

2. Dabei sollte man darauf achten, dass der Luftballon äusserst gleichmässig aufgeblasen wird, ähnlich wie mit einer Pressluftflasche.

3. Man versuche, den Luftballon in unterschiedlichen Geschwindigkeiten aufzublasen. Dies trainiert das Spielen langer gleichmässiger Töne in unterschiedlichen Lautstärken.

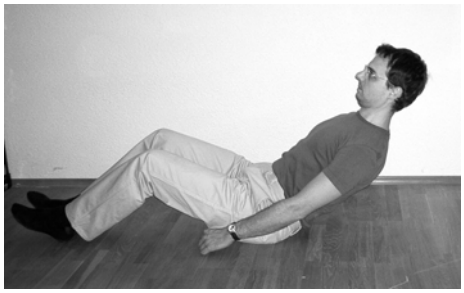
5.2.3. Zwerchfell und Muskulatur

Bei der Stütze spielen verschiedene Muskeln des Bauchbereiches eine grosse Rolle. Jeder der Sport betreibt weiss, was es bedeutet, Muskeln aufzubauen und seine Kondition zu trainieren. Auch das Saxofonspiel hängt viel mit dem Aufbau und der Kondition verschiedener Muskeln zusammen (vgl. auch 5.3.2.).

Um die permanente Stütze zu trainieren, empfehle ich folgende Übung:

1. Man setze sich auf den Boden, der Rücken ist gerade, Schulterblätter zusammengezogen, Beine leicht angewinkelt.

2. Man atme ein gem. Abschnitt 5.1.4. (Bauch – Brust – Schultern).
3. Man kippe den Oberkörper nach hinten, so dass zwischen diesem und den Schenkeln ein Winkel von über 90° entsteht. Dabei unbedingt darauf achten, dass die Wirbelsäule gestreckt und damit der Rücken gerade bleibt.



4. Man atme mit gestützter Atmung aus. Hierzu gibt es folgende Möglichkeiten: Luftballon (s. 5.2.2.), ein tiefes Bb mit maximaler (!) Lautstärke oder durch die fast geschlossenen, stark aufeinander gepressten Lippen.

Es empfiehlt sich, diese Übung mit gewissen Pausenabständen 10 – 15 Mal pro Tag zu machen und langfristig in sein Übeprogramm aufzunehmen.

5.3. Der Ansatz

5.3.1. Stellung der Lippen

Als Ansatz bezeichnet man die Art, wie die Lippen das Mundstück umschliessen während man spielt. Der französische Terminus "Embouchure" verdeutlicht dies etwas bildhafter (frz. bouche *f*: Mund, emboucher: an den Mund setzen.).
Allerdings spielt hier die Wahl des Mundstücks eine erhebliche Rolle, da unterschiedliche Neigungswinkel der Schräge scheinbar veränderte Ansatzstellungen erfordern.

1. Zunächst sprechen wir ein langes stimmhaftes "www" aus (z.B. "Wasser" oder engl. "victory"). Dabei beobachten wir, dass die oberen Schneidezähne auf der Unterlippe aufliegen, die unteren Schneidezähne jedoch vom hintersten Teil der Unterlippe bedeckt bleiben.

2. Nun sprechen wir dieses "www" abwechselnd mit und ohne Mundstück im Mund aus. Dabei sollten wir darauf achten, dass wir vom einen zum anderen Male nichts an der Stellung der Lippen und Zähne verändern (natürlich klingt das "www" mit dem Mundstück im Mund nicht mehr nach "www", sondern eher wie ein Blöken).

Ähnlich wie beim stimmhaften "www", sollten die oberen Schneidezähne auf der Schräge des Mundstücks aufliegen, zwischen den unteren Schneidezähnen und dem Blatt sollte der o.g. Teil der Unterlippe sein.

5.3.2. Stellung der Zähne

Hiermit ist gemeint, wie weit man das Mundstück in den Mund nimmt.

Hierbei ist als erstes zu klären, ob man eher die klassische Spielweise z.B. nach Raschèr erlernen möchte, oder den modernen Ansatz, wie er in Jazz- und Popularmusik angewandt wird.

Ersteres wird in dieser Abhandlung ausdrücklich nicht behandelt. Literatur hierzu findet man u.a. von Sigurd M. Raschèr.

Als Faustregel beim Jazz- und Pop-Saxofon gilt: man sollte das Mundstück <u>so weit wie möglich</u> in den Mund nehmen.

Was bedeutet dies genau?
Jeder sei hiermit aufgefordert, die beiden Extreme auszuprobieren: Wenn man die Zähne fast ganz vorne an der Spitze des Mundstücks aufliegen hat, ist der Ton dünn, nasal, unmöglich laut zu spielen, und man wird es kaum schaffen, einen geraden,

konstanten Ton zu erzeugen, da bereits minimalste Veränderungen der Lippenspannung den Ton extrem verändern.
Wenn man das Mundstück so weit in den Mund nimmt, dass die Lippen fast bis zur Blattschraube reichen, wird man feststellen, dass man unglaublich viel Luft benötigt, um überhaupt einen Ton erzeugen zu können. Dieser ist zudem brüllend laut, scharf und schwer bis gar nicht kontrollierbar in Punkto Dynamik und Klangfarbe.
Wenn man diese beiden Extreme durchexerziert hat, wird man feststellen, dass es einerseits für die Ansatzmuskulatur auf Dauer anstrengender ist, das Mundstück etwas weiter im Mundraum zu haben. Wenn man das Mundstück jedoch auf Dauer zu weit vorne an der Spitze spielt, wird man das Gefühl bekommen, die Lunge müsste unglaublich arbeiten, um einen geraden Ton herauszubekommen und es wird einem schwerfallen, im *f* oder *ff*-Bereich zu spielen.

Daher "so weit wie möglich". Je weiter an der Mundstückspitze wir spielen, desto grösser der Luftwiderstand und damit der dadurch unnötig grosse Kraftaufwand der Zwerchfellmuskulatur. Das Mundstück sollte so weit im Mund sein, dass wir einen kleinstmöglichen Luftwiderstand spüren aber in der Lage sind, unseren Ton zu kontrollieren. Es sollte immer möglich sein, vom *ppp* bis zum *fff* zu spielen und der Ton sollte in allen Dynamikbereichen einen vollen und runden Klang haben.

5.3.3. Training der Lippenmuskulatur

Ein stabiler Ansatz erfordert Training, da hierbei zahlreiche feine Muskeln im Einsatz sind, die im täglichen Leben nicht so sehr und besonders so lange benötigt werden.
Besonders bei noch unerfahrenen Spielern beobachtet man häufig, dass nach einer Weile der Ansatz "lahm" wird: die Muskulatur schafft es nicht mehr, den Ansatz luftdicht zu verschliessen und die Tonqualität und die Intonation werden sehr unsauber.
Das beste Training hierfür ist regelmässiges Üben und Spielen, besonders in Ensembles, die unterschiedliche Dynamik und Ausdauer erfordern (als Beispiele seien hier ein Kammermusik-Duo mit Klavier oder Gitarre und eine Rock- oder BigBand erwähnt).

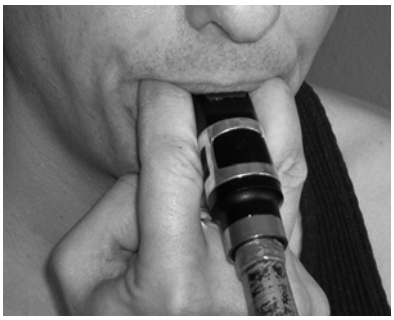
Es gibt Methoden, welche besonders die Ausdauer der Lippenmuskulatur trainieren.

1. Man nehme mit der vom Spielen gewohnten Ansatzstellung das hintere Ende einer Wäscheklammer in den Mund und simuliere so durch leichtes Zusammendrücken der beiden Enden den Lippendruck.

2. Man bewege beide Mundwinkel nach aussen (Lächeln) und nach innen (Spitzmund), dies allerdings mit stark gespannten Lippen. Diese Bewegung ist mehrmals hintereinander zu machen (z.B. 30 bis 50 Mal).

Eine Übung, die gleichermassen Ansatz und Stütze fördert ist die folgende:

Man spiele Töne (mit den Fingern der linken Hand) mit und ohne Oktavklappe, indem man links und rechts des Mundstücks Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand bis kurz vor das 1. Gelenk im Mund hat. Die so erzeugten Töne erfordern ein hohes Mass an Stütze und man kann unmöglich den Ansatz zu sehr anspannen.



5.4. Der Kehlkopf

5.4.1. Verschiedene Tonhöhen singen

Das Singen sollte bei allen Instrumentalisten eine ständige Begleitung zum Instrument sein. Als eine der Urformen menschlicher Ausdrucksweisen hat es in der Musik die wichtige Funktion der Übermittlung von innerlich Gehörtem an die Körpermotorik, die es schlussendlich in (Instrumental-) Musik umwandelt (s. hierzu auch Abschnitt 5.6.1).

In den meisten Musikarten, die wir kennen spielt das saubere Intonieren der Töne eine wichtige Rolle, da die meisten Musikarten jeweils eigenen, logisch aufgebauten Harmonieregeln folgen.
Die Ursache dafür, dass man mit der eigenen Stimme Töne unterschiedlicher Höhe erzeugen kann, ist die Auf- und Abwärtsbewegung des Kehlkopfes.

1. Man singe Töne unterschiedlicher Tonhöhen. Durch Abtasten des Kehlkopfes kann man dessen Auf- und Abwärtsbewegung fühlen. Wenn man sich vor einem Spiegel ein wenig im Profil anschaut, sollte diese Bewegung auch sichtbar sein.
2. Man übe, einen Ton zu singen, der ähnlich wie eine Heulsirene erst tief anfängt, konstant ansteigt bis zur höchsten singbaren Frequenz, und gleichmässig wieder abwärts zum tiefsten singbaren Ton geht. Dabei sollte insbesondere auf das regelmässige und kontrollierte Ansteigen bzw. Abfallen des Tons geachtet werden.
3. Nun probiere man, die Zeitabstände zwischen einem tiefsten Ton und dem nächsten zu verringern, bis eine Art Tremolo oder Vibrato entsteht. Entscheidend ist nicht so sehr der Tonumfang oder die Geschwindigkeit der Bewegung, als vielmehr die saubere Kontrolle über die stetige Auf- und Abwärtsbewegung.

5.4.2. Verschiedene Tonhöhen spielen

Da wir beim Saxofonspielen in der Regel nicht gleichzeitig singen (Ausnahme sind "Growl"-Effekte oder sog. Polyphonics), sollten uns nun die vorangegangenen Übungen auch ohne hörbaren Ton gelingen, d.h. den Kehlkopf kontrolliert auf- und ab zu bewegen, ohne dabei zu singen.

1. Im Spiegel und durch Abtasten können wir uns vergewissern, dass der Kehlkopf sich wie gewünscht auf- und abwärts bewegt.

2. Jetzt nehmen wir das Mundstück mit aufgespanntem Blatt und versuchen durch die Kehlkopfbewegung Töne unterschiedlicher Höhe zu spielen. Es ist wichtig, dass man weder mit dem Kiefer noch mit den Lippen das Blatt an das Mundstück drückt. Ideal wäre ein Gefühl im Ansatz, wie man es hat, wenn man auf dem Saxofon die untere Oktave spielt.
   →Worauf man jedoch am meisten achten sollte, ist, dass man die Tönhöhe auch wirklich mit der Bewegung des Kehlkopfes verändert und nicht durch wechselnde Lippen- oder Kieferspannung. Hierzu ist es ratsam, diese Übung vor dem Spiegel zu praktizieren und dabei die nicht benötigte Handfläche gewissermassen als Sperre unter den Unterkiefer zu halten.

Man sollte nicht darüber erschrecken, dass die so erzeugten Töne nicht wirklich schön im musikalischen Sinne sind und dass die Lautstärke für Zuhörer an der Grenze des Erträglichen liegt. Wer auf Dauer ein Problem damit hat, kann beispielsweise ein Kissen vor das Mundstück halten. Es ist zumindest am Anfang nicht unbedingt ratsam, diese Übungen allzu leise zu praktizieren.

5.4.3. Stimmumfang

Nach oben hin hat der im vorigen Abschnitt beschriebene Ton meist eine festgelegte Grenze in Abhängigkeit von der Ausführung des Saxofonmundstücks (Sopran, Alto, Tenor usw.), der Bahnöffnung und des Blattes. Diese liegt bei Sopran bis Tenor etwa zwischen a'' und f'''. Es ist nicht möglich, diese nach oben zu überschreiten, es sei denn man beißt mit den Zähnen von unten an das Blatt.

Wesentlich förderlicher für die Entwicklung der Tonkultur ist es allerdings, herauszubekommen, wie tief man mit seinem Mundstück spielen kann. Ein langfristiges Augenmerk sollte darauf liegen, wie sehr man den Ton nach unten "biegen" kann (engl. *bending*), da hier ein sehr offener, lockerer Ansatz und viel Stütze notwendig ist.

Es lohnt sich, z.B. auf einem Klavier, über einen längeren Zeitraum zu beobachten, wie tief man kommt und die Fortschritte zu dokumentieren.

Das Hauptziel aller Übungen, die den Kehlkopf betreffen, sollte es allerdings langfristig sein, bestimmte Töne direkt anzuspielen.

Als Fortsetzung sei hier auf Abschnitt 5.6.2. verwiesen.

5.4.4. Kehlkopf und Oktavklappe

Die Oktavklappe ist ein Mittel, welches die Anspielung eines bestimmten Registers erleichtern bzw. in kurzer Zeit ermöglichen soll. Der Vergleich mit Blechblasinstrumenten (die keine derartige Klappe besitzen) zeigt, dass es sich hier um ein Hilfsmittel handelt, welches zur Erzeugung bestimmter Töne nicht zwingend notwendig ist. Die folgenden Übungen trainieren den Ansatz, den Kehlkopf und die Stütze derart, dass man langfristig in der Lage ist, jedes Register anzuspielen, unabhängig davon, ob die Oktavklappe gedrückt ist oder nicht. Das Ergebnis ist u.a., dass man mit seinem Willen, der eigenen Klangvorstellung und der dazu nötigen Technik Klang, Tonhöhe und Tonvolumen massiv beeinflussen kann. Ausserdem ist diese Übung eine wichtige Hilfe, das obere und untere Register klanglich anzugleichen (vgl. Abschnitt 2.).

1. man spiele ein d'' mit Oktavklappe. Wenn der Ton da ist, die Oktavklappe loslassen und den Ton halten. Der Ton sollte genauso klar und sauber erklingen wie mit Oktavklappe.

2. Ziel ist es, das gesamte obere Register ohne Oktavklappe zu spielen und die Töne dabei klar und sauber klingen zu lassen, so wie man es mit Gebrauch der Oktavklappe gewohnt ist. Es empfiehlt sich dabei, diatonisch oder chromatisch vom d'' zu beginnen.

3. Wenn beide Übungen gelingen, sollte man sich der wesentlich anspruchsvolleren Übung widmen, das untere Register <u>mit</u> Oktavklappe zu spielen.

4. Hierzu spiele man ein c#'' (keine Klappen gedrückt, ohne Oktavklappe). Nun drücke man mit dem Daumen die Oktavklappe und versuche den Ton nicht in die nächste Oktave überspringen zu lassen, sondern auf der ursprünglichen Tonhöhe zu halten. Dem Ton fügt sich bei Gelingen der Übung ein luftiges Rauschen hinzu, das von der geöffneten Oktavklappe erzeugt wird. Es ist hilfreich, diese Übung mit sehr viel Luft (hoher Lautstärke) zu praktizieren und sich bewusst zu machen, dass der so erzeugte Ton nicht im allgemeinen musikalischen Sinne "schön" klingt, sondern eher knarzig. Es ist hilfreich, diese Übung erst nach Gelingen der in Abschnitt 5.4.3. erläuterten Übung zu beginnen, da eine grosse Beweglichkeit des Kehlkopfes Voraussetzung zum Gelingen dieser Übung ist. Es kann am Anfang hilfreich sein, den Unterkiefer etwas nach vorn zu schieben.

5. Wenn diese Übung gelingt, sollte man, analog zu 2., versuchen, chromatisch nach unten zu greifen bis auf das tiefe Bb' und somit alle Töne des unteren Registers mit gedrückter Oktavklappe tief erklingen zu lassen. Man sollte aber

keineswegs versuchen, Töne aus der Mitte des unteren Registers mit Oktavklappe tief erklingen zu lassen, sofern man noch nicht in der Lage ist, das c#" auf diese Weise zu spielen.

5.5. Die Obertöne

5.5.1. Die Naturtonreihe

Wie der Name bereits verrät, haben wir es hier mit einem physikalischen Naturphänomen zu tun. Eine kurze und sehr anschauliche Erklärung liefert Meyers Enzyklopädisches Lexikon, 1976:

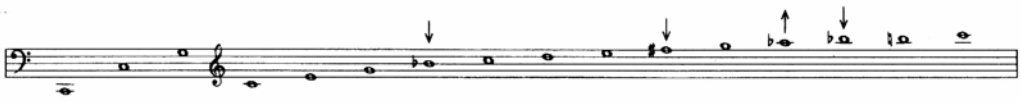
"Die auf Blasinstrumenten ohne Zuhilfenahme von Ventilen, Klappen oder Grifflöchern allein durch entsprechende Anblastechnik spielbare Reihe von Tönen. Das Zustandekommen der Naturtöne beruht darauf, dass die in einem Blasinstrument befindliche Luftsäule zu verschiedenen Eigenschwingungen angeregt werden kann, indem sich im Rohr des Instruments stehende Schallwellen bilden. Die Frequenzen der Naturtöne sind ganzzahlige Vielfache der Grundfrequenz *f*, die sich aus der Rohrlänge *l* und der Schallgeschwindigkeit *c* nach der Formel $f=c/2l$ angenähert errechnen lässt."

Honegger/Massenkeil 1976, Bd. 6, 10, geben folgende Definition der Naturtöne:

"Bezeichnung für die bei Blasinstrumenten durch sog. Überblasen über dem Grundton (=1. Naturton) erzeugten Obertöne (Obertonreihe). Die Tonhöhe richtet sich stets nach der ganzen Länge der schwingenden Luftsäule, die als Ganzes, in 2 Halblängen, 3 Drittellängen usw., schwingen kann. Die verschiedenen Töne ergeben eine Naturtonreihe. Instrumente, auf denen ausschließlich Naturtöne gespielt werden können, heißen Naturtoninstrumente."

Dazu gehören beispielsweise Jagdhörner, Naturtrompeten, Fanfarenhörner und Alphörner, also alle Blasinstrumente, die weder Klappen, Grifflöcher oder Ventile besitzen.

Die folgende Abbildung zeigt die Obertonreihe des Tones C (Honegger/Massenkeil 1978, Bd. 6, 83)



Teiltöne, Harmonische, Partialtöne:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.
Obertöne:	Grundton	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.
Frequenz:	f	2f	3f	4f	5f	6f	7f	8f	9f	10f	11f	12f	13f	14f	15f	16f
in Hz:	65	130	195	260	325	390	455	510	575	640	705	780	845	910	975	1040

Obertonreihe des Tons C. Der 7., 11. und 14. Teilton liegt etwas tiefer, der 13. etwas höher als notiert.

5.5.2. Klang als Summe von Teiltönen

Man ist sich heutzutage einig darüber, dass Klänge physikalisch gesehen als Summe von Teiltönen (Obertönen) zu betrachten sind. Dabei bestimmen die Anzahl und die absolute Lautstärke dieser Teiltöne die Beschaffenheit des Klanges. Änderungen in Anzahl und Lautstärke dieser Teiltöne ändern jedoch nichts an der durch den Musikhörer identifizierten Tonhöhe. Man kann sich diesen Sachverhalt ähnlich wie die Bass- und Höhenregler einer Stereo-Anlage vorstellen. Durch Drehen an diesen Reglern verändern wir Anzahl und Lautstärke der Teiltöne, wodurch der Klang entscheidend verändert wird, die Grundfrequenz und damit die identifizierte Tonhöhe bleibt allerdings gleich.

Je mehr Teiltöne ein Instrument erzeugen kann, desto farbenreicher wird sein Klang. Analog gilt: je mehr Teiltöne ein Musiker auf seinem Instrument erzeugen (und bewusst einsetzen) kann, desto interessanter sein Sound. Besonders deutlich wird dies im Fall von Sängerinnen und Sängern. Generationen von Wissenschaftlern haben untersucht, warum der Klang von Enrico Caruso's Stimme so einzigartig war und worin das Geheimnis der sagenumwobenen Stradivari-Geigen besteht. Als auffälligstes Ergebnis ist stets zu beobachten, dass in beiden Fällen eine wesentlich grössere Anzahl von Teiltönen messbar (und natürlich auch hörbar!) ist als bei anderen Sängern bzw. Geigen.

Eine sehr interessante Abhandlung zu diesem Thema findet man bei dem französischen Arzt Alfred Tomatis (*1919) in seinem Buch "Das Ohr und das Leben" (s. Quellenverzeichnis).

In der Jazz- und Popularmusik hat es sich als Charakteristikum herausgestellt, dass jeder Musiker "seinen Sound" entwickelt, weshalb auf Plattenaufnahmen z.B. grundsätzlich Charlie Parker von Cannonball Adderley unterschieden werden kann. Dies bedeutet, auf die Obertöne bezogen, dass jeder lernen sollte, möglichst viele Teiltöne seines Instruments zu erzeugen, darüber hinaus aber auch diese bewusst einzusetzen.

Die Obertonstruktur ist beim Saxofon von mehreren Faktoren abhängig, u. a. :

- Bohrungsweite und Konusverlauf der Röhre
- Bahnverlauf und Kammer des Mundstücks
- Stärke, Zuschnitt, Oberfläche und Dickenstruktur (Profil) des Blattes
- Aufgangshöhe der Klappen und Beschaffenheit der Polster
- Mundhöhle des Musikers (Resonanzraum).

Hierfür ist die in den folgenden Abschnitten erläuterte Beherrschung der Obertöne von zentraler Bedeutung.

5.5.3. Das Saxofon als Naturtoninstrument

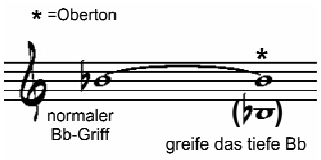
Auf den tiefen Tönen Bb, B, C und C# und D des Saxofons lässt sich das Instrument wie ein Naturtoninstrument spielen, da sich auf den genannten Tönen besonders gut Naturtonreihen spielen lassen.

Da das Erzeugen von Naturtönen bei abnehmender Länge der schwingenden Luftsäule zunehmend schwieriger wird, kann das Anblasen von Natürtönen oberhalb des tiefen D oft zu unbefriedigenden Resultaten führen. Deshalb beschränken wir uns hier auf die o.g. Töne.
In diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die Oktavklappe genau die Funktion eines Frequenzverdopplers übernimmt. Bei Betätigen dieser Klappe wird an einem bestimmten Punkt des Korpus ein durch geringfügiges Unterbrechen der Luftschwingung erzeugter Schwingungsbauch gebildet, der aus dem jeweils gegriffenen Ton den 1. Oberton macht. In einigen etwas älteren Unterrichtswerken für Saxofon findet sich daher gelegentlich die verständliche Bezeichnung "Überblasklappe" wieder.

5.5.4. Die Oberton-Übungen

Die Grundübung geht vom tiefen Bb aus (bei Spielern, deren Handgrösse ein souveränes Greifen des tiefen Bb noch nicht zulässt, beginnt man sinnvoller Weise mit dem tiefen C). Man sollte unbedingt sämtliche Oberton-Übungen ohne Zungenanstoss praktizieren, da es für die Entwicklung der Tonkultur sehr nützlich ist, wenn man das Gefühl bekommt, wie die Luftsäule vom Zwerchfell aus den Ton entstehen lässt.

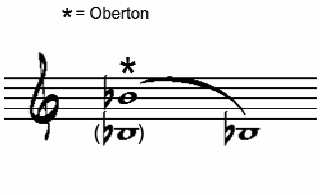
1. Man greife ein mittleres Bb (ohne Oktavklappe). Wenn der Ton da ist, sofort ein tiefes Bb greifen, so dass sich alle Klappen vollkommen synchron schliessen. Das mittlere Bb sollte weiterhin erklingen.



(Abbildungen aus Liebman 1994)

Wenn man Schwierigkeiten haben sollte, das überblasene Bb zu spielen (oder zu halten), kann man die Oktavklappe zur Hilfe nehmen. Nach einer Weile sollte man jedoch diese Übung ohne Oktavklappe beherrschen.
Ziel dieser Übung ist es, das überblasene Bb (1. Oberton) ohne Oktavklappe sauber und kräftig spielen zu können, dabei lang aushalten und so, dass man das untere (tiefe) Bb nicht mitschwingen hört.

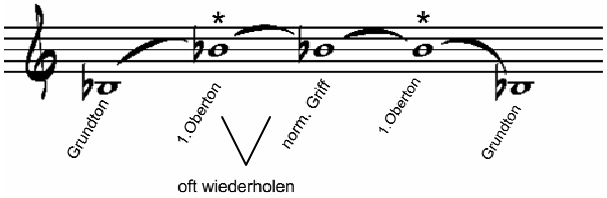
2. Man greife ein tiefes Bb, spiele es aber so an, dass gleich das überblasene Bb (=1. Oberton) erklingt, natürlich ebenfalls sauber und lang ausgehalten.



Das Überbinden zum tiefen Bb sollte ausschliesslich durch eine Abwärtsbewegung des Kehlkopfes passieren und nicht etwa dadurch, dass

man den Ansatz (Lippendruck) verändert oder den Kiefer bewegt. Es kann dabei hilfreich sein, die Stärke des Luftstromes zu reduzieren (=leiser werden).

3. Nun geht es darum, das regulär gegriffene (mittlere) Bb dem 1. Oberton (überblasenes Bb) in Bezug auf Tonhöhe und Klangfarbe anzugleichen. Dadurch dass bei Greifen des tiefen Bb alle Klappen geschlossen sind und damit die Resonanz des Saxofons am grössten ist, hat auch das überblasene Bb ein wesentlich reicheres Obertonspektrum als das regulär gegriffene, da die schwingende Luftsäule mehr als doppelt so lang ist.
   Durch Auf- und Abwärtsbewegen des Kehlkopfes wird die Tonhöhe des mittleren Bb an die des überblasenen angeglichen. Die klangliche Veränderung wird ebenfalls durch Bewegungen im Kehlkopf gesteuert.



   Um den eigenen Klang besser und direkter zu hören, empfiehlt es sich, im Abstand von etwa 40 – 80 cm an eine reflektierende Fläche zu spielen (Tür, Wand etc.). Man sollte darauf achten, wie sehr bereits minimale Bewegungen des Kehlkopfes die Klangfarbe des Tons ändern.

Bevor man sämtliche Oberton-Übungen beendet, sollte man unbedingt den Grundton (in unserem Fall das tiefe Bb) lang und kräftig aushalten, um den Kehlkopf in eine entspannte Spielposition zu bringen. Dadurch merkt man auch, ob man zu sehr mit dem Ansatz gearbeitet hat.

5.5.5. Weiterführende Übungen nach Liebman und Raschèr

Zwei grosse Saxofonisten unserer Zeit unterschiedlicher Stilistik haben die Schule der Obertöne zu einem weiten Lernfeld in der Saxofon-Pädagogik erhoben. Sigurd M. Raschèr (*1907 Wuppertal), der sich weltweit einen Namen gemacht hat in der hohen Kunst der klassischen Spielweise, und der Jazzsaxofonist David Liebman (*1946 New York) haben zahlreiche Werke herausgegeben, die sich ausschliesslich mit den weiterführenden Übungen zu diesem Thema befassen.
Darin geht es vornehmlich um die Beherrschung sämtlicher Obertöne auf den tiefsten fünf Noten des Saxofons und deren Verknüpfung zu melodischen Linien. Unweigerlich begibt man sich dabei zunehmend ins Arbeitsgebiet der Blechbläser, die überwiegend mit dem Erzeugen von Obertönen spielen und jahrelang daran arbeiten, diese zu hören und zu bilden.

Darüber hinaus geben diese Werke sehr gute Anleitungen zum Erlernen des Altissimo-Registers (high notes).

5.6. Gehör und Intonation

5.6.1. Die Verbindung Singen – Spielen

Wie bereits in Abschnitt 5.4.1. erwähnt, ist das Singen eine äusserst wichtige Verbindung, die dem Instrumentalisten den Weg vom Gehör in die Finger weist. Es ist das wichtigste musikalische Mittel, weil es eine ständige Übermittlerfunktion und Kontrolle zwischen Gedanken, Gehör und Motorik übernimmt, die es erst ermöglicht, Musik zu erzeugen. (Tomatis 1995)
Da wir auf dem Saxofon wie auf allen Blasinstrumenten Klänge bereits in unserem Körper erzeugen, sind Sänger und Saxofonisten auf sehr ähnliche Techniken angewiesen. Besonders das Thema Kehlkopf weist eine enge Verbindung dieser zwei Musikergruppen auf.

So ist es z.B. bei der Obertonübung immer hilfreich, sich den Oberton, den man anblasen möchte, vorher zu singen.
Auf dem Mundstück ist es interessant, seinen Tonumfang so zu vergrössern, dass man zumindest einen Teil davon singen kann.
Das Erlernen rhythmischer Passagen ist oft einfacher, wenn man vorher lernt, diese zu singen.
Tonleitern, Akkordbrechungen und anspruchsvolle technische Passagen werden logisch nachvollziehbar und besser verinnerlicht, wenn man zum entsprechenden Griff nicht spielt, sondern singt.
Das Auswendiglernen funktioniert besser, wenn man versucht, das Stück erst zu singen.

Je erfahrener man als Musiker wird, desto mehr hört man in Gedanken und (meist) auch tatsächlich im Gehör. Das Singen und in fortgeschrittenerer Form das innere Hören des Singens oder nur noch die Vorstellung davon gibt einem die notwendige Sicherheit beim Musizieren.

Je früher man sich von dem Irrglauben befreit, beim Saxofonspielen beginnt der Ton am Mundstück oder im Mundraum, desto eher wird man ein Gefühl für das Instrument und einen guten Sound entwickeln.

Hierzu ein kurzer logischer Gedankengang:
Das Ausstossen der Luft bei Erzeugung eines Tons setzt einen durchgehenden, weitgehend ungehinderten Luftstrom vom Zwerchfell bis zur letzten geschlossenen Klappe voraus. Lediglich an der Stelle, wo Blattspitze und Mundstückspitze in periodischen Abständen zusammentreffen und für Bruchteile von Sekunden den Luftstrom unterbrechen und für die akustische Entstehung des Tons sorgen, ist die Luftströmung stark verändert. Durch die hohe Frequenz dieser Schwingung ergibt sich jedoch das Gefühl eines Widerstandes und nicht der Unterbrechung dieses Luftstroms.
Die Schallwellen, die am Mundstück entstehen, breiten sich kugelförmig in alle Richtungen aus, also auch in Richtung Lunge. Dabei gelangen sie durch den geöffneten Kehlkopf, der durch seine filigrane Struktur diese wiederum beeinflusst.
Rachen, Kehlkopf und die gesamte Lunge wirken somit als Resonanzraum, der für die Beschaffenheit und somit der Obertonstruktur des Tones sehr entscheidend ist.
Deshalb ist es für das Spielen eines Tons sehr wichtig, wie der Resonanzraum im Körper beschaffen ist. Von zahlreichen Saxofon-Pädagogen habe ich den Ausspruch

gehört, das Saxofon sei eigentlich die Verlängerung der Luftröhre (u.a. P. Weniger; M. Nadolny).

Im Übrigen wirkt natürlich der gesamte Körper und insbesondere das Knochengerüst als ein weiterer Resonator, der an der Klangfarbe des Ton beteiligt ist.

Um sich eine Vorstellung zu machen, wie die Schallwellen klingen, die im Körper durch das Spielen erzeugt werden, lohnt es sich darauf zu achten, wie es sich anhört, wenn man mit Ohrstöpseln spielt. Allerdings hört man in diesem Fall mehr die Schallwellen, die durch die Knochen geleitet werden, als die, die in der Lunge resonieren.

5.6.2. Übungen mit Mundstück und Klavier

Um die Koordination zwischen Hören und Spielen auf dem Saxofon zu schulen, dienen folgende Übungen.

1. Man spiele verschiedene Töne mit dem Mundstück und versuche sie auf dem Klavier zu finden. Natürlich ist die Voraussetzung, dass der eigene Tonumfang das Bilden von Intervallen zulässt. Umgekehrt sollte man Töne, die man auf dem Klavier spielt auf dem Mundstück nachspielen können.

2. Sobald man einen Tonumfang auf der Klaviatur vor Augen hat, den man beherrscht, versucht man innerhalb diesem eine Melodie zu spielen. Das Mitspielen der Töne auf dem Klavier kann dabei anfangs helfen, die Töne zu finden.

3. Langfristiges Ziel sollte es sein, Melodien auf dem Mundstück spielen zu können (einfache Motive, Kinderlieder, Jazzstandards, Improvisationspassagen).

5.6.3. Übungen mit Saxofon und anderen Schallquellen.

Da Saxofone in Bezug auf Intonation mehr oder weniger immer einen Kompromiss darstellen und deshalb keinesfalls wie ein Klavier betrachtet werden dürfen, welches, einmal gestimmt, für einen längeren Zeitraum intoniert spielt, ist Intonation ein weiteres bedeutendes Lernfeld auf dem Saxofon. Natürlich bestehen diesbezüglich grosse Unterschiede zwischen Saxofonen, die kurz nach Beginn des 20. Jahrhunderts gebaut wurden, und solchen, die nun auf dem Markt sind. Letztgenannte intonieren mehrheitlich wesentlich besser als Instrumente aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Selbst bei den besten Exemplaren ist es jedoch immer notwendig, den einen oder anderen Ton zu korrigieren, da selbst moderne und sehr teure Saxofone nicht perfekt intoniert sind.

Die Wahl des Mundstücks und der Blätter hat ebenfalls einen bedeutenden Einfluss auf die Intonation und sollte dementsprechend gewissenhaft betrieben werden. Ein konstruktiver Dialog hierzu mit Saxofonlehrern und Saxofonisten kann hierbei sehr hilfreich sein.

Anschauliche Erläuterungen hierzu liefern K. Ventzke, C. Raumberger, D. Hilkenbach, 1994, 32-39.

Die vordergründigste Aufgabe an den Saxofonisten ist zunächst, die richtige Position des Mundstücks auf dem Hals (S-Bogen) zu finden. Als Faustregel gilt: die Position sollte so gewählt sein, dass man jeden Ton gut intonieren kann. Man stellt dabei rasch fest, dass manche Töne zu tief, andere zu hoch sind.
Tendenziell sollte das Mundstück so weit auf den Hals gesteckt werden, dass man eher zu hohe Töne mit entspanntem Ansatz und stabiler Stütze "fallen lässt", als zu tiefe Töne durch Kiefer- und Lippendruck nach oben korrigiert. Der Grund dafür ist, dass es zum Einen Lippen und Ansatz unnötig beansprucht, zum Anderen wird die Tonqualität beeinträchtigt, wenn der Kehlkopf zu weit oben positioniert ist, da in diesem Fall der Innendurchmesser der Luftröhre im Kehlkopf deutlich geringer ist.
Zur Verdeutlichung:
Man hauche Luft aus mit einer Stellung des Kehlkopfes, als würde man ein "hii" aussprechen, anschliessend ein "hoo".
Für die Tonqualität ist es notwendig, dass der sich der Kehlkopf möglichst tief aufhält, da nur so dauerhaft für einen breiten und geradlinigen Luftstrom gesorgt wird. Anders ausgedrückt ist es unzweckmässig, neben der Mundstückspitze noch einen weiteren Luftwiderstandspunkt zu erzeugen.

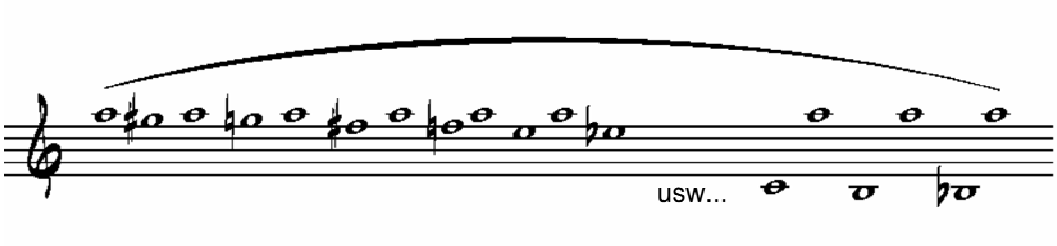
Von Sonny Rollins (amerik. Jazzsaxofonist, * 1930 New York) stammt die Anleitung, man solle den Mundraum beim Saxofonspielen so formen, als ob man das engl. Wort "four" ausspricht.

Das Gehör ist in Bezug auf Intonation unser "Messgerät", denn es sagt uns, ob zwei Töne die gleiche Tonhöhe haben, bzw. gibt uns eine Vorstellung davon, wie gross der relative Frequenzabstand der beiden Töne ist. Die wenigsten Menschen sind mit einem absoluten Gehör geadelt, weshalb es für den Grossteil der Saxofonisten nötig ist, immer wieder die Tonhöhe eines gespielten Tones mit dem einer konstant intonierenden Schallquelle zu vergleichen und anzupassen.
Dabei ist es zunächst natürlich wichtig zu wissen, ob und in welcher Stimmung ein Instrument gestimmt ist. Meistens bewegt man sich um den Kammerton a=440 Hz herum; allerdings hat man sich als Musiker mit mitgeführtem Instrument meist an die Tonhöhe der Instrumente anzupassen, welche entweder schlecht zu stimmen sind, oder im Ensemble in der Überzahl sind.
Die grundlegenden Intonationsübungen bestehen darin, dass man Töne, die man selbst spielt, in Bezug auf Intonation mit einem "Index-Ton" vergleicht. Gemeint ist hier eine Schallquelle, die einen Vergleichston erzeugt, z.B.:

- Klavier (Vergleichston spielen)
- Klavierpedal (keine Taste drücken, nur Pedal gedrückt halten)
- Synthesizer / Keyboard
- Stimmgabel
- Und natürlich andere Musiker, mit welchen man zusammen spielt

Es empfiehlt sich, zunächst Töne unisono zu vergleichen, dann Quinten, Oktaven und Quarten. Wenn man darin sicherer wird, empfiehlt es sich mit Drei- und Vierklängen weiterzumachen.

Nachfolgende Übung wird von zahlreichen Saxofonpädagogen empfohlen und hilft, einen in allen Registern stabilen Ansatz zu schulen.

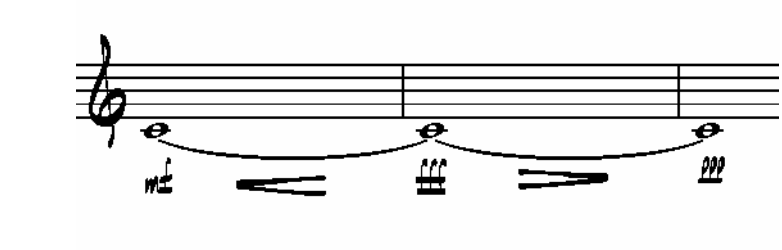


Die Intonation des Indextons (im obigen Beispiel das a") sollte entweder ständig (z.B. mit Synthesizer-Orgelton) oder in gewissen Abständen (z.B. durch Drücken der entsprechenden Taste auf einem Klavier) überprüft werden.
Die Wahl des Indextons ist natürlich jedem Spieler selbst überlassen, allerdings empfiehlt es sich, insbesondere in der oberen Oktave diese Übung mit jedem Ton durchzuexerzieren.

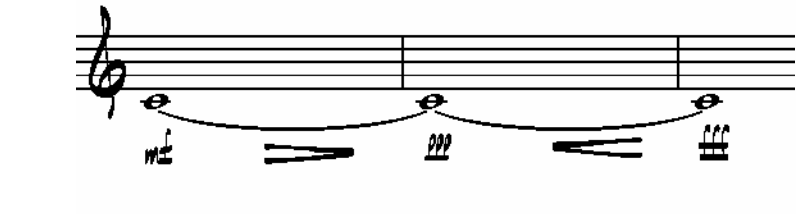
5.6.4. Dynamik und Intonation

Wenn man einen Ton lauter macht, erhöht man die strömende Luftmenge. Instinktiv tendiert man zunächst dazu, die Mundhöhle zu vergrössern und damit den Kiefer ein wenig zu öffnen, um mehr Luft durchzulassen. Dabei sinkt der Ton meist ab. Damit dies nicht passiert, müssen wir den Ton mit dem Zwerchfell abstützen und gewährleisten, dass die Intonation konstant bleibt.

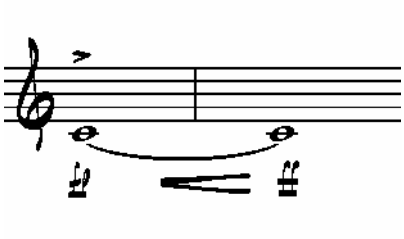
1. Man spiele Töne in einer moderaten Lautstärke an, lasse sie lauter werden bis zur maximalen Lautstärke und lasse sie leiser werden, bis der Ton "im Nichts verschwindet".



2. Man spiele Töne moderat laut an, lasse sie so leise wie möglich werden, ohne dass der Ton abbricht, und anschliessend maximal laut.



3. Man spiele Töne im *fp* an, d.h. sehr laut mit starkem Zungenstoss, dann sofort sehr leise werden und anschliessend langsam wieder lauter bis zur Ausgangslautstärke.



Oberstes Ziel dieser Übungen ist es, die Töne unabhängig von der Dynamik mit konstanter Intonation zu spielen. Zur Prüfung sollte wieder eine der in 5.5.3. genannten Vergleichsmethoden dienen.

Ein elektronisches Stimmgerät mit optischer Anzeige ist nicht geeignet, dauerhaft die eigene Intonation zu schulen, da dies stets über das Gehör und nicht über den Sehsinn laufen sollte.

6. Die Bedeutung der Zunge

"Bei einem spielenden Saxofonisten ist die Zunge andauernd und auf verschiedenste Arten und Weisen im Einsatz" (P.Weniger).

"If you go to a jam, just take your tongue and leave it at home" (J.Lovano).

Diese recht gegensätzlichen Aussagen zweier profilierter Jazzsaxofonisten haben mich lange beschäftigt und tun dies nach wie vor.

Ersteres Zitat ist womöglich für einige Saxofonisten eine neue Erkenntnis, sollte aber den meisten nach einigen Jahren des Spiels vertraut sein. Spätestens beim Transkribieren von Saxofonisten wie Charlie Parker, Cannonball Adderley, Johnny Griffin u.v.m. fällt den meisten auf, dass es unmöglich ist, deren Spielweise nachzuahmen, ohne mit der Zunge auf unterschiedlichste Art zu arbeiten. Insbesondere die für ihre Zeit neuartige "Parker-Zunge" (gemeint ist die "side-tongue Charlie Parkers) hat auf diesem Instrument seinerzeit neue Massstäbe in Bezug auf Artikulation und Phrasierung gesetzt.

Andererseits ist leicht einzusehen, dass Joe Lovano (um nur ein Beispiel zu nennen) mit seiner Spielweise bei Clinics und Workshops die Teilnehmer dazu animieren möchte, durch zu viel Zungenarbeit ihr Spiel nicht von vornherein zu begrenzen.

Die strikte Gegensätzlichkeit dieser zwei Zitate verdeutlicht, welch bedeutungsträchtiges Kapitel die Zunge ist, besonders im Jazzbereich.

6.1. Die Zunge als Luftventil

In diesem Abschnitt möchte ich erläutern, weshalb die Zunge für Saxofonisten eine derart wichtige Stellung einnimmt und wie man die Grundtechniken der Artikulation erlernt.

Als erstes muss man sich einem physiologischen Aspekt widmen.
Da die Zunge mit dem Kehlkopf-Apparat zusammenhängt (was man z.B. beim Schlucken merkt), ist das Kapitel Zungen-Artikulation eng verbunden mit der Tonbildung an sich, da der Kehlkopf stark an der Veränderung der Klangfarbe beteiligt ist (s. Abschnitt 5.4.). Unter Anderem ist dies der Grund, weshalb man sämtliche Oberton-Übungen letztendlich ohne Zunge, d.h. nur durch den Luftstrom beherrschen sollte, da es herauszufinden gilt, welchen Klang wir erzeugen, wenn die Zunge in Ruhestellung ist. Das Bewegen der Zunge bewirkt eine Veränderung des Mundraumes und dadurch ein leicht verändertes Resonanzverhalten, welches wiederum auf das Obertonspektrum und damit auf die Klangfarbe des Tons Einfluss nimmt.
Daher hat die Bewegung der Zungenspitze beim Spielen auch immer einen leichten Einfluss auf den Sound.
Grundsätzlich aber ist die Zunge zunächst physikalisch gesehen als Ventil für den Luftstrom zwischen Lunge und Saxofon-Korpus zu betrachten.

Aus den Augen eines Schülers, der anfängt Saxofon zu lernen, kann man die Funktion der Zunge im übertragenen Sinne als "digital" bezeichnen. Als Vergleich kann z.B. ein (billiges) Keyboard ohne Anschlagsdynamik herangezogen werden. Man kann eine Taste entweder drücken, womit ein Ton hörbar wird, oder aber man drückt keine Taste, dann erklingt auch kein Ton. Der Anschlag des Tons ist vom Hersteller vorgegeben und kann nicht verändert werden.
Sehr vereinfacht kann man dies auf das Saxofon übertragen, wenn man beobachtet, wie Anfänger auf dem Saxofon lernen, die Zunge zu benutzen: entweder staccato (Töne mit der Zunge trennen) oder legato (Töne ohne Zungeneinsatz überbinden).

6.2. Artikulation

Je mehr Fortschritte man macht, desto mehr lernt man, wie unterschiedlich der Zungenschlag sein kann: zwischen sehr weich (kaum hörbar) und sehr hart und spitz gibt es eine unendliche Zahl von Möglichkeiten, die Zunge zum Trennen von Tönen zu verwenden, ähnlich wie der versierte Pianist unendlich viele Möglichkeiten beherrscht, den Ton anzuschlagen. Da sich keine Abstufungen machen lassen, ist hier die Bezeichnung " analog" sehr treffend.
Da in Musikerkreisen gelegentlich missverständliche Interpretationen der Begriffe "Artikulation" und "Phrasierung" herrschen, hier zunächst einige Definitionen des Begriffes "Artikulation", entnommen aus verschiedenen Nachschlagewerken.

1. Wahrig 1986, 188:

   "[...] Gliederung, Gelenkverbindung; [Phon.] = Lautbildung; (deutl. u. gegliederte) Aussprache; [Mus.] beim Gesang Wiedergabe der Vokale und Konsonanten, beim Instrumentalspiel Gliederung, Verbindung, Betonung der Töne (legato, staccato usw.); [...]."

2. Honegger/Massenkeil 1978,113:

   "In der Phonetik zusammenfassende Bz. für alle Vorgänge, die Sprachlaute (gesprochene oder gesungene) hervorbringen. An der A. sind vor allem Lippen, Zunge, Kinnbacken und Gaumensegel beteiligt. Im Gesang ist die

Beherrschung der A. eine wichtige Voraussetzung für klare Aussprache. – In der Musik versteht man unter A. allgemein die Bindung oder Trennung bzw. die Betonung von einzelnen Tönen oder Tonfolgen. Die verschiedenen Möglichkeiten der A. reichen von *legato* über *non legato* und *portato* bis *staccato*. Seit Anfang des 17. Jh. Notiert man sie mit Zeichen wie Bögen, Punkten o.ä. über oder unter den Noten, oder sie werden durch ausgeschriebene Artikulationsbezeichnungen angegeben. [...]."

3. Kunzler 2002, 48:

   "Der Art der Tonverbindung kommt als einem wesentlichen, stilbestimmenden Teil der Phrasierung hohe Bedeutung im Jazz zu. Mit der Entscheidung, wie lange ein Ton vor dem Erklingen des nächsten gehalten wird, lassen sich auf der Bandbreite zwischen Legatissimo und extremem Staccato rhythmische Spannungen schaffen".

Sehr plakative und für den Jazz sehr anschauliche Beispiele für die Anwendung der Artikulation findet man im scat-Gesang einiger Jazzmusiker wieder. Ursprünglich von Sängern und Instrumentalisten v.a. als Nachahmung des improvisierten Spiels von Blasinstrumentalisten entstanden, hat der scat-Gesang wiederum reziprok auf die Artikulation der Bläser einen grossen Einfluss, da er die phonetische Artikulation melodischer Passagen sehr anschaulich wiedergibt.
Um nur zwei wichtige Vertreter zu nennen, seien hier der Trompeter Clark Terry (*1920 St. Louis, Missouri) und der Sänger Jon Hendricks (*1921 Newark, Ohio) erwähnt.
Wie unter 2. erklärt, ist in der Phonetik und im Gesang insbesondere die Zunge an der Artikulation massgeblich beteiligt. Durch die grosse Verwandtschaft zwischen Gesang und Saxofon (s. Abschnitt 5.6.1.), kann man diese Erklärung fast ausnahmslos auf das Spiel des Saxofons übertragen.

Die Zunge fungiert demnach nicht nur als Luftventil, welches entweder Töne voneinander trennt oder nicht, sondern sie fügt dem Beginn des Tons und dessen Intensität und Klangfarbe eine äusserst entscheidende Note hinzu. Man kann sich dies verdeutlichen, indem man eine artikulierte Lautsequenz wie z.B. "du-al-ja-di-dat" durch das Mundstück spricht. Dabei sollten die unterschiedlichen Vokale ebenso zu unterscheiden sein, wie auch ohne gesprochenem Ton nur an der Klangfarbe des Luftgeräusches. Auf dem Saxofon praktiziert, hört man natürlich die Änderung der Vokale nicht so deutlich wie auf dem Mundstück mit gesprochenem Ton, allerdings wird man auch hier deutliche Unterschiede in der Klangfarbe des Tons bemerken.

Die methodischen Schwierigkeiten in Bezug auf das Thema Zungenartikulation beim Saxofonspiel sind sicherlich darin begründet, dass es nicht möglich ist, während des Spiels Einblick in den Mundraum des Spielers und demnach dessen Zungenbewegungen zu erhalten. Deshalb sei hier darauf verwiesen, dass es ein Grund mehr ist, innerhalb des Jazz die Bedeutung der Artikulation als "oral culture" zu betrachten.
Ein wesentlicher Aspekt des Erlernens der Artikulation ist der Versuch, zu reproduzieren, was von Jazzinterpreten auf Tonträgern verfügbar ist (=transkribieren), oder im Spiel mit Kollegen gegenseitig vor- und nachzumachen.

Trotzdem sei hier eine Übung aufgeführt, die die zahlreichen Möglichkeiten der Artikulation verdeutlichen soll:

1. Man versuche auf dem Mundstück mit entspanntem Ansatz einen Luftstrom zu erzeugen (ohne Ton) und diesen mit der Zunge zu "bearbeiten". Dabei sollte man versuchen, durch Berühren der Zunge mit der Blatt- bzw. Mundstückspitze eine möglichst grosse Bandbreite an Nuancen entstehen zu lassen: vom leichten "Streicheln" des Blattes mit einer Aufwärtsbewegung der Zunge, welches eine kaum hörbare Unterbrechung des Luftstromes bewirkt, bis zu einem Abstoppen des Luftstromes durch waagrechtes Andrücken der Zunge an die Blatt- bzw. Mundstückspitze. Es hilft, sich dabei Lautübergänge von "lo" über "so" bis zu "do" und "to" vorzustellen.
   Es ist wichtig, diese Übung mit verschiedenen Stärken des Luftstromes zu praktizieren, da der Krafteinsatz der Zungenbewegung sehr stark von der Intensität des Luftstromes abhängig ist.
   Hierbei sollte jeder Spieler den Zungenbereich verwenden, der diese Bewegungen möglichst schnell und flink ausführt. Im Allgemeinen ist dies die Zungenspitze.
   Ferner sollte man versuchen, diese Bewegungen in unterschiedlichsten Geschwindigkeiten durchzuführen, was auf das Spiel übertragen bedeutet, möglichst schnell und präzise zu artikulieren.

2. Man praktiziere die vorangegangene Übung durch Spielen eines Tons auf dem Saxofon. Dabei sollte man darauf achten, dass sich die Tonhöhe nicht ändert und die Klangfarbe nur in dem beabsichtigten Rahmen.

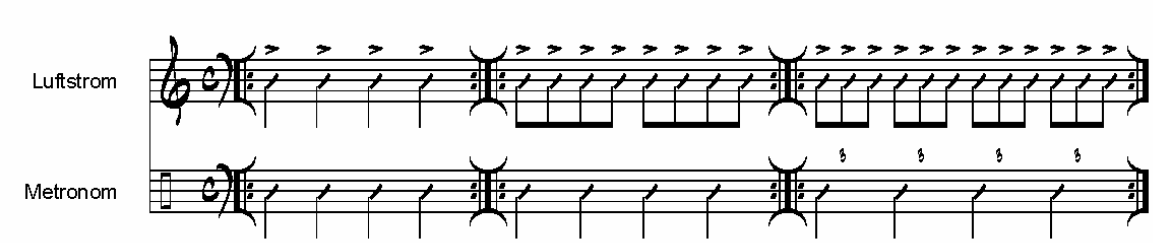
6.3. Timing

"Bei Count Basie sind drei Dinge sehr wichtig: Timing, Timing und Timing!" (Jiggs Whigham, Posaunist, *1943 Cleveland).

Dieses auf einem Big-Band-Workshop gefallene Zitat kann meines Erachtens auf die gesamte Jazz- und Popularmusik übertragen werden, da diese Musikart die ständige Präsenz des durchlaufenden Beats (entweder deutlich hörbar oder implizit) auszeichnet.
Etwas umfassender könnte man sagen: in der Jazz- und Popularmusik sind drei Dinge in dieser Reihenfolge wichtig: 1. Rhythmus 2. Melodie 3. Harmonie.

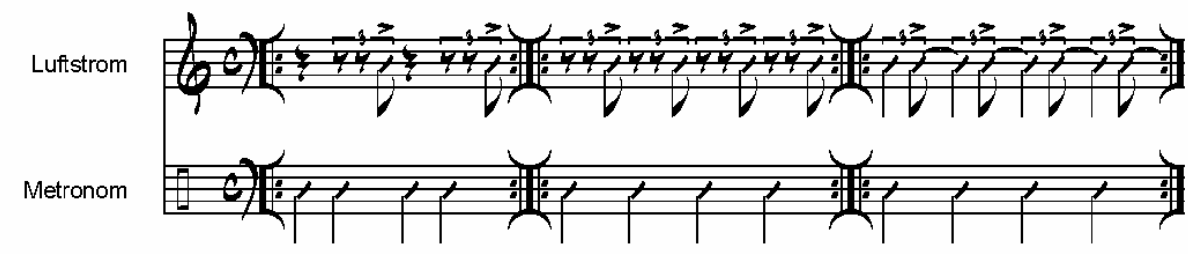
Die rhythmische Sicherheit, die man hierzu erlangen sollte setzt sich zusammen aus der Koordination der Fingerbewegungen und der Zunge. Da die Bewegung der Finger nicht direkt mit dem Thema Tonbildung in Verbindung gebracht wird, soll sie in dieser Abhandlung nicht beschrieben werden. Dies würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und wäre Inhalt einer weiterführenden Studie.
Analog zu obiger Übung ist es wiederum empfehlenswert, den rhythmischen Aspekt der Artikulation zunächst ohne Ton zu praktizieren, zuerst nur mit Mundstück, später mit ganzem Instrument und in verschiedenen Tempi.

Die nachfolgenden Übungen sollen zum kreativen Weiterführen animieren und sind demnach an das Spielniveau des betreffenden Saxofonisten gebunden.



Dabei sollte auf möglichst unterschiedliche Artikulationsarten geachtet werden.

Für einen swingmässigen Kontext dient folgende Übung:



Wenn diese Übungen einwandfrei beherrscht werden, sollte man sie mit einem oder mehreren Tönen durchexerzieren.

Es lohnt sich ebenfalls, diese Übungen mit verschieden starken Zungenstössen zu praktizieren (s. 6.2., Übung 1), um die Unendlichkeit der verschiedenen Artikulationsweisen zu erforschen. Welche davon man dauerhaft annimmt, ist letzten Endes eine Frage des Geschmacks und welche anderen Artikulationsweisen man versucht hat nachzuahmen. Die zwei Disziplinen, die das Lernfeld Artikulation hervorheben, sind Solo-Transkriptionen und Big-Band. Im ersten Fall geht es darum, die Artikulationsweisen eines Solisten herauszuhören und widerzugeben, während es im zweiten Fall primär darum geht, notierte Artikulationszeichen musikalisch umzusetzen und section-intern zu homogenisieren.

7. Blätter – ein endloses Thema?

Anlass für die Formulierung dieser Überschrift sind sicher die zum Leidwesen anderer Musikergruppen oft abendfüllenden Gespräche über dieses Thema. Vorweg sei aber angemerkt, dass das Ziel dieses Abschnitts sein sollte, diese Frage mit "nein" zu beantworten. Denn meiner Erfahrung nach darf es nicht sein, dass das eigene Spiel unter einem Sachverhalt leidet, der von aussenstehenden Menschen (Zuhörern) nur zu einem Bruchteil wahrgenommen wird, wie der betreffende Spieler es subjektiv empfindet.

Als wichtiger Bestandteil eines spielbaren Saxofons sind Blätter natürlich kein Teil unseres Körpers und müssten streng genommen in einer Abhandlung erscheinen, die alle weiteren, nicht-körperlichen Aspekte des Saxofonspiels abdeckt. Da aber das Spielgefühl und damit die Klangvorstellung durch unterschiedliche Blätter stark beeinflusst werden, soll ihnen hier ein kurzer Abschnitt gewidmet sein.

Man sollte sich die Mühe machen, und beliebige Zuhörer (am interessantesten sind solche, die selbst nicht Saxofon spielen) auffordern, den Unterschied im Klang zweier oder mehrerer Blätter herauszufinden und zu beschreiben. Es dürfte den Betreffenden sicherlich nicht leichtfallen, zumindest dürfte das Ergebnis sein, dass die Unterschiede, insbesondere deren Ausmasse, überwiegend subjektiver Natur sind.

Man sollte sich daher vor Augen halten, dass verschiedene Blätter nur meist geringfügig objektiv wahrnehmbare Klangunterschiede besitzen.

Allerdings spielt die subjektive Komponente beim Spielen der Blätter deswegen eine Ausschlag gebende Rolle, da wir ja den Ton durch körperliche Motorik und geistiger Vorstellungskraft erzeugen. Wenn daher ein Blatt dauerhaft nur mit grosser Mühe spielbar ist und dies womöglich noch so, dass man seinen Sound nicht akzeptabel findet, ist es angebracht, etwas zu ändern. Dies kann z.B. das Ausprobieren anderer Blätterfabrikate oder –stärken sein, oder ein Wechsel des Mundstücks. Es lohnt sich, eine gewisse Zeit zu investieren, um Blätter zu finden, die man in Spielgefühl und Klang ansprechend findet. Man sollte sich dabei nicht von der grossen Zahl an Herstellern entmutigen lassen, schliesslich sind wir es gewohnt, bei einem Produkt unter vielen auswählen zu müssen. Dabei spielen nicht immer qualitative Aspekte die grösste Rolle.

Der sinnvolle und erfahrene Umgang mit Blättern hat viele Gemeinsamkeiten mit dem Autofahren: Je mehr Kilometer man zurückgelegt hat, je mehr unterschiedliche Strassen- und Geländebeschaffenheiten, je mehr verschiedene Länder mit all ihren Besonderheiten und Verkehrsregeln, je mehr verschiedene Kraftfahrzeuge aller Art und leider auch je mehr Unfälle und deren Gründe man durchlebt hat, desto erfahrener und sicherer wird man.
Analog dazu sollte man die Unzufriedenheit mit dem eigenen Sound sinnvoll nutzen, um verschiedene Blätter auszuprobieren. Dabei ist wichtig, für sich herauszubekommen, welche Stärke geeignet ist, und ob man zwischen den unterschiedlichen Marken deutliche Unterschiede feststellt.

7.1. Kriterien für die Blätterwahl

Auf die Frage hin, welche Blätter man spielen solle, antwortet Matthias Nadolny: "diejenigen, mit denen man sich wohlfühlt und mit denen man sein Soundideal verwirklichen kann".

Jedoch ist diese kurze aber erschöpfende Aussage oft Ergebnis jahrelanger Arbeit, die einem als Saxofonist leider niemand abnehmen kann. Daher ist natürlich auch ein ausführlicher Dialog mit Instrumentalkollegen sehr nützlich, besonders solchen, deren Sound einen anspricht. Allerdings darf man sich natürlich nie der Illusion hingeben, man könne den Sound eines anderen Spielers erreichen, wenn man die gleichen Blätter verwendet, denn man wird feststellen, dass zwei Saxofonisten mit dem gleichen Saxofon, dem gleichen Mundstück und dem gleichen Blatt trotzdem unterschiedlich klingen werden, da der eigene Sound (die eigene Stimme) sich nur bedingt von materiellen Faktoren wie Blätter, Mundstück oder gar Saxofon beeinflussen lässt.

Allerdings ist es nicht immer empfehlenswert, als Anfänger auf Blättern zu spielen, die in Preis und Bezeichnung diesen Status wiedergeben. Gerade als Anfänger ist man auf einen guten Sound und ein gutes Spielgefühl angewiesen, um Lust auf das Instrument zu bekommen. Umgekehrt sollte es einem erfahrenen Spieler keine grosse Mühe bereiten, auf einem durchschnittlichen Blatt gut zu klingen.

Ich halte es für sinnvoll, mindestens drei oder vier Blätter im Einsatz zu haben, die man beispielsweise täglich wechselt. Man wird, trotz gleichem Hersteller und gleicher Stärke, niemals zwei Blätter finden, die sich in Ansprache, Stärke, Klangfarbe und Lebensdauer exakt gleichen, denn Bambus ist bekanntlich ein Naturmaterial (ebensowenig gibt es zwei Äpfel, die gleich aussehen, riechen und schmecken). Je mehr Blätter man kennen und spielen gelernt hat, desto effektiver kann man mit ihnen umgehen.
Der weitere Vorteil ist natürlich, dass man immer genügend eingespielter Reserve-blätter parat hat, falls eines zerstört wird oder verloren geht.

Trotz allem gibt es einige Methoden, auf Ansprache und Klang der Blätter Einfluss zu nehmen.

7.2. Bearbeiten von Blättern

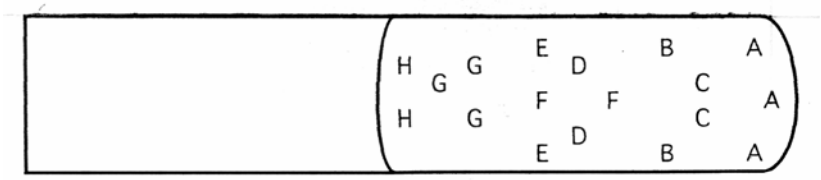
Zunächst sollte man sich vergegenwärtigen, dass der Kauf spielbereiter Blätter ein relativ neues Phänomen ist, welches vor einigen Jahrzehnten nicht denkbar war. Früher mussten sich Klarinettisten und Saxofonisten die Blätter aus Rohlingen selbst anfertigen und waren so dauerhaft auf die nachträgliche Nachbearbeitung der Blätter angewiesen, da es in eigener Handarbeit äusserst selten war, zwei gleiche Blätter anzufertigen.

Für die eigene Nachbearbeitung der Blätter sind zunächst einige Utensilien erforderlich:

- Schachtelhalme (erhältlich in jedem guten Holzblasinstrumentengeschäft)
- Sehr feines Sandpapier (Körnung mind. 800)
- Kleine Glasplatte
- Blattschneider

Man sollte zunächst Ausschuss-Blätter zum Probieren verwenden, damit man nicht die guten Exemplare unbrauchbar macht. Ständiges Überprüfen nach jedem Arbeitsschritt ist ebenfalls notwendig, da Blätter, von denen man zu viel abgefeilt hat, unbrauchbar sind.

Anhand der folgenden Abbildung und Tabelle ist aufgeführt, an welchen Regionen des Blattes durch Schleifen mit dem Schachtelhalm Materie entfernt werden sollte (Juchem, 1996).



Problem	Blatt-Region	Werkzeug	Tätigkeit
Das Blatt ist insgesamt zu weich und zu schlapp	Spitze (A)	Blattschneider	mit dem Blattschneider die vorderste Spitze abschneiden. Immer nur ganz kleine Schnitte und das Blatt ständig überprüfen.
Das Blatt ist insgesamt zu hart, lässt sich nur schwer anblasen.	B, C, D, E, G, H	Schachtelhalm	mit dem Schachtelhalm an den angegebenen Stellen vorsichtig etwas abschleifen. Dabei ständig das Blatt kontrollieren
Das Blatt kiekst	B, E	"	"
Das hohe Register lässt sich nicht leise spielen	A, B, E	"	"
Die hohen Töne klingen zu dünn	C	"	"
Der mittlere Bereich hat keine Resonanz	D	"	"
Der tiefe Bereich hat keine Resonanz	B	"	"
Die tiefen Töne sprechen nicht leise an	H	"	"
Die Unterseite des Blattes ist rauh	Unter-seite	Sandpapier, Glasplatte	Das Sandpapier auf die Glasplatte legen und mit der Unterseite das Blatt darauf leicht hin- und her reiben

8. Schlussbetrachtung

8.1. Zusammenfassung

Wie bei allen Blasinstrumenten erzeugen wir beim Saxofon den Ton zum grössten Teil mit unserem Körper und bestimmen mit diesem teilweise die Klangfarbe. Mit den vorangegangenen Abschnitten hoffe ich, Antworten auf Fragestellungen gefunden zu haben, die sich ergeben, wenn man sich beim Spielen unwohl fühlt. Sämtliche Übungen sollen langfristig helfen, das Saxofon als vertrautes Mittel zu betrachten, mit dem wir die Musik spielen, die in unserem Körper und Geist innewohnt. Darüber hinaus beobachte ich an mir und meinen Schülern eine entspanntere Spielhaltung, wenn das Spielen mit einer oder mehrerer dieser Übungen begonnen wird.

8.2. Reflexion

Wie bereits in Abschnitt 3. "Methodik" erklärt, ist es meines Erachtens höchste Priorität, den Lerntyp des Schülers zu erkennen.

Hin und wieder erlebe ich im Unterricht zähe Phasen, in denen das Unterrichtsgeschehen nicht so richtig in Gang kommen will, der Schüler demotiviert ist und Sinn und Zweck meiner Anleitungen nicht versteht und nachvollziehen kann. Wenn ich bei der Unterrichtsvorbereitung oder –nachbereitung darüber nachdenke, fällt mir oft auf, dass ich seit einer Weile dazu geneigt war, nicht auf die Bedürfnisse des Schülers einzugehen.
Daher setze ich mir als Ziel, den Inhalt dieser Abhandlung weiterhin als Unterrichtsstoff zu verwenden aber gleichzeitig auch die Flexibilität zu entwickeln, individuelle Bedürfnisse und Schülercharaktere kennenzulernen, da Lernblockaden meiner Erfahrung nach gelöst werden können, wenn man das Problem von einer anderen Seite angeht.

Beispiel:
Eine erwachsene Schülerin hatte auffällig grosse Probleme mit ihrem Lungenvolumen, ihrer Luftmenge, Ansatz, Intonation, kurzum fast allen Punkten, die in dieser Arbeit behandelt werden. Als ich dies erkannte, begann ich ein langfristiges Programm mit ihr, was dazu führen sollte, die genannten Probleme zu beseitigen oder zumindest zu verbessern.
Nach einiger Zeit merkte ich jedoch, dass das Interesse und ihr eigener Arbeitsaufwand hierfür stark nachliessen und die Erfolge diesbezüglich ausblieben. Um das Interesse und die Motivation für das Instrument nicht zum Erliegen zu bringen, fing ich daraufhin an, mit ihr einfache Stücke zu spielen und das Thema Tonbildung erst einmal liegen zu lassen. Bezüglich Problemen, die ihr hierbei begegneten, ging ich in Erklärungen gelegentlich auf das Thema Zusammenspiel, Interaktion und Dynamik ein und wir sprachen hin und wieder über Bands, Konzerte und Live-Mitschnitte im Fernsehen. Nach einigen Wochen überraschte sie mich sehr, als sie mir erzählte, sie hätte sich bei einem Musikverein angemeldet. Sie brachte einen dicken Ordner voller Noten mit und meinte, sie sei ab sofort ziemlich im Stress, da sie bald sämtliche Stücke daraus spielen müsse. Ab sofort bestand der Unterricht darin, nach und nach mit ihr das riesige Notenrepertoire zu bewältigen. Als auffälligster Erfolg zeigte sich bereits sehr bald, dass sich ihr Blattspiel deutlich verbesserte. Nach etwa einem Jahr hatte sie sich im Orchester musikalisch und sozial etabliert und begann, die ganze Sache etwas lockerer anzugehen. Ab diesem Zeitpunkt bat sie mich, immer wieder mit ihr Dinge zu machen, die ihre alten Probleme der Tonbildung betrafen. Einige davon hatten sich allein durch die vermehrte Spielroutine verbessert, viele davon allerdings nicht oder zumindest nur ansatzweise. Jetzt verstand sie, warum es wichtig ist, sein Lungenvolumen zu vergrössern, da es in ihren Noten oft Passagen gab, die zwar in einem Phrasierungsbogen gespielt gehörten, sie aber nicht dazu in der Lage war, weil sie einfach nicht genug Luft hatte. In zahlreichen Unterrichtsstunden trainierten wir, das hohe Register laut und kräftig zu spielen (sie wurde irgendwann auf das 1. Tenor gesetzt). Dabei beschäftigten wir uns unweigerlich mit den Themen Stütze, Zwerchfell, Ansatz und Intonation.
Die Arbeitsatmosphäre war fortan von deutlicher Ambition ihrerseits geprägt und sie hatte nun regelrecht Freude daran, ihren Sound so zu verbessern, dass sie im Orchester sämtlichen Anforderungen gewachsen war.

Dieses Beispiel hat mir verdeutlicht, dass es manchmal lohnenswert ist, das primäre Ziel beiseite zu legen und statt dessen etwas anderes zu behandeln, was auf die Anfangsproblematik nach einer Weile wieder hinführen kann. In ihrem Fall (der keine

Seltenheit ist!) war erst das Mitwirken in einem Orchester notwendig, um ihr ihre Problematik bewusst zu machen und den Willen zu entwickeln, daran zu arbeiten.

Ich möchte daher der in Zukunft versuchen, die Inhalte dieser Abhandlung nicht nur als isoliertes Lernfeld zu behandeln, sondern entsprechend den Bedürfnissen und Wünschen meiner Schüler anzupassen.

Im Interview mit Johann Cebulla stellte sich heraus, dass mein Ansatz zur Atmung im Allgemeinen und der Vergrösserung der Lungenkapazität unvollständig ist. Als langjähriger Profi-Saxofonist und gleichzeitig Yoga-Lehrer blickt er, besonders was letzteres betrifft auf Techniken, Know-How, Erfahrungen und Training zurück, die mir fehlen. Ich denke allerdings, dass meine Anleitung eine brauchbare Einführung in dieses Thema darstellt, da ich bisher in meinem Unterricht gute Resultate damit erziele. Selbstverständlich erkenne ich, dass ich dieses Thema nicht erschöpfend behandeln kann, und verweise jeden Schüler, der sich tiefgreifender dafür interessiert an Herrn Cebulla bzw. fordere ihn auf, sich eigenständig mit dem Thema Yoga auseinander zu setzen.

Diese Arbeit ist ein Resumé meiner bisherigen Erfahrungen und Kenntnisse. Ich arbeite daran, beide in Zukunft zu vermehren, womit ich in der Lage sein werde, diese Arbeit ständig zu verbessern und zu erweitern. Ich werde ebenfalls Dozenten-Kollegen animieren, mit dieser Abhandlung zu arbeiten und mir ihre Meinungen und Erfahrungen mitzuteilen.

8.3. Danksagungen

Mein grösster Dank gilt Prof. Peter Weniger (Berlin), dessen Unterrichtsstunden wesentlicher Bestandteil dieser Abhandlung sind. Sein Fachwissen und seine zugängliche und sehr verständliche Didaktik haben in mir nicht nur eine grosse Spielfreude geweckt, sondern auch die Methodik unterbreitet, die körperlichen Aspekte des Saxofonspiels weiterzuvermitteln.
Ich danke auch Johann Cebulla (Reutlingen), der mir in zahlreichen Unterrichtsstunden detailliertes Fachwissen über die Atmung vermittelt hat, wie auch sämtlichen Saxofondozenten, von denen ich in den letzten Jahren unterrichtet wurde. Dazu zählen u.a. Peter Lehel (Karlsruhe), Arno Haas (Rottweil), Domenic Landolf (Basel) und Daniel Blanc (Basel).
Des weiteren danke ich Prof. Matthias Nadolny (Essen) für viele nützliche Tipps.
Ich gedenke Volker Hildbrand (Karlsruhe), meinem ersten Saxofonlehrer, der es ausgezeichnet verstanden hat, auf meine Bedürfnisse einzugehen und mich zu motivieren.
Hervorheben möchte ich Lester Menezes (Basel), der mir u.a. die Verbindung zwischen Spielen und Singen verdeutlicht hat.
Für Korrekturen, Verbesserungen und Anregungen danke ich Maren-Tina Mews (Tübingen), Johann Cebulla (Reutlingen), Gerhard Füger (Tübingen) und Dr. Jobst Wendt (Tübingen).
Zum Schluss möchte ich allen meinen Schülerinnen und Schülern danken – auf dass sie mir auch zukünftig weiterhin helfen, Erkenntnisse zu sammeln und mich auffordern, auf ihre Bedürfnisse einzugehen.

9. Quellenverzeichnis

9.1. Interviews

- Interviews mit Peter Weniger (18.07.1996 und 12.12.1996)
- Interviews mit Johann Cebulla (12.04.1999 und 24.01.2004)
- Fragebogen zum Saxofonunterricht von Oliver Wendt (Juni 2002)

9.2. Literatur

- DULLAT, Günter (1995): *Saxophone*, Zweite, überarbeitete und ergänzte Ausgabe, Nauheim / Gr. Gerau
- GUT, Eric (2003): *Lernen in oral tradierenden Kulturen*, Diplomarbeit Methodik/Fachdidaktik der Musikakademie Basel
- HONEGGER, M.,MASSENKEIL, G.(1978): *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*, Verlag Herder Freiburg im Breisgau
- JUCHEM, Dirko (1996): *Saxophone Facts*, Schott Verlag Mainz
- KERNFELD, Barry (Hrsg.) (1994): *The New Grove Dictionary Of Jazz*, Macmillan Press Ltd., London
- KUNZLER, Martin (2002): *Jazz-Lexikon*, vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Rowohlt Taschenbuch Verlag Reinbek bei Hamburg
- LANGE-KOWAL, E.-E. (1984): *Taschenwörterbuch der Französischen und Deutschen Sprache*, 7. Neubearbeitung, Langenscheidt Verlag, Berlin/München/Wien/Zürich
- LIEBMAN, David (1994): *Developing A Personal Saxophone Sound*, Dorn Publications Inc., Medfield, MA
- MEYER, Joseph (1971): *Meyer's Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden*, 9. Auflage, Bibliographisches Institut AG, Mannheim
- PIERCE, John R. (1985): *Klang – Musik mit den Ohren der Physik*, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg
- RASCHÈR, Sigurd M. (1983): *Top Tones For The Saxophone*, Third Edition, Carl Fisher, LLC, New York
- TOMATIS, Alfred (1995): *Das Ohr und das Leben*, Walter Verlag, Solothurn/Düsseldorf
- VETZKE, K.,RAUMBERGER, C., HILKENBACH, D. (1994): *Die Saxophone*, dritte, überarbeitete und erweiterte Auflage, Verlag Erwin Brochinsky, Frankfurt/M.
- WAHRIG, Gerhard (Hrsg.)(1986): *Deutsches Wörterbuch*, Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh/München

Ich erkläre hiermit, dass ich diese Arbeit selbstständig durchgeführt und keine anderen als die angegebenen Quellen, Hilfsmittel und Hilfspersonen beigezogen habe. Alle Textstellen in der Arbeit, die wörtlich oder sinngemäss aus Quellen entnommen wurden, habe ich als solche gekennzeichnet.

Wenn diese Arbeit mit dem Prädikat "Ausgezeichnet" bewertet wird, erkläre ich mich hiermit für deren bibliothekarischen Erfassung zur öffentlichen Zugänglichkeit einverstanden.

Tübingen, 10. Februar 2004

Oliver Wendt