Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la

nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1991)

Heft: 30

Artikel: Die pansonoren Musikräume von Ivan Wyschnegradsky = Tour guidé

des espaces musicaux pansonores d'Ivan Wyschnegradsky

Autor: Brotbeck, Roman

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928141

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 10.12.2025

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

Eine Führung durch die pansonoren Musikräume Evon Ivan Wyschnegradsky

Wer Ivan Wyschnegradsky¹ dem Namen nach kennt, assoziiert mit diesem russisch-französischen Komponisten meist Vierteltonmusik. Seine musikalischen Konzepte unterscheiden sich allerdings deutlich von jenen anderer Vierteltonkomponisten wie z.B. Hába, die sehr schnell zu einer mikrotonalen «Diatonik» zurückkehrten. In mancher Beziehung nahm Wyschnegradsky in seiner Musik serielle Konzepte nicht nur voraus, er überwand auch schon ganz zu Beginn deren Begrenzung auf die zwölf chromatischen Stufen und entwickelte mit seinem System nicht-oktavierender Tonräume die Möglichkeit, die identifikatorische Funktion der Oktave ausser Kraft zu setzen. Die Vierteltonmusik war für ihn nur eine erste intermediäre Stufe zu dem viel umfassenderen Musikdenken der Pansonorität, die nicht von Einzeltönen und Einzelintervallen, sondern von einem nur idealiter vorstellbaren Allklang ausgeht.

our guidé des espaces musicaux

pansonores d'Ivan Wyschnegradsky
Qui connaît le nom d'Ivan Wyschnegradsky associe en général
Qui connaît le nom d'Ivan Wyschnegradsky associe en quarts de ton.
Qui connaît le nom d'Ivan Wyschnegradsky associe en quarts de ton.
Qui connaît le nom d'Ivan Wyschnegrat nettement de celles
Ce compositeur franco-russe à la musique en quarts revinrent
Mais ses conceptions musicales diffèrent nettement des égards,
d'autres «quart-tonistes» comme Hába, lesquels revinrent
assez vite à un «diatonisme» microtonal. A bien des égards,
d'autres «quart-tonistes» consulement certaines notions
assez vite à un «diatonisme» microtonal. A bien des égards,
d'autres «quart-tonistes» autrent certaines notions
assez vite à un «diatonisme» microtonal. A bien des égards,
les des égards,
d'autres «quart-tonistes» els fixation sur les douze degrés
Wyschnegradsky anticipe non seulement certaines notions
assez vite à un «diatonisme» microtonal. A bien des égards,
les des égar

Von Roman Brotbeck

1953 wurde Ivan Wyschnegradsky in Paris sechzig Jahre alt. In dieser Zeit grosser musikalischer Diskussionen zog er eine Art Bilanz dessen, was er als Komponist und Theoretiker in die Waagschale der Musikgeschichte zu werfen hatte. Er schrieb diese Bilanz mit Handschrift in die kleinformatigen französischen Schulhefte und gab ihr den Titel La loi de la pansonorité. Den Aufschwung, den damals die neue Musik nahm, wo man auch in Paris das Erbe der Neoklassik abzustossen begann, gab ihm wohl die – auch diesmal vergebliche - Hoffnung, mit seinen mikrotonalen Werken als wichtiger Vertreter der

von Frankegradsky, vorwort zu z 4 Préludes en quarts de 10m, Frankegradsky, Vorwort zu 24 Préludes en quarts de 10m, a.a.O.

†Publisziert bei Belaieff, Frankfurt 1979

¹ Mach eigenem Bekunden hat er schon 1916 an dieser Skala geatheriet, vgl. L'Ulrachromatisme et les espaces non octoviants, a.a. O. S.76.

² Wyschnegradsky, Vorwort zu 24 Préludes en quarts de ton, Frankfurt 1979.

³ Wittenpart vorwort zu 24 Préludes en quarts de l'arankfurt 1979.

⁴ Wittenpart vorwort zu 24 Préludes en quarts de l'arankfurt 1979.

Roman Brotbeck

matiques' là où la situation l'exigeait»³. Das f' hat hier wohl nicht nur die Funktion chromatisch zwischen den Tönen zu vermitteln, sondern weist auf den späten Wyschnegradsky hin, den es gestört haben muss, dass er in diesem System die Oktave nicht exakt teilen konnte. So führte er diese Teilung (zwischen hund h') hier ein, an durchaus exponierter Stelle, nämlich dort, wo quinte minneure und quarte majeure direkt aneinaner und quarte majeure direkt aneinaner ein generations.

Avantgarde endlich anerkannt zu werden. Hinzu kamen die klaren Verhältnisse in der eigenen Biographie: eine zehnjährige Krankheit war überwunden; die Inhaftierung durch die Gestapo während der deutschen Besatzung (verbunden mit der Trennung von seiner amerikanischen Frau, die auf dem französischen Land unter Hausarrest gestellt wurde) lag nun schon zehn Jahre zurück; der alte Traum, je wieder in die

Beispiel 8: 24 Préludes, op. 22,4 Nr.III., Takte 1+2



schwacht.

Der Leser, der bis hier vorgedrungen ist, und deshalb als geneigt bezeichnet werden kann, wird festgestellt haben, dass im obigen Beispiel ein Ton «falsch» ist, nämlich das f' am Schluss des ersten Taktes. Dieser Ton kommt in der Skala auf der Position h nicht vor. Das f' hat in den sechziger Jahren Einstang in dieses Stück gefunden, als Wyschneggradsky die Préludes überarbeitete, «en y introduisant des sons 'chrotete, «en y introduisant des sons 'chro-

II und 4+7 Vierteltöne. Die beim ersten Akkord noch deutlicher vorhandenen Anspielungen an den traditionellen Terzenaufbau sind dadurch abge-

Sowjetunion zurückzugelangen, die er 1920 verliess, war entfernter denn je. Das Entwickeln brauchbarer mikrotonaler Instrumente, das ihn in den zwanziger Jahren fast gänzlich in Anspruch nahm, überliess er anderen; er selber beschränkte sich schon seit zwanzig Jahren auf die Lösung mit zwei (bei Sechsteltonmusik mit drei) mikrotonal umgestimmten Flügeln. Sein eigenes Vierteltonklavier, das 1929 von der Firma Foerster gebaut wurde, benützte er nur noch als Kompositions- und Experimentierinstrument. Es hat drei vierteltönig verschobene Manuale, wobei das dritte Manual die gleiche Stimmung aufweist wie das erste und nur als grifftechnisches Hilfsmanual dient. (Obwohl Wyschnegradsky dieses Instrument nie mehr für Konzerte gebrauchte, konnte er es Alois Hába, dem andern wichtigen mikrotonalen Komponisten Europas, nie verzeihen, dass dieser 1923 in Berlin über dieses Kla-



Takt 2 ist der Umfang genau halbiert in f'(hoch). Beim zweiten Vierklang in «neutrale» Terz zwischen d' und neure zwischen fis (hoch) und h und die lem deren Umkehrung als quarte miwähnten quinte majeure sind es vor aldes Vierteltonsystems: neben der ertur gleich die wichtigen Delikatessen erste präsentiert in seiner inneren Struk-Umfang (22 Vierteltöne = 2x11). Der dadurch entstehen, haben den gleichen majeure». Die beiden Vierklänge, die zweiten Taktteil auch noch die «quinte zweiten System erklingt jeweils auf den Takt 2 sind es 44 Vierteltöne (4x11). Im (3x13), von G' (hoch) zu f (hoch) in zu fis (hoch) sind es 39 Vierteltöne ferenzierung zwischen den beiden Takten durch die Bassführung: von H' bestärkt wird diese intervallische Difzweiten die quarte majeure. Zusätzlich Takt dominiert die quinte mineure, im intervallisch voneinander ab. Im ersten h als liegende Stimme die beiden Takte formität hebt die Oberstimme über dem mässigem Wechsel). Trotz dieser Uni-Intervallen besteht (erst noch in regel-Oberstimme, die nur aus diesen zwei gleich mehrfach wirksam: zuerst in der Vierteltönen sind in diesem Ostinato den erwähnten Intervalle von 13 und 11 Ostinato fast das ganze Stück. Die beivier spottete, die drei Manuale später aber imitierte und quasi als seine Erfin-

dung ausgab.) 1953 hatte Wyschnegradsky aber vor allem das System der nicht-oktavierenden Tonräume entwickelt, in allen ästhetischen Konsequenzen durchdacht und in einigen Werken schon erprobt. In diesem System nicht-oktavierender Tonräume ergab sich für ihn die Möglichkeit, jene frühe Vision der Pansonorität vollständig auszubauen, die ihn mitten im Ersten Weltkrieg dazu veranlasste, sein pantheistisches Oratorium Den' bytija (Titel der französischen Version: La Journée de l'Existence) mit einem über fünf Oktaven gelegten Zwölftonakkord abzuschliessen und gleich darauf mit der systematischen Erforschung mikrotonaler Systeme zu beginnen: «A cette époque (notamment en automne 1916 et puis en automne 1918), je vécus une expérience spirituelle d'une intensité exceptionnelle qui me marqua pour toute la vie.»² Es ist mindestens im 20. Jahrhundert nicht unbedingt üblich, musikalische Revolutionen mit spirituellen Erfahrungen zu begründen. Auch Wyschnegradskys Verhältnis zu dieser Vision ist ambivalent; auf der einen Seite beschreibt er sie als Blitz vom Himmel, der zu seiner musikalischen Revolution führte: «Dès le début je me rendis compte qu'à sa base se trouvait l'intuition directe et

Diese zwei Takte bestimmen als der Position h) (Beispiel 8). z.B. der Beginn des dritten Prélude (auf liches Grundgerüst verwendet, zeigt und Quarten seines Systems als klanggradsky gerade die «falschen» Quinten Mit welcher Beharrlichkeit Wyschne-Halbtonsystem ausgeschlossen.

zung zu einem der Dreiklänge im spielt, zugleich ist aber deren Ergännelle Halbtonsystem dauernd angedie zuhauf entstehen, auf das traditiozwar in den kleinen und grossen Terzen, Möglichkeiten dieses Systems: Es wird gelt sich auch in den harmonischen ein neues System gestülpt werden, spie-Préludes, wo traditionelle Formen über besänftigen. Das Paradoxe dieser mindestens in Form und Satztechnik zu nehmen und deren aggressives Moment den Vierteltönen das Befremdende zu stischem Beiwerk à la Rachmaninov huldigt. Die Préludes sind ein Versuch, rocken Modellen, andererseits klavierisonst noch sehr stark einerseits neobadiesen Stücken, weil Wyschnegradsky tung. Sie sind das eigentlich Moderne in Préludes eine konstituierende Bedeu-Diese Intervalle bekommen in den la musique a connus Jusqu'à présent.»² absent dans les rapports acoustiques que ports, c'est la présence du nombre 11, Ce qu'il y a de particulier dans ces rap-(quinte juste moins 1/4 de ton) est 11/16. 1/4 de ton) est 8/11, de la quinte mineure de la quarte majeure (quarte juste plus valles naturels. L'expression acoustique l'octave, mais représentent des interdivisions inégales arbitraires me à 13 sons, ne sont nullement des intervalles, qui sont la base du diatonisspontanée du continuum sonore, qui se présentait à mon esprit comme le symbole sonore de la conscience cosmique.»³ Auf der andern Seite versteht er die zunehmende Annäherung der Musik an das continuum sonore als immanentes Gesetz der Musikgeschichte, was spirituelle Begründungen eigentlich erübrigt. Wyschnegradsky benannte alle Strukturen, die auf dieses continuum sonore hinzielen oder von ihm abgeleitet sind, mit dem Wort pansonorité. Was allerdings bei historischer wie spiritueller Begründung der pansonorité beste-

Beispiel 7: 13tönize Skala



portante s'impose. Ces deux derniers hernd beruhen: «Une constatation imtionen, auf denen diese Intervalle annäeinmal untypisch für ihn - die Propormindestens in dieser Emphase noch betont Wyschnegradsky - und das ist Quart- und Quintbereich differenzieren, diesen beiden Intervallen, die den vall von 11 bzw. 13 Vierteltönen. Bei Verwandtschaft ergibt sich beim Inter-Verwandtschaften je nach der Anzahl der gemeinsamen Töne. Die engste ergeben sich ebenfalls verschiedene fen ausgehen, und zwischen den Skalen klassischen Tonarten - von allen 24 Stu-Diese Skala¹ kann nun – analog zu den

erweitert (Beispiel 7). metrischer Skala zu zwei Heptachorden 13töniger und damit ebenfalls asymlehre werden in Wyschnegradskys Tetrachorde der diatonischen Skalenalle seine Systeme auszeichnet: Die jener hartnäckigen Konsequenz, die fast verachtete. Und er tut dies erst noch mit wusstsein nicht angemessenes System und daher dem fortgeschrittenen Besonst als ein von der Natur abgeleitetes diatonische Skala zum Vorbild, die er widersprüchlich. Er nimmt hier die Œuvre von Wyschnegradsky auffällig Die diatonisierte Chromatik wirkt im

not sh stroup sitionsphase sind die 24 Préludes en Musik. Das Hauptwerk dieser Kompo-Versuch einer modalen Erneuerung der gehen auf klassische Formen und der szene aufnahm: vor allem das Zurückmente der damaligen Pariser Musikund wo er zahlreiche restaurative Moginn der dreissiger Jahre entwickelte tik, welches Wyschnegradsky zu Beim System der diatonisierten Chromaqocy gesucht; - am markantesten wohl Hauptströmungen seiner Zeit zuweilen den Anschluss an die musikalischen lerdings mit mehrfachen Brechungen – nen Weg gehen wollte, so hat er - al-So sehr Wyschnegradsky seinen eige-

Le chromatisme diatonisé

hen bleibt, ist der paradoxe Charakter Ausschnitt zitiert sei: «Qu'est-ce que nous entendons au juste quand nous par-

des continuum sonore, das Wyschnegradsky immer wieder in neuem Anlauf umschreibt. Die Definitionsschwierigkeiten zeigen sich bei La loi de la pansonorité am deutlichsten: zahlreiche Streichungen und Überschreibungen, sieben an den Rand geklebte Seiten und zusätzlich noch Marginalien links und rechts vom Text zeugen davon.4 Auf den Manuskriptseiten 19g f. kommt er endlich zu einer einigermassen bündigen Definition, die hier in einem längeren

fassenden Zyklus ergibt (Beispiel 6). kommenen, d.h. einen alle 72 Töne um-Zwölfteltöne und zugleich einen vollquaternaire, was als Hauptschritt 17 sen Tonraum ordnet er in der structure Zwölfteltöne) als Ausgangspunkt; die-Zwölfteltöne) erniedrigte Oktave (= 68

erzeugen wie Gödels Schlaufen in der Mathematik. Das Instrument, für das ahnliches metaphysisches Schwindeln mit ein paar spärlichen Tönen, die ein im Bereich einer knappen Dezime und tät. Wyschnegradsky erreicht es bereits spricht genau dem Ideal der Pansonorigen, aufgesogen werden. Dies entvon der Uberspannung, die sie erzeu-Tone bedeuten nicht mehr viel, weil sie Komposition: Die real erklingenden ne, missversteht wahrscheinlich die mikrotonalen Clusters auch hören könbeispiels. Wer fragt, ob man denn diese klänge» im oberen System des Notendas langsame Verbreitern der «Dreianderen Bewegungen angelegt, etwa Spreizung sind aber auch die wenigen Anordnung, je länger man es hört. Auf vergrössert sich in seiner zyklischen das Stück fast ausschliesslich besteht, Intervall von 17 Zwölfteltönen, aus dem zur Uberspannung des Tonraums. Das Jene einer zunchmenden Spreizung bis Die Wirkung dieser kurzen Etude ist während völlig andere Töne erklingen. «normal» halbtöniges Klavier spielt, Carrillo, wo der Pianist mit den Fingern tiert, unten in der Tabulaturnotation von Notation, welche die realen Tone nozwei Versionen: oben in seiner eigenen Wyschnegradsky notierte das Stück in

Wyschnegradsky, Continuum électronique ¹ Vyschnegradskij, *Raskreposchtschenie ritma*, in: Literaturnoe priloshenie k gasete «Nakanune», Berlin 25, März 1923

Angel von México D.F.

* Wysethnegradsky, Continuum electronique et uppression de l'interprête, in: Cahiers a l'Etudes de Radio-Télévision, neu abgedrucki in: ler Cahiers Ivan Wyschnegradsky, La loi de la pansonorité, unveröffentlicht, Manuskript S. 153.

* Wyschnegradsky, La loi de la pansonorité, Wanuskript S. 155.

* Wyschnegradsky, Continuum électronique et suppression de l'interprête, a.a.O. S. 61.

* La loi de la pansonorité, Manuskript S. 150.

* La loi de la pansonorité, Manuskript S. 150.

* Brief an Marina Skrjabin vom 17.4, 1949, abgedruckt in: let Cahier Ivan Wyschnegradsky, Paris 1985, S. 108.

von Henryk Szeryng) im Stadtteil San

rillo (gegenüber der ehemaligen Villa

wahrt wie unberührt bei Dolores Carexistiert noch. Es steht ebenso wohlbe-

Wyschnegradsky diese Etude schrieb,

sich erst als alte Männer wieder) und lons de plénitude spatiale, qui n'est pas une plénitude physique? Que signifie le terme paradoxal de plénitude des intervalles vides?

Pour que ceci nous devienne parfaite-

ment clair, il faut penser à un fluide

sonore continu qui, dans un sens, rem-

plit tout l'espace musical et qui, par

rapport aux sons, joue à peu près le rôle

d'un milieu physique par rapport aux

objets solides plongés dans ce milieu.

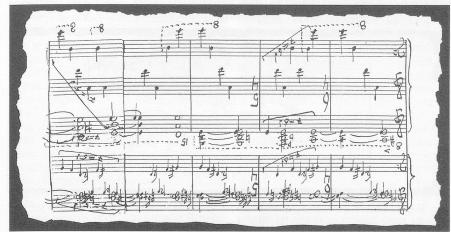
(...) Voici les rôles renversés – c'est le

son musical qui devient maintenant fonction de l'espace et qui en dépend, et

c'est l'espace et non le son qui est la

personne ne veut le reconnaître.» tout le monde boit à ma source, mais tenot qui la lui a fournie. Décidément notation. Assurèment, c'est Mme Maren 1/12 de ton. Elle doit donc avoir une bruits selon lesquels Yvette composerait deshalb, weil er beunruhigt ist par «les schreibt dies an Marina Skrjabin auch pas Madame Martenot qui le lui dit).» Er Yvette, car elle ne fera rien si ce n'est (cela ne vaut pas la peine que J'écrive à que j'écrive à ce sujet à Mme Martenot créer une confusion inutile. (...) Il faut C'est très dommage, car cela ne fait que ne, c'est-à-dire de Madame Martenot. «Cela doit venir d'une source commu-Notation aufzuschreiben, giftet er: wagen, Vierteltonmusik in einer andern Marina Skrjabin und Yvette Grimaud es te)! Als die beiden Komponistinnen nen Utopien lieber ganz verzichtet hätren (auf die Wyschnegradsky ja in seitonalität eine neue Notation einzufühwehe, Jemand versuchte für die Mikro-

me 17, also die um einen Drittelton (= 4 schafft es trotzdem: Er nimmt das régi-Oktaven greifen!). Wyschnegradsky Quarte muss man schon zweieinhalb einnehmen, fast nicht spielbar (bei einer gradskys System eine zentrale Rolle sind grosse Intervalle, die in Wyschnefang. Im Falle des Zwölfteltonklaviers stem ist, desto geringer sein Tonumzeu; le feiner also das mikrotonale Synur eine normale Klaviertastatur besitdeshalb ein widriges Material, weil sie lián Carrillo bilden für die Pansonorität krotonalen Klaviere des Mexikaners Juihre Wirksamkeit nachweisen. Die mischeinbar widrigsten Material will er Pansonorität zumisst: auch noch im Anspruch, den Wyschnegradsky der fasst! Hier zeigt sich der universale fang her nur eine knappe Dezime umzu realisieren versucht, das vom Umrechnet auf Carrillos Zwölfteltonklavier nicht-oktavierenden Tonräume ausgeschreibt, oder wenn er seine Idee der stimmungsspezialisten Adriaan Fokker Ton-System des niederländischen Reingegenstehen, etwa wenn er im 31der Pansonorität scheinbar konträr entfür Instrumente schreibt, die seiner Idee sind jene Werke, wo er in Systemen und Kuriositäten katalogisieren könnte. Es nen Werken beobachten, die man als des eigenen Schaffens lässt sich bei jenegradskys transitorischer Auffassung Eine ähnliche Gegentendenz zu Wysch-



europäischen Mikrotöner begegneten mit Alois Hába (die beiden wichtigsten viers zerstreitet er sich 1923 in Berlin der Konstruktion eines Vierteltonklaund seines Vorgehens verteidigt: Uber keit, mit der er jedes Detail seiner Ideen kontrapunktiert von der Unerbittlichwicklungen wird bei Wyschnegradsky genen Schaffen und zu den eigenen Ent-Diese distanzierte Einstellung zum eicontinuums.»

complexe n'est possible à l'intérieur des vie polyphonique plus ou moins rythmique en souffre, et de plus aucune compromis, l'ultrachromatisme sans parler qu'un tel procède représente soit une opération assez délicate), mais, pianos à distance d'une douzième de ton nation libre, encore que l'accord de 6 éventuellement des instruments à intodouzièmes avec 6 pianos, en y ajoutant pianos, les sixièmes avec 3 pianos, les chromatiques (les quarts de ton avec 2 tant bien que mal des systèmes ultradés, il est possible, il est vrai, de réaliser «Avec des pianos différemment accorgleichsweise vernichtendes Urteil: sonorité spricht er darüber ein vererwähnten Manuskript La loi de la pannen Klavieren zu realisieren. In dem mikrotonalen Partituren mit verschiedeste. Das betrifft auch seine Lösung, die transitorische Zwischenstufen auffas-Schaffen, all seine Kompositionen als mass Wyschnegradsky sein ganzes nie realisierte, zeigt, in welchem Aus-Zeit seines Lebens verfolgte und doch

qui est enregistrée sur elle.»5 aucune image graphique de la musique gnétophone est 'aveugle' et ne reproduit

physique, c'est-à-dire objet»5.

Die Utopie des Klavierautomaten, die er

également). Par contre la bande du mamécanique perfectionné, des intensités hauteur et de durée (et dans un système donne une image graphique exacte de forment sur le rouleau des perforations perforé réside dans ce que le dessin que tät den Vorzug: «L'avantage du rouleau gerade wegen seiner graphischen Qualilich machte, gibt er dem Lochstreifen bandes die elektronische Musik mögdung und Verbreitung des Magnetton-Als in den fünfziger Jahren die Erfingradsky mehr als eine blosse Analogie. denden Künsten war für Myschne-Der oben zitierte Vergleich mit den bil-

sation de cette pleine possession.»4 L'instrument mécanique, c'est la réalipossession dans l'avenir, tandis que même temps la promesse de sa pleine musical, son symbole visible et en chromatique, c'est l'image de l'espace tiellement. On peut dire que le clavier n'accomplit cette possession que parl'élément mécanique, Le clavier l'espace musical sans l'introduction de ne peut prétendre à la possession de davantage. Le fait indéniable est qu'on ments à souffle), et l'orgue l'est encore ments mélodiques (surtout aux instrucsuidne si ou je combate anx instrubisno est déjà un instrument semi-méweniger die Widersprüche sucht: «Le phie zusammen, die das Kontinuum und skys monistischer Geschichtsphiloso-Klavier hängt auch mit Myschnegradmélodique.»3 Die Beschränkung auf das et non pas de l'esprit d'un instrument du clavier, c'est-à-dire de simultanéité important, c'est qu'elle parte de l'esprit mung insgesamt beimass: «Ce qui est mit verbundenen temperierten Stimschnegradsky dem Klavier und der damit der Bedeutung zusammen, die Wyrung auf den Klavierautomaten hängt studies von Nancarrow). Diese Fixieke von Toch und Hindemith, noch die kannte weder die so entstandenen Werstreifen er direkt perforieren wollte (er den Klavierautomaten, dessen Lochmen. Dabei dachte er in erster Linie an schine die Möglichkeit, dahin zu komauch 1958 sah er nur in der Musikmamême droit au créateur musical?»2 Und par la suite. Pourquoi ne pas admettre le ment, aucune retouche n'y soit apportés son droit d'exiger qu'aucun changejusque dans le moindre détail, et c'est peintre (ou le sculpteur) crée son œuvre d'Etudes de Radio-Télévision: «Le Jahre später schreibt er in den Cahiers ohne Interpreten nicht auf. Genau 35 Utopie einer Musik ohne Notation und Maschine zu entwickeln, gibt er diese Verhältnisse nie erlaubten, eine solche Obgleich es seine prekären finanziellen

scheint nur die musikalische Maschigehorchend. Als solcher Vermittler erbiegsam und dem Willen des Schöpfers physiologischen Zufällen frei ist, ler treten, der von historischen und Aussenwelt muss ein einziger Vermittnieren. Zwischen den Schöpfer und die Mensch als dritte Person ist zu elimizwischen Schöpfer und Interpret: der und damit zusammen der Dualismus nieren, sondern überhaupt abzuschaffen «Die Notenschrift ist nicht zu revolutiofür eine Radikallösung:

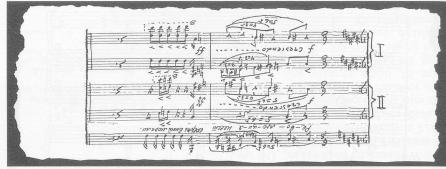
noch russisch publizierten Aufsätzen gradsky plädiert schon in seinen ersten, Orthographie eliminiert. Wyschneche die diatonischen Überreste in der tonnotation auf sechs Linien vor, welon und Schönberg schlägt eine Zwölfnotation, Partch eine Proportionsnotatihatte. Carrillo entwickelt eine Zahlengraphie in mehrfacher Hinsicht überlebt diskutiert, weil die diatonische Orthokommenden Dodekaphonie intensiv ropäischer Musik und wegen der aufder zunehmenden Bedeutung aussereuonsreform wegen neuer Tonsysteme, spielsweise das Problem einer Notati-Beginn der zwanziger Jahre wurde beiihr häufig einen Schritt voraus ist. Zu Zeit ist dadurch gekennzeichnet, dass er Wyschnegradskys Verhältnis zu seiner

und eine Kuriosität Automaten statt Interpreten

on des continuum sonore und den musikalischen Konkretionen macht, kann man das erste nicht als krauses Hirngespinst beiseite schieben, im Gegenteil, er leitet davon sein ganzes System und alle seine musikalischen Erneuerungen ab. Die reale Musik kann zwar die vollkommene Kontinuität nie erreichen, aber sie strebt danach. Deshalb gelangt er zur Mikrotonalität, weil er damit das Tonkontinuum in feinere Distanzen zerschneiden kann. Er ging dabei von Vierteltönen aus, erweiterte später zu Sechsteltönen und gelangte schliesslich zur Kombination der bei-

vérité essentielle». Und jetzt erfolgt erst das eigentliche Paradox: «Mais pour bien saisir tout ceci, il faut complètement se détacher de l'idée de réalisation matérielle, car la réalisation matérielle, c'est de nouveau le son physique et sa domination. Or un tel fluide sonore, c'est dans un sens l'espace lui-même, devenu sonorité, et sonorité devenue l'espace. De toute évidence, et par aucun moyen, il ne peut devenir réalité Unter dem continuum sonore versteht Wyschnegradsky also einen Allklang,

und keine akustische Realität hat. Weder das weisse Rauschen noch das Glissando könnte man als Annäherungen an diesen Allklang betrachten: das weisse Rauschen zieht die plénitude des sons zu einem Klang zusammen und entdifferenziert das continuum, das Glissando missversteht die Simultaneität des continuum sonore, die für Wyschnegradsky zentral ist. Erst in mehrfacher Brechung und Übersetzung lässt sich diese abstrakte Vision in die Diskontinuität musikalischer Realität umwandeln. Trotz der scharfen Trennung, die Wyschnegradsky zwischen der VisiBeispiel 5: «Krasnoe Evangelie», Fassung 1979, Manuskriptseite 23, T. 6+7. (Viertel=72), Piano II einen Viertelton heruntergestimmt (hier im oberen System



zu einer politischen parallel laufen. turelle Revolution könnte oder müsste naive Hoffnung der Künstler, eine kulschlüsse jener Zeit, aber auch für die se Stelle wie ein Symbol für die Kurzrevoljuzija zusammen. Heute wirkt die-Evangelie drängt er diese Idee im Wort sten musikalischen Ziele; im Krasnoe im Zeitlichen, war eines seiner wichtigvariable Zeitgestaltung, das continuum Tempo der Zeit viel die Rede war. Die zu vergleichen, wo auch vom neuen lutionären Theorien der damaligen Zeit nen Verhältnis 2:1 endet, mit den revogung, die beim gleichsam vollkomme-Es ist naheliegend, diese Beschleunischliesslich, im letzten Takt, auch 2:1. sid 2:6, 4:3, 3:2 bis schleunigung in der rhythmischen Geger ist allerdings die Proportionsbeschen Gerüstes gleichkommt. Wichtihäufig einem «Wanken» des harmoni-Klavierbass in Vierteltönen geführt, was Zuvor bei revoljuzija neset wird der Taktteil verenden.

Die beiden Takte sind in der rhythmisch-metrischen wie in der Tonhöhen-Struktur gegensätzlich gestaltet. Im letzten Takt wird die Uniformität und Uninteressantheit «eurer Moral» gefeiert, nach smert' erfolgt in der Singstimme vom zweithöchsten Ton des Zyklus' dessen grösster Sprung. Und um dieser alten Moral, der hier der Tod gebracht alten Moral, der hier der Tod gebracht lässt er das Wort auf dem unbetonten.

pagandistischen Leerformel kann sich Wyschnegradsky musikalisch etwas Eigenständiges einfallen lassen (Beispiel 5).

den Systeme im Zwölftelton.6 Er distanziert sich dabei mit seiner Mikrotonalität deutlich von damals vieldiskutierten Reinstimmungsbestrebungen, die nach einer «sauberen» Tonalität suchten. Auch hier leitet er die Argumentation gegen diese Versuche aus den verschiedenen Vorstellungen des musikalischen Raumes ab: «Prenons d'abord la réponse qui dit: 'L'espace musical doit être considéré comme un vacuum absolu'. Il est évident que, dans ce cas, les sons, isolés les uns des autres et comme suspendus dans l'espace vide, n'ont et ne peuvent avoir d'autres liens entre eux que le lien gravitationnel de la parenté acoustique, source de toute hiérarchie, ce qui est justement conforme à la conception tonale. Le système sonore, de son côté, tend à se former Todesschlag.
Diesen platten Nachvollzug des Schrekkens und zugleich dessen Aesthetisierung kann Wyschnegradsky im Krasnoe Evangelie bei jenen Stellen vermeiden, wo Knjasev geosee Worte in der 12. Strophe, wo Knjasev geosen vascha moral (eure ausruft; zum Beispiel in der 12. Strophe, wo Knjasev gegen vascha moral) (eure ausruft; Revoljuzija neset smert ausruft; Revoljuzija neset smert vaschej morali (Die Revolution bringt eurer Moral den Tod). Bei dieser proeurer Moral den Tod). Bei dieser proeurer Moral den Tod). Bei dieser pro-

den tiefen Klangraum - zum finalen ganz allgemein fast ausschliesslich auf sky beschränkt sich in diesem Zyklus nem lauten Arpeggio - Wyschnegradführt kurz nach diesem Befehl mit ei-Zyklus ausführen muss. Das 1. Klavier Sprung, den die Singstimme in diesem eingeleitet, es ist der zweitgrösste «Erledigen» wird mit einer Undezime grösstmöglicher Realistik vertont. Das Uberhaupt ist gerade diese Stelle in es Knjasev in seiner Sprache sagt. gültige Fallen, das «Abmurksen» – wie Akkordes bei pal ergibt, quasi das enderneute Inversion, was eine Variante des dem Arpeggio im ersten Klavier eine letzten Takt des Beispiels erfolgt nach vierteltönigen Verschiebung). Klang des andern (natürlich in der Klänge, das eine Klavier spielt den Fallens - die Inversion der beiden folgt - quasi als «Umkehrung» des grossen Sexte; auf shiv (lebendig) erner um einen Viertelton erweiterten erklingen zwei Tritoni, im Abstand eistruktiv eingesetzt: auf pal (gefallen) schärfend (wie in Takt 2), sondern kondie Vierteltöne nicht bloss klangver-

comme un petit système planétaire (les octaves étant les répliques des mêmes sons), dans lequel les sons gravitent (...). L'essentiel dans les rapports sonores doit par conséquent être le rapport numérique entre les vibrations sonores, et toute la théorie musicale doit être basée sur ce fait acoustique fondamental, ce qui est le cas justement de la doctrine traditionnelle des consonances et dissonances.

Prenons maintenant l'autre réponse: 'L'espace musical doit être considéré comme étant rempli d'un fluide sonore continu, c'est-à-dire comme plénitude'. Il est tout aussi évident que, dans ce cas, le son musical, étant en fonction de l'espace, c'est-à-dire de ce milieu sonore continu qui seul est primordial, le lien entre les sons musicaux s'établit par ce milieu même, dont ils sont en quelque sorte des émanations. Il s'ensuit qu'il n'y a plus de sons étrangers entre eux, mais qu'ils sont tous apparentés, comme le sont les enfants d'une même mère, et qu'il n'existe par conséquent ni hiérarchie sonore ni distinction entre les consonances et les dissonances qui sont la conséquence de la hiérarchie sonore.»⁷

Das Zitat deutet indirekt auch an, wie sehr Wyschnegradsky die Musikgeschichte als eine kontinuierliche Annäherung an die Pansonorität betrachtet. Am Beginn standen ausschliesslich akustische Erklärungen des Tonsystems, die von den Intervallproportionen abgeleitet waren; sie bestimmten das modale Zeitalter und wurden teilweise überwunden mit dem Aufkommen gleichtemperierter Systeme. Erst im späten 19. Jahrhundert kam man dann mit der Chromatik und der Auflösung der Tonalität zum eigentlichen Wesen der äquidistanten Temperatur, nämlich zur Abschaffung der Hierarchien und Wertungen zwischen den Tönen. Und wie das um das Jahr 1953 noch so Brauch war, sah natürlich auch

Wyschnegradsky in seinem eigenen Projekt quasi den Anfang zur Vollendung dieser pansonoren Tendenz der Musik.⁸ Den unmittelbaren Vorgänger seiner eigenen Arbeit sieht er weniger in Schönberg als vielmehr in Skrjabin. Er hält zwar Schönberg zugute, dass er in der Ausweitung der Töne weiter gegangen ist als Skrjabin, aber «faute de conception spatiale profonde, cet atonalisme porte un cachet tout à fait particulier, qui est un mélange d'audace et de conservatisme», der sich in der «conception essentiellement polyphonique»9 am offensichtlichsten erweist. Skrjabin jedoch ging von einem musikräumlichen Denken aus; il «fut le premier de qui on puisse dire vraiment qu'en lui les notions de consonance et de dissonance perdent leur signification première, de sorte que tous les intervalles, et par conséquent les accords aussi deviennent consonants (ou dissonants, selon le point de vue sur lequel on se place); on pourrait dire que chez Scriabine les intervalles ne se distinguent les uns des autres qu'en tant que qualités sonores»10. Wyschnegradsky verweist auch in andern Schriften häufig auf

Skrjabin, dessen Ansätze er systematisierte und zu Ende dachte. Diese Systematisierung betrieb er vor allem in dem, was er «les 3 conditions du continuum total» nennt: «uniformité, infinité, continuité (...): 1) il faut que ses sons soient disposés de façon uniforme, c'est-à-dire à distances égales. (...) 2) Il faut que le occupe le maximum continuum d'espace, c'est-à-dire que son volume s'étende du plus grave jusqu'au plus aigu». 3)11 Die dritte «condition» betrifft jenen Bereich, den Wyschnegradsky «densité» nennt: «Selon cette condition, les sons du système sonore doivent être disposés le plus étroitement possible».

Diese drei Bedingungen lassen sich schon früh in Wyschnegradskys Werken nachweisen; sie führen zu äusserst differenzierten mikrotonalen Clusterkompositionen, die nicht nur zur Zeit ihrer Entstehung kaum Parallelen haben, vor allem auch weil Wyschnegradsky bei der Komposition dieser Clusters die Registerlage gezielt als autonomen Parameter behandelt. Hier zeigt sich allerdings auch das Handicap von Wyschnegradskys frühem Umgang mit der Pansonorität: seine conception spatiale war noch ziemlich linear ausgerichtet, begrenzt durch die natürlichen Hörschwellen in der Tiefe und in der Höhe.

Beispiel 4: «Krasnoe Evangelie», Fassung 1979, Manuskriptseite 21, T. 1–6. (Viertel=76), Piano II einen Viertelton heruntergestimmt.



neunten Strophe werden im vierten Takt bricht ab und zum ersten Mal in dieser drei Gesten, der punktierte Rhythmus gradsky zerlegt den Vers mit Pausen in mordung eines Verletzten. Wyschnenoch erhalten haben, nämlich zur Eraufgerufen, die sich im Kriegsgeschäft Abstossung jener humanen Rudimente Beispiel erhellt, und es wird offen zur das proletarische Volk noch mit einem schlagen: das Vorangegangene wird für dem Komponisten die Stimme zu vergenden Vers scheint es allerdings auch Konkretisierung der Barbarei im folgen, sondern sie folgt ihm. Bei Knjasevs barischen Text allerdings nichts entge-Solche Differenzierung stellt dem bardastehen, um ihr Gegenteil zu bedeuten. (Gnade) und dolshen (schuldig), die nur verdrehung der Wörter poschtschady

Der punktierte Rhythmus hat schon die elf vorangehenden Takte ohne Unterbrechung durchgeklungen. Neu ist bei dieser Stelle nur, wie Wyschnegradsky die betonten Silben der Textes gemäss der Konvention auf die Längen setzt, zugleich aber die unbetonten Silben mit den Sforzati aggressiv betont; er vertont auf diese Weise sehr genau die Sinnauf diese weise Rhythman die Sinnauf diese Weise sehr genauf diese Sinnauf diese Weise sehr genauf diese Weise sehr genauf diese Sinnauf diese weise sehr genauf diese Weise sehr genauf diese Sinnauf diese weise sehr genauf diese weise weise sehr genauf diese weise weise sehr genauf diese weise weise weise weise die weise weise

dem Mitleid mit dem Schwachen und Armen beruhten, das der Kapitalismus in marxistischer Sicht selber erzeugte. Jedenfalls findet man in Wyschnegradskys Vertonung nicht jene Distanz, die man sich von ihr vielleicht wünschte, im Gegenteil: er vertont den Text mit solcher Raffinesse, dass er dessen Brutalität erst richtig herausarbeitet. Dies zeigt bereits die in Beispiel 4 zitierte Stelle aus der neunten Strophe.

erhalten hatten und die wesentlich auf werden, die sich im Kapitalismus noch Reste jener alten Moral abgestossen mischen Revolution sollten auch alle ben: Nach der sozialen und ökonotionsbegeisterung noch gesteigert harei für Nietzsche mag diese Revoluvertont hat. Seine damalige Schwärme-Wyschnegradsky diesen Text überhaupt nistischer Erziehungskunst gebildete doch, dass der nach allen Regeln humadurchaus thre Vorläufer hat, erstaunt es samkeit in der russischen Literatur se gnadenlose und archaische Grau-Schlachtruf begründet. Auch wenn dienichts wird in diesem imperativen sind hochtrabend und schlecht gewählt, werden sollte, denunziert: die Wörter Literatur wird die Sache, die befördert flach; und wie bei so viel Agitprop-Text ist in jeder Hinsicht dumm und ımmer nur Kugeln zu verwenden. Der keine Gefangenen zu machen, sondern dige ihn!» Später wird aufgefordert, Mitleid / Er fiel, aber lebt noch – erlepheten / (...) / Der Feind erfahre kein phe: «Volk, höre die Stimme des Prozu verkehren, z.B. in der neunten Strodessen humanes Potential ins Gegenteil Evangelium werden nur benützt, um schlag, und die Anspielungen an das grad komponiert. Der Text ist ein blutrünstiger Aufruf zu Mord und Tot-Version. Es wurde Ende 1918 in Petrohalbtönigen und einer vierteltönigen Knjasev. Das Werk existiert in einer proletarischen Schriftstellers Wassilij ton und Klavier nach einem Text des Evangelie (rotes Evangelium) für Baririsches Propagandawerk ist Krasnoe Wyschnegradskys wichtigstes proleta-

Krasnoe Evangelie

Zwar hatte er viele neue vierteltönig veränderte Quinten- und Quartenzyklen in seine Kompositionen eingeführt und damit zu einer eigenständigen Form der Atonalität gefunden, welche die monadische Struktur des Akkordes weitgehend auflöst. Aber wie bei der Musik seiner dodekaphonen Zeitgenossen (die andern wussten von diesem Problem gar nichts) war gegen die Hierarchie, welche die reine Oktave unter den Intervallen bildet, fast nicht anzukommen. Die Wiener Schule um Arnold Schönberg hatte wegen der «conception essentiellement polyphonique» die Möglichkeit, dieses Intervall einfach zu meiden; Wyschnegradsky aber musste ihm Herr werden, wenn er seinem pansonoren Ideal treubleiben wollte. Denn jede Idee eines continuum ist schwer realisierbar, wenn sich bei jeder Oktave der Klangraum zu einer Einheit zusammenzieht. Wyschnegradsky wusste sehr wohl, weshalb er in späten Jahren jede Theorie, die sich auf die Natur der Töne berief, so radikal ablehnte, denn gegen die Oktave angehen, heisst an einem der musikalischen Grundaxiome rütteln: kaum ein System, das sie nicht als zyklische Norm akzeptiert; auch im temperierten System ist sie das einzige «natürliche» Intervall. Als Wyschnegradsky nach jahrelanger Beschäftigung mit dieser Frage – er versuchte das Problem auch als Maler in vielen abstrakten und konstruktiven Bildern darzustellen – in den vierziger Jahren die Theorie der nicht-oktavierenden Tonräume entwikkelte, verglich er sie zu recht mit Lösungen der freiaxiomatischen Mathematik¹² oder der nicht-euklidischen Geometrie¹³.

Denn ähnlich wie die Leitsätze der euklidischen Geometrie – etwa, dass zwei Geraden sich nur einmal schneiden – zu kleinen Wahrheiten wurden, als man sie auf eine Kugel übertrug, werden lineare Vorstellungen des musikalischen Raumes durch Wyschnegradskys Theorie der nicht-oktavierenden Tonräume in Frage gestellt. Dieser wird bei ihm zu einer Kreisform gespannt. Wyschnegradsky geht folgendermassen vor: Er betrachtet anstelle der Oktave Intervalle zwischen der grossen Septime oder der kleinen None als zyklische



Wyschnegradsky an seinem Vierteltonflügel

Dimitir Vicheney, Notes sur «L' Evangite rouge» de Ivan Wyschnegvadsky, in: révolution(s) politique et mustque, Cahiers du CIREM Nº 14 et 15 (Décembre 1989-Mars 1990), S.189-192.

Fariet vom 17,4,1949, abgedruckt in: Premier cahier from Nyschnegradskyj, Paris 1985, S.105-108.

Jean Vyschnegradskyj, Paris 1985, S.105-108.

Literaturnoe priloshenie k gasete «Nakanune», Berlin 25, März 1923.

Möglichkeit «vergessen». dimir Vogel - haben solche Werke nach revidierte; andere Kollegen - z.B. Wlastischen Propagandawerke noch einmal letzten Lebensjahren seine kommuni-Tatsache bestätigt, dass er noch in den seiner Besucher, sondern auch von der uber. Dies wird nicht nur von vielen nismus doch niemals feindlich gegenweg entwickelte, stand er dem Kommuvon materialistischen Positionen weit seiner Idee einer conscience cosmique der Hand. Obwohl er sich später mit frühen sowjetischen Kultur liegen auf musste. Die Bezüge zur Asthetik der nung nach radikal überwunden werden

Relikt der Komantik, das seiner Meiin die Musik hineinbrachte, war ihm ein che Element, das der einzelne Interpret gen anzustimmen.»3 Auch das persönli-Doktrinäre nicht unterlassen, ein Klabürgerliche und sentimental eingestellte schine werden es ästhetisierend kleingeben hatte. «Bei dem einen Wort Maeine Idee, die er dann nie mehr aufgezieuter Musikmaschinen - auch dies Artikeln fordert er die Entwicklung effiersten noch in Russisch publizierten Maschinenkult, denn schon in seinen auch durch den Industrialisierungs- und Massentheorie beeinflussen, sondern dabei offensichtlich nicht nur durch die Musikkultur aufzubauen. Er liess sich dition radikal zu zerstören und eine neue in, die bisherige bürgerliche Musiktratellektuellen - seine Hauptaufgabe darvolution begeisterten Künstler und Ingradsky - wie die meisten von der Re-Nach der Revolution sah Wyschne-

Einheit, die er dann möglichst regelmässig binär oder ternär unterteilt. Wenn man diese neuen «Oktaven» addiert, wird der ganze Tonraum durchschritten; bei der grossen Septime braucht es beispielsweise 11 reine Oktaven, um ihren Zyklus darzustellen und an den Ausgangston zurückzugelangen. Bei der binären Teilung der grossen Septime erhält man 11 Vierteltöne. Wyschnegradsky nennt eine solche Struktur «régime 11», weil die Zahl 11 im Makro- wie im Mikrobereich der musikalischen Struktur wirksam ist. Er ist sich seines paradoxen Vorgehens durchaus bewusst, dass er nämlich die natürliche Oktave einerseits eliminierte, andererseits neu installierte, indem er sie als Masseinheit in seinem musikalischen Raum benützte: «Si le redoublement par octaves peut être comparé à une ligne droite qui se prolonge à l'infini vers le grave et vers l'aigu, celui par 7èmes et 9èmes peut être comparé à une ligne courbe dont l'orbite, après avoir parcouru les points principaux (cycles totaux des 7èmes et des 9èmes, qui peuvent comprendre 6, 8, 9, 12, 18, 24, 36 et 72 sons), revient à son point de départ (pour que la comparaison avec le cycle soit absolument correcte, il faut faire abstraction du déplacement d'octave en octave qui se produit dans un cycle total, et ne considérer que le nom des notes; c'est alors seulement qu'on peut parler de coïncidence de la note d'arrivée avec la note de départ autrement nous avons un mouvement cycloïde plutôt qu'un cycle).»14

Wyschnegradsky spaltet damit quasi das Grundaxiom der Oktave: er trennt deren zyklische Funktion von der identifikatorischen, die uns einen um eine Oktave verschobenen Ton als den «gleichen» erscheinen lässt. Die erste Qualität der Oktave negiert er, die zweite bestätigt er. In diesem Sinne hat Wyschnegradskys Theorie tatsächlich vieles mit der freien Axiomatik in der Mathematik gemein, welche die sogenannten natürlichen Gesetze der Zahlen grundsätzlich in Frage stellte. Zuweilen

scheint es sogar so, als hätte er diese mathematischen Theorien gekannt, etwa wenn er schreibt, es sei nötig «de concentrer son attention sur le problème de la disposition des sons, qui est un problème purement spatial, car il concerne les rapports non entre les sons eux-mêmes, mais entre les rapports sonores ou intervalles, c'est-à-dire entre des *grandeurs* spatiales.»¹⁵

Mit dieser radikalen Neudefinition des Klangraums gelang ihm auch die Überwindung der Obertonspektren, in denen soviele Versuche einer space music (von New Age-Meditationen bis zur «musique spectrale» der jungen französischen Komponisten) hängen bleiben. Der musikalische Raum, dem sie zustreben, zieht sich dabei häufig auf eine mehr oder weniger fluoreszierende Klangfarbe zusammen, die eine autonome Tonhöhenorganisation gar nicht mehr zulässt. Wyschnegradsky trennt die Parameter Klangfarbe und Tonhöhe konsequent; und als ahnte er die Gefahr der mystischen Klangwolke, die bei der musique spatiale droht, beschränkt er sich fast ausschliesslich auf das Klavier und tendiert zu einer objektiven bis robusten Darstellung, wo breite Cluster zuweilen richtig hingeholzt werden.

Damit ist nicht gesagt, dass Wyschnegradsky mit Mystik nichts zu tun haben wollte, im Gegenteil, er war ein geradezu ekstatischer Mystiker, nur zeigt sich diese Seite nicht in musikalischen Äusserlichkeiten, sondern in der Struktur seines Systems: dadurch, dass man in seinen Tonräumen in jedem Falle erst nach 11 Oktaven an den Anfangston zurückkehrt (bei der um einen Zwölftelton verkürzten kleinen None braucht es dazu sogar 77 Oktaven!), verbleibt ein Grossteil seines musikalischen Raumes im Bereich des Unhörbaren und akustisch nicht Realisierbaren, weil das Hören der Tonhöhen nur über sieben Oktaven einigermassen präzis möglich ist. Wyschnegradsky bindet also in sein System von Anfang an das ein, was jeder grossen Mystik eigen ist: der blosse Verweis auf die Geschlossenheit.

Während sich die seriellen Komponisten in dieser Zeit um immer engere und geschlossenere Systeme bemühten, arbeitete Wyschnegradsky mit einem System, dessen Geschlossenheit und Einheitlichkeit sich dem Hörer zwar unmittelbar mitteilt, dem aber wegen seiner fragmentarischen Realisierung eine immense Uberspannung eigen ist. Wyschnegradskys Musik hätte auch einen substantiellen Beitrag zum damals oft diskutierten Problem des Oktavlagenparameters bilden können, 16 aber sein Schaffen wurde nicht zur Kenntnis genommen: Seine Werke blieben unaufgeführt, Pakete mit Partituren wurden ihm ungeöffnet zurückgegeben, La loi de la pansonorité vergilbte in den französischen Schulheften, und man unternahm nicht einmal etwas, um seine katastrophale finanzielle Situation etwas zu mildern. Mit 81 warf man Wyschnegradsky auch noch aus der Wohnung an der Rue Mademoiselle, in der er fast 50 Jahre gelebt hatte. Im neuen Studio komponierte er keine Note mehr, und das, obgleich er in den letzten Lebensjahren vor allem im Ausland eine gewisse Beachtung fand. Das Leben, das Wyschnegradsky auch als eine Art Kontinuum auffasste, bekam am Ende aber doch noch so etwas wie eine Erfüllung: er arbeitete fast alle wichtigen Werke noch einmal um, wobei er auch auf die Umarbeitungen häufig noch «à remanier» hinschreibt. Vor allem aber wird ein Jahr vor seinem Tod (er starb mit 86 Jahren in der Nacht vom 28. auf den 29. September 1979) sein grösstes und monumentalstes Werk in Paris uraufgeführt, das Oratorium Den' bytija (La journée de l'Existence), genau 62 Jahre nach der Fertigstellung. Es ist eines der wichtigsten Werke der Skrjabin-Nachfolge und in seiner Modernität vergleichbar nur mit den avancierten Kompositionen von Lourié und Roslavez. Trotz der Beachtung, welche diese russischen Avantgarde-Komponisten in jüngster Zeit erfahren haben, wurde Den' bytija seither nicht wieder aufgeführt. Sein Ruf als verschrobener Vier-

tervalles etc.) à conserver.»2 (discipline de la marche des parties, indu réel total, sont des éléments positifs tendances 'égoïstes' à la contemplation me, ceux qui ne s' opposent pas par leurs les éléments 'non négatifs' du tonalisme', c'est l'équilibre du réel total. Tous que le 'pansonorisme' ou le 'spatialis-'point de vue', une perspective, tandis Freundin schreibt: «Le tonalisme est un zug auf Mikrotonalität allzu liberale gradsky im gleichen Brief an die in be-Funktionärs zu lesen, wenn Wyschne-Und man vermeint die Sprache eines principes qui peut mener n'importe où.» la liberté totale est une liberté sans Komponistin unterschätzt wird: «Bref, ihres berühmten Vaters bis heute als er Marina Skrjabin, die vor allem wegen imponiert zu haben. Noch 1949 ermahnt Revolution eliminierten, scheint ihm und alle anarchischen Momente der nare die neue Freiheit gewinnen wollten

In den kommunistischen Massentheorien und in der Bedeutung, welche das Kollektiv in der sowjetischen Ökonomie einnahm, sah Wyschnegradsky direkte Parallelen zu seiner eigenen musikalischen Vision, die alle Vereinzelungen und allen Individualismus in einer uniformen Struktur zu überwinden versuchte. Auch die unerbittliche Systematik, mit der sich diese Revolutiostematik, mit der sich diese Revolutio-

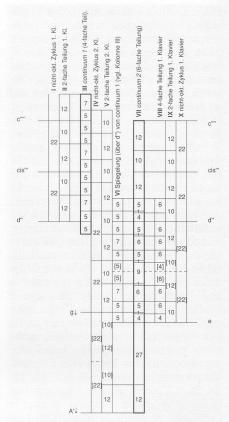
die baldige Exilierung nahelegen könnte. Zu dieser Exilierung schreibt Wyschnegradskys Sohn: «C'est plus sous la pression de sa famille que par réelle conviction que lui-même et sa mère, avec laquelle il a toujours vécu en étroite communion de pensée, se résolurent à émigrer à Paris en 1920.» In Paris dann suchte Wyschnegradsky nicht Anschluss bei zaristischen Kreisen, sonschluss bei zaristischen Kreisen, sonschluss bei zaristischen Kreisen, sonschluss den Regimes zu bedauern.

vorübergehende Begeisterung, wie es den Kommunismus war dabei keine dieser Revolution. Sein Vertrauen in negradsky nie an der Notwendigkeit und Besitz. Trotzdem zweifelte Wysch-Revolution verlor die Familie Ansehen land, sein Vater Bankier. Während der cherseits war Finanzminister von Russeingeboren. Sein Grossvater väterlischaftsschicht von St. Petersburg hinlen. Er wurde in die oberste Gesellkönnte darin die Hauptperson darstelternden Koman. Ivan Wyschnegradsky mernde Folie für gar manchen erschüttäuscht wurden, bildet die blauschimauch von den eigenen Kindern ent-Reichtum und Macht verloren, sondern die während der Revolution nicht nur russischen Adels- und Bürgerfamilien, Das traurige Schicksal von wichtigen

> Pansonorität und Kommunismus

teltöner mag dafür verantwortlich sein. Ganz unschuldig ist Wyschnegradsky daran nicht, denn die Ausschliesslichkeit, mit der er sich gleich nach der Vollendung seines ersten grossen Wurfes der Mikrotonalität zuwandte und nie mehr auf den frühen Stil zurückkam, ist sehr auffällig und bleibt irgendwie rätselhaft.

Das System der nicht-oktavierenden Tonräume hat Wyschnegradsky bis ins Detail ausgebaut, so dass heute die Gefahr besteht, bei der Analyse seiner Werke eine blosse Applikation dessen zu machen, was Wyschnegradsky theoretisch schon niedergelegt hatte. Weil er häufig zu Beginn der Komposition auch noch die Systemdaten angibt, beschränkt sich die Analyse seiner Werke häufig auf Nachzählübungen. «En ce qui concerne l'analyse de mes œuvres, elle est bien simple dans la plupart des cas»,17 schrieb Wyschnegradsky am 31.5.1977 an den kanadischen Komponisten Bruce Mather. Die Interessantheit seiner Werke zeigt sich meist nicht im Kontinuum, sondern im Diskontinuum, in der Art, wie die Abstraktheit und Konstruiertheit seines Systems diskontinuierlich wird, je stärker er sie durchsetzen will. Dazu als Beispiel zwei beliebige Takte aus einem 1958 komponierten Klavierwerk (Beispiel 1). Es handelt sich dabei um den Ausklang eines Klangkontinuums in den beiden ersten Takten und um den Aufbau eines neuen Kontinuums in den folgenden. Dem Zyklus liegt die grosse Septime zugrunde, also das schon erwähnte régime 11. Dieses régime zeichnet sich dadurch aus, dass es zu dessen Realisierung keine mikrotonalen Systeme braucht, weil nur Halbtonstufen benützt werden. (Das erklärt auch, weshalb Wyschnegradsky nach der Entwicklung seines Systems nicht-oktavierender Tonräume wieder Musik im Halbtonsystem schreiben kann, ohne dass ihr jenes regressive Moment eignet, das bei den entsprechenden Werken Schönbergs zu beobachten ist). Wenn man die grosse Septime allerdings genau halbieren



Beispiel 2: Tonhöhen-Schema T.33-37.

Teilung verwendet, sondern eine vierfache Teilung der Septime anstrebt. Der Titel *dialogue* ist dabei insofern angemessen, als beide Klaviere einerseits einen eigenen Septimen-Zyklus bilden, bei dem das Intervall von 22 Vierteltönen jeweils binär in 12 und 10 Vierteltöne geteilt ist, sich aber andererseits gegenseitig zu einer regelmässigen Vierteilung von ...5-5-5-7... Vierteltönen ergänzen. Den Aufbau der beiden Klänge kann man wie in *Beispiel* 2 dargestellt schematisieren.

Dieses Schema zeigt auch sehr schön,



Beispiel 1: «Dialogue à deux» (für zwei Klaviere im Vierteltonabstand), op. 41, T.33–37.



wie Wyschnegradsky die internen binären und quaternären Teilungen variiert: Während er die Teilung des 2. Klaviers belässt, verändert sich das 1. Klavier in zweierlei Hinsicht: auf der Ebene der binären Teilung wird die Abfolge 12-10 getauscht (was in Zusammenhang mit dem andern Klavier auch zu einem Tausch der quaternären Struktur führt, siehe Kolonne 5); zudem erfolgt nun im zweiten Klavier eine eigene quaternäre Teilung (mit der Abfolge von ...6-6-6-4... Vierteltönen), was zusammen mit dem ersten Klavier zu einer ziemlich unregelmässigen, deshalb auch klanglich sehr geschärften Sechsteilung der Septime führt: ...5-1-4-5-1-6... Vierteltöne. Diese Abfolge erscheint im realen Klang allerdings nur einmal, weil Wyschnegradsky das System nur sehr unvollständig repräsentiert. Je feiner die Unterteilung also wird, desto individueller und unsystematischer wird (wegen der Beschränktheit menschlicher Klavierhände) auch deren Realisation. Das führt zu sehr verschiedenen Intensitäten des Klanges: in der mittleren Lage ist die Teilung sehr eng, während die tiefe Lage nur sehr pauschal quasi den klanglichen «Rand» des Kontinuums andeutet. Die dicht und wegen der Dichtheit auch wieder unregelmässig besetzte Mitte dient ihm hier als «modulatorischer» Bereich, wo die internen Teilungen verschoben werden.

Die proportionale Differenzierung der Tondauern, die sich bereits in den fünf Takten beobachten lässt, kann hier bloss festgestellt werden. Wyschnegradsky hat der Tempofrage in seinem Manuskript aus dem Jahre 1953 mehr als 100 Seiten gewidmet. Er nimmt darin die wichtigen Beiträge zum Tempoparameter (etwa von Stockhausen) bereits vorweg und geht teilweise weit über sie und in gewisser Hinsicht auch über sich selber hinaus; denn aus seinen feinen proportionalen Differenzierungen des Tempos resultiert letztlich dessen kontinuierliche Diskontinuität. Die Vorstellung des musikalischen Raum verändert sich dadurch noch einmal: Er wird zum mäandrischen Band, bei dem Kontinuum und Diskontinuum – ohne sich gegenseitig zu bewirken oder zu verursachen – ineinanderlaufen.

Roman Brotbeck

Bücher und Platten

Ivan Wyschnegradsky, L'Ultrachromatisme et les espaces non octaviants, in: La Revue musicale, Nr.290-291 (1972), S.71-141 (Spezialnummer über Obuchov und

291 (1972), 5.71-141 (Spezialitalifilite tuber Oblicition and Wyschnegradsky, in französischer Sprache). Ivan Wyschnegradsky u.a., *ler Cahier Ivan Wyschnegradsky*, Paris 1985, 175 Seiten (beinhaltet wichtige Aufsätze, die sonst schwer erhältlich sind, wichtige Aufsätze, die sonst schwer erhältlich sind, Briefe und einen Werkkatalog, in französischer Sprache). Ivan Wyschnegradsky, Kompositionen für Streichquartett und Streichtrio (Opuszahlen 13, 18, 38bis, 43 und 53), gespielt vom Arditti String Quartet, Compact Disc, Edition Block (EB 201). Ivan Wyschnegradsky, 24 Préludes Opus 22 und Intégrations Opus 49 en quarts de ton pour deux pianos, gespielt von Henriette Puig-Roget und Kazuoki Fujii; Compact Disc, Fontec Records (FOCD3216). Ivan Wyschnegradsky, Bruce Mather und Jack Behrens, Music for three pianos in sixth of tones (enthält von Wyschnegradsky Opus Nr. 51, 46 und 30), gespielt von L.-Ph. Pelletier, Paul Helmer und François Couture, Ltg. Bruce Mather; Langspielplatte, McGill University Records 83017.

Records 83017

Records 83017. Ivan Wyschnegradsky, Klavierwerke und Kammermusik (enthält Opus Nr.7, 2l, 32, 45, 48, aus Opus 22 vier Préludes und ein Interview mit Wyschnegradsky), gespielt von Silvaine Billier, Martine Joste und anderen; 2 Langspielplatten, Edition Block, EB 107/08. Die erwähnten Publikationen sind erhältlich bei der Association Ivan Wyschnegradsky, 249 Faubourg Saint-Martin, F-75010 Paris. (Für Sfr. 18.50 kann man diesem relativ aktiven Verein auch beitreten). Die bei Edition Block verlegten Platten können auch bei Edition Gelbe Block verlegten Platten können auch bei Edition Gelbe Musik, Schaperst. 11, DW-1000 Berlin 15 bestellt werden. Theoretisch sind sie im Handel zwar erhältlich, aber in der Praxis leider nur sehr selten anzutreffen.

Walzern wohl eher abgeraten haben Nikolas Sokolov, der ihm von solchem richt bei Rimskij-Korsakovs Schüler gann für Wyschnegradsky der Unterrechtgerückt wird. Ein Jahr später beklang, der dann zur E-Dur-Tonika zu-Zusammenzug zum verminderten Drei-5 und dessen Auflösung bzw. dessen hatte, zeigt gerade dieser Klang in Takt gradsky seinen Skrjabin schon studiert ginn. Wie sehr der junge Wyschne-

Ich übernehme die deutsche Schreibweise des Namens. die der Komponist bei der Eintragung ins französische Zivilstandsregister übernommen hat; nur bei den russisch publizierten Publikationen verwende ich die genaue Um-schrift der kyrillischen Buchstaben gemäss der DUDEN-Umschrift. Der vorliegende Aufsatz wurde innerhalb Umschrift. Der vorliegende Aufsatz wurde innerhalb eines Forschungsprojektes des Schweizerischen Nationalfonds ermöglicht, das den Anfängen der mikrotonalen Musik im 20. Jahrhundert gewidmet ist. Ich danke für Rat und Unterstützung dem Sohn des Komponisten, Dmitri Vicheney, der Komponistin Pascale Criton und dem Sekretär der Association Ivan Wyschnegradsky, Michel Ellenberger.

Wyschnegradsky, L'Ultrachromatisme et les espaces non octaviants, in: La Revue musicale, Nr.290–291 (1972), S.75.

³ ebenda.

⁴ Wyschnegradskys Manuskript enthält zahlreiche Orthographiefehler, vor allem Akzentfehler. Sie wurden

Othographieriener, vor ahem Akzentenier. Sie wurden für diesen Artikel von Jacques Lasserre korrigiert.

5 Wyschnegradsky, *La loi de la pansonorité*, unveröffentlicht, Manuskript S. 19g-20.

6 In dieser Entwicklung gibt es immer auch Ausnahmen, etwa die ganz frühen noch in der Sowjetunion geschrie-benen Stücke, wo er in der gleichen Komposition ver-schiedene mikrotonale Systeme verwendete, auch Achteltöne, auf die er später nicht mehr zurückkam.

Achteitone, au tiel er spater inten men zuruckkam.

7 La loi de la pansonorité, a.a.O., Manuskript S.23f.

8 Diese historische Einordnung, die hier nur kurz angedeutet werden konnte, betreibt Wyschnegradsky in La loi de la pansonorité mit viel Mühe, die eine sehr grosse Detailkenntnis der Musikgeschichte verrät. Seine Theorie ist von einem musikhistorischen Standpunkt aus zwar nicht haltbar, aber interescent bleibt ein allemal. haltbar, aber interessant bleibt sie allemal.

⁹ *La loi de la pansonorité*, Manuskript S. 69f.

¹⁰ ebenda, Manuskript S. 63. ¹¹ ebenda Manuskript S. 125ff.

12 Vgl. Musique et Pansonorité, in: La Revue Musicale, Décembre 1927.

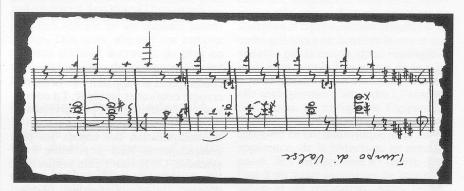
¹³ L'Ultrachromatisme et les espaces non octaviants, a.a.O. S.100.

¹⁴La loi de la pansonorité, Manuskript S. 218.

 ¹⁵ ebenda, Manuskript S. 182.
 ¹⁶ Darauf hat Gottfried Eberle hingewiesen, der 1974 mit ¹⁶ Darauf hat Gottfried Eberle hingewiesen, der 1974 mit dem Aufsatz *Ivan Wyschnegradsky*, ein russischer Pionier der Ultrachromatik den Komponisten im deutschen Sprachraum einem breiteren Publikum bekannt machte. (erschienen in: Neue Zeitschrift für Musik, 135/9, Sept.1974, S. 549-555). Auf die Vorläuferschaft nichtstavierender Tonräume bei Anton Webern hat der französische Komponist Claude Ballif hingewiesen: *Idéalisme et Matérialité*, in: *La Revue Musicale*, 1972/73, № 290/91. S. 22. Nº 290/91, S.22.

17 Publiziert in: *Premier cahier Ivan Wyschnegradsky*, Paris 1985, S.122.

(5 mudis yound album, 924 f Beispiel 3: «Tempo di Valse» (Publitschnaja Biblioteka Leningrad, romanovskoj



enharmonische Verwechslung zu Beähnlich schwer eingliedern lässt wie die Klanges erklären, der sich funktional de die auffällige Innenspannung dieses dieser Terz zu g-his sprechen. Das würeinander erklingen, von einer Spreizung wo zum einzigen Mal sechs Töne mitwill, könnte man zu Beginn von Takt 5, wegen einer Wechselnote. Wenn man als Auflösung des Vorhaltes, in Takt 4 Unterterzung des Oktavklangs, in Takt 3 schiedliche Weise erreicht: in Takt 2 als Jede dieser Terzen wird auf unter-

einem gewissen Grade offen. nik trotz des einfachen Pendelns bis zu Weise hält Wyschnegradsky die Harmoder linken Hand erklingt. Auf diese dass dazu nicht E, sondern immer H in bis 4) mit dem wichtigen Unterschied, vorher schon dreimal (in den Takten 2

als der Dreiklang. Diese Terz erscheint die liegenbleibt, ihn mehr interessiert zeigt er aber auch, dass die Terz gis-h, sche Bewegung in der rechten Hand zum E-Dur-Dreiklang zusammen. Dort Tönen E und H und die frei-chromatidas Pendeln zwischen den oktavierten Erst am Schluss fügt Wyschnegradsky bewahren.

dahin brachte, um sie vor ihrem Sturz zu nem Dutzend Leninstatuen, die man gen Leningrad - unter Aufsicht von eider öffentlichen Bibliothek im damalipierte sie eilig in einem Hinterzimmer Maksimov schrieb (Beispiel 3). Ich koam 20.2.1909 ins Gästebuch des Hauses die der Sechzehnjährige in Leningrad Es sind durchaus extravagante Takte,

Sieben frühe Takte