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: 05.02.2026

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

Die pansonoren Musikräume von Ivan Wyschnegradsky

Tour guidé des espaces musicaux pansonores d'Ivan Wyschnegradsky

Eine Führung durch die pansonoren Musikräume von Ivan Wyschnegradsky

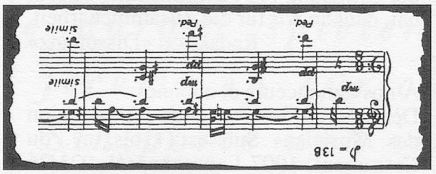
Wer Ivan Wyschnegradsky[1] dem Namen nach kennt, assoziiert mit diesem russisch-französischen Komponisten meist Vierteltonmusik. Seine musikalischen Konzepte unterscheiden sich allerdings deutlich von jenen anderer Vierteltonkomponisten wie z.B. Hába, die sehr schnell zu einer mikrotonalen «Diatonik» 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.

Tour guidé des espaces musicaux pansonores d'Ivan Wyschnegradsky

Qui connaît le nom d'Ivan Wyschnegradsky associe en général ce compositeur franco-russe à la musique en quarts de ton. Mais ses conceptions musicales diffèrent nettement de celles d'autres «quart-tonistes» comme Hába, lesquels revinrent assez vite à un «diatonisme» microtonal. A bien des égards, Wyschnegradsky anticipe non seulement certaines notions sérielles, mais il en dépasse la fixation sur les douze degrés chromatiques en imaginant un système d'espaces non-octaviants qui lui permettent de neutraliser la fonction identificatrice de l'octave. La musique par quarts de ton n'était pour lui que la première étape intermédiaire d'une conception musicale beaucoup plus vaste, la «pansonorité», qui ne se fonde pas sur des notes et des intervalles isolés, mais sur une résonance universelle idéale.

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 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

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

Der Leser, der bis hier vorgedrungen ist, und deshalb als genügt 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 Eingang in dieses Stück gefunden, als Wyschnegradsky die *Préludes* überarbeitete, «en y introduisant des sons 'chromatiques' 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 spätten Wyschnegradsky hin, den es gestört haben muss, dass er in diesem System die Oktave nicht exakt teilen konnte. So führte er diese Teilung (zwischen h und h') hier ein, an durchaus exponierter Stelle, nämlich dort, wo *quinte mineure* und *quarte majeure* direkt aneinanderstossen. Mit dem Tritonus werden sie nun «chromatisch» vermittelt.

Roman Brotbeck

[1] Nach eigenem Bekunden hat er schon 1916 an dieser Skala gearbeitet, vgl. *L'Ultrachromatisme et les espaces non octaviants*, a.a.O. S.76.

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

[3] Wyschnegradsky, *Vorwort zu 24 Préludes en quarts de ton*, a.a.O.

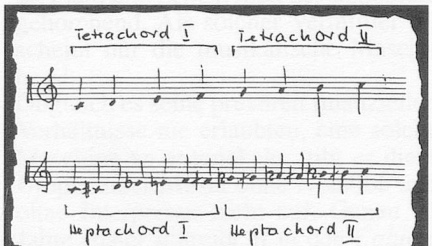
[4] Publiziert bei Belaieff, Frankfurt 1979

Le chromatisme diatonisé

So sehr Wyschnegradsky seinen eigenen Weg gehen wollte, so hat er – allerdings mit mehrfachen Brechungen – den Anschluss an die musikalischen Hauptströmungen seiner Zeit zuweilen doch gesucht; – am markantesten wohl im System der diatonisierten Chromatik, welches Wyschnegradsky zu Beginn der dreissiger Jahre entwickelte und wo er zahlreiche restaurative Momente der damaligen Pariser Musikszene aufnahm: vor allem das Zurückgehen auf klassische Formen und der Versuch einer modalen Erneuerung der Musik. Das Hauptwerk dieser Kompositionsphase sind die *24 Préludes en quarts de ton.*

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

Diese Skala[1] kann nun – analog zu den klassischen Tonarten – von allen 24 Stufen ausgehen, und zwischen den Skalen ergeben sich ebenfalls verschiedene Verwandtschaften je nach der Anzahl der gemeinsamen Töne. Die engste Verwandtschaft ergibt sich beim Intervall von 11 bzw. 13 Vierteltönen. Bei diesen beiden Intervallen, die den Quart- und Quintbereich differenzieren, betont Wyschnegradsky – und das ist mindestens in dieser Emphase noch einmal untypisch für ihn – die Proportionen, auf denen diese Intervalle annähernd beruhen: «Une constatation importante s'impose. Ces deux derniers intervalles, qui sont la base du diatonisme à 13 sons, ne sont nullement des divisions inégales arbitraires de l'octave, mais représentent des intervalles naturels. L'expression acoustique de la quarte majeure (quarte juste plus 1/4 de ton) est 8/11, de la quinte mineure (quinte juste moins 1/4 de ton) est 11/16. Ce qu'il y a de particulier dans ces rapports, c'est la présence du nombre 11, absent dans les rapports acoustiques que la musique a connus jusqu'à présent.»[2]

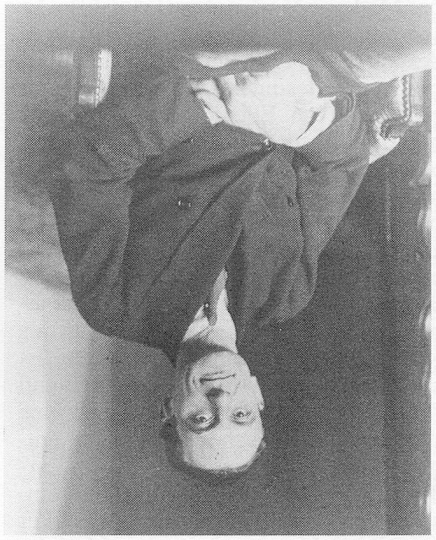


Beispiel 7: 13tönige Skala

Diese Intervalle bekommen in den *Préludes* eine konstituierende Bedeutung. Sie sind das eigentlich Moderne in diesen Stücken, weil Wyschnegradsky sonst noch sehr stark einerseits neobarocken Modellen, andererseits klavieristischem Beiwerk à la Rachmaninov huldigt. Die *Préludes* sind ein Versuch, den Vierteltönen das Befremdende zu nehmen und deren aggressives Moment mindestens in Form und Satztechnik zu besänftigen. Das Paradoxe dieser *Préludes,* wo traditionelle Formen über ein neues System gestülpt werden, spiegelt sich auch in den harmonischen Möglichkeiten dieses Systems: Es wird zwar in den kleinen und grossen Terzen, die zuhauf entstehen, auf das traditionelle Halbtonsystem dauernd angespielt, zugleich ist aber deren Ergänzung zu einem der Dreiklänge im Halbtonsystem ausgeschlossen.

Mit welcher Beharrlichkeit Wyschnegradsky gerade die «falschen» Quinten und Quarten seines Systems als klangliches Grundgerüst verwendet, zeigt z.B. der Beginn des dritten *Prélude* (auf der Position h) *(Beispiel 8).*

Diese zwei Takte bestimmen als Ostinato fast das ganze Stück. Die beiden erwähnten Intervalle von 13 und 11 Vierteltönen sind in diesem Ostinato gleich mehrfach wirksam: zuerst in der Oberstimme, die nur aus diesen zwei Intervallen besteht (erst noch in regelmässigem Wechsel). Trotz dieser Uniformität hebt die Oberstimme über dem h als liegende Stimme die beiden Takte intervallisch voneinander ab. Im ersten Takt dominiert die *quinte mineure,* im zweiten die *quarte majeure.* Zusätzlich bestärkt wird diese intervallische Differenzierung zwischen den beiden Takten durch die Bassführung: von H' zu fis (hoch) sind es 39 Vierteltöne (3x13), von G' (hoch) zu f (hoch) in Takt 2 sind es 44 Vierteltöne (4x11). Im zweiten System erklingt jeweils auf den zweiten Taktteil auch noch die «quinte majeure». Die beiden Vierklänge, die dadurch entstehen, haben den gleichen Umfang (22 Vierteltöne = 2x11). Der erste präsentiert in seiner inneren Struktur gleich die wichtigen Delikatessen des Vierteltonsystems: neben der erwähnten *quinte majeure* sind es vor allem deren Umkehrung als *quarte mineure* zwischen fis (hoch) und h und die «neutrale» Terz zwischen d' und f'(hoch). Beim zweiten Vierklang in Takt 2 ist der Umfang genau halbiert in



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 Sechstelton musik mit drei) mikrotonal umgestimmten Flügeln. Sein eigenes Viertelton klavier, das 1929 von der Firma Foerster gebaut wurde, benützte er nur noch als Kompositions- und Experimentierinstrument. Es hat drei viertelтöнig 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 Klavier spottete, die drei Manuale später aber imitierte und quasi als seine Erfindung 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 spontanée 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-

hen bleibt, ist der paradoxe Charakter 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 Ausschnitt zitiert sei: «Qu'est-ce que nous entendons au juste quand nous parlons 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 parfaitement clair, il faut penser à un fluide sonore continu qui, dans un sens, remplit 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

sich erst als alte Männer wieder) und wehe, jemand versuchte für die Mikrotonalität eine neue Notation einzuführen (auf die Wyschnegradsky ja in seinen Utopien lieber ganz verzichtet hätte)! Als die beiden Komponistinnen Marina Skrjabin und Yvette Grimaud es wagen, Vierteltonmusik in einer andern Notation aufzuschreiben, giftet er: «Cela doit venir d'une source commune, c'est-à-dire de Madame Martenot. C'est très dommage, car cela ne fait que créer une confusion inutile. (...) Il faut que j'écrive à ce sujet à Mme Martenot (cela ne vaut pas la peine que j'écrive à Yvette, car elle ne fera rien si ce n'est pas Madame Martenot qui le lui dit).» Er schreibt dies an Marina Skrjabin auch deshalb, weil er beunruhigt ist par «les bruits selon lesquels Yvette composerait en 1/12 de ton. Elle doit donc avoir une notation. Assurément, c'est Mme Martenot qui la lui a fournie. Décidément tout le monde boit à ma source, mais personne ne veut le reconnaître.»[7]

Eine ähnliche Gegentendenz zu Wyschnegradskys transitorischer Auffassung des eigenen Schaffens lässt sich bei jenen Werken beobachten, die man als Kuriositäten katalogisieren könnte. Es sind jene Werke, wo er in Systemen und für Instrumente schreibt, die seiner Idee der Pansonorität scheinbar konträr entgegenstehen, etwa wenn er im 31-Ton-System des niederländischen Reinstimmungsspezialisten Adriaan Fokker schreibt, oder wenn er seine Idee der nicht-oktavierenden Tonräume ausgerechnet auf Carrillos Zwölfteltonklavier zu realisieren versucht, das vom Umfang her nur eine knappe Dezime umfasst! Hier zeigt sich der universale Anspruch, den Wyschnegradsky der Pansonorität zumisst: auch noch im scheinbar widrigsten Material will er ihre Wirksamkeit nachweisen. Die mikrotonalen Klaviere des Mexikaners Julián Carrillo bilden für die Pansonorität deshalb ein widriges Material, weil sie nur eine normale Klaviertastatur besitzen; je feiner also das mikrotonale System ist, desto geringer sein Tonumfang. Im Falle des Zwölfteltonklaviers sind grosse Intervalle, die in Wyschnegradskys System eine zentrale Rolle einnehmen, fast nicht spielbar (bei einer Quarte muss man schon zweieinhalb Oktaven greifen!). Wyschnegradsky schafft es trotzdem: Er nimmt das *régime 17*, also die um einen Drittelton (= 4 Zwölfteltöne) erniedrigte Oktave (= 68 Zwölfteltöne) als Ausgangspunkt; diesen Tonraum ordnet er in der *structure quaternaire*, was als Hauptschritt 17 Zwölfteltöne und zugleich einen vollkommenen, d.h. einen alle 72 Töne umfassenden Zyklus ergibt *(Beispiel 6)*.

Wyschnegradsky notierte das Stück in zwei Versionen: oben in seiner eigenen Notation, welche die realen Töne notiert, unten in der Tabulaturnotation von Carrillo, wo der Pianist mit den Fingern «normal» halbtöniges Klavier spielt, während völlig andere Töne erklingen. Die Wirkung dieser kurzen Etude ist jene einer zunehmenden Spreizung bis zur Überspannung des Tonraums. Das Intervall von 17 Zwölfteltönen, aus dem das Stück fast ausschliesslich besteht, vergrössert sich in seiner zyklischen Anordnung, je länger man es hört. Auf Spreizung sind aber auch die wenigen anderen Bewegungen angelegt, etwa das langsame Verbreitern der «Dreiklänge» im oberen System des Notenbeispiels. Wer fragt, ob man denn diese mikrotonalen Clusters auch hören könne, missversteht wahrscheinlich die Komposition: Die real erklingenden Töne bedeuten nicht mehr viel, weil sie von der Überspannung, die sie erzeugen, aufgesogen werden. Dies entspricht genau dem Ideal der Pansonorität. Wyschnegradsky erreicht es bereits im Bereich einer knappen Dezime und mit ein paar spärlichen Tönen, die ein ähnliches metaphysisches Schwindeln erzeugen wie Gödels Schlaufen in der Mathematik. Das Instrument, für das Wyschnegradsky diese Etude schrieb, existiert noch. Es steht ebenso wohlbewahrt wie unberührt bei Dolores Carrillo (gegenüber der ehemaligen Villa von Henryk Szeryng) im Stadtteil San Angel von México D.F.

[1] Vyschnegradskij, *Raskreposchtschenie ritma*, in: *Literaturnoe priloshenie k gasete «Nakanune»*, Berlin 25. März 1923

[2] Wyschnegradsky, *Continuum électronique et suppression de l'interprète, in: Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision*, neu abgedruckt in: *1er Cahier Ivan Wyschnegradsky*, Paris 1985, S.60

[3] Wyschnegradsky, *La loi de la pansonorité*, unveröffentlicht, Manuskript S. 153

[4] ebenda, Manuskript S. 155.

[5] Wyschnegradsky, *Continuum électronique et suppression de l'interprète*, a.a.O. S.61.

[6] *La loi de la pansonorité*, Manuskript S. 150.

[7] Brief an Marina Skrjabin vom 17.4.1949, abgedruckt in: *1er Cahier Ivan Wyschnegradsky*, Paris 1985, S.108.

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-

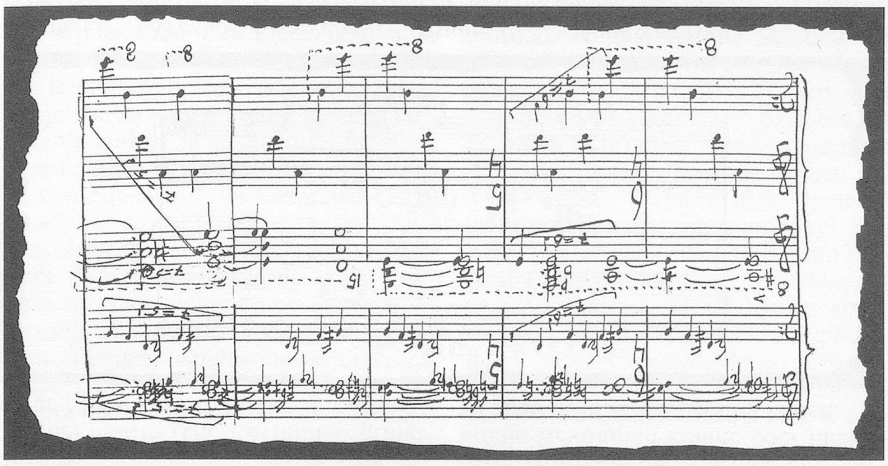
und keine akustische Realität hat. Weder das weisse Rauschen noch das Glissando könnte man als Annäherungen an diesen Allklang betrachten: das weisse Rauschen zieht die *plénitude des sons* zu einem Klang zusammen und entdifferenziert das *continuum,* das Glissando missversteht die Simultaneität des *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 Visi-

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 physique, c'est-à-dire objet»[5].
Unter dem *continuum sonore* versteht Wyschnegradsky also einen Allklang, der nur als Energiezentrum wirksam ist

Automaten statt Interpreten und eine Kuriosität

Wyschnegradskys Verhältnis zu seiner Zeit ist dadurch gekennzeichnet, dass er ihr häufig einen Schritt voraus ist. Zu Beginn der zwanziger Jahre wurde beispielsweise das Problem einer Notationsform wegen neuer Tonsysteme, der zunehmenden Bedeutung aussereuropäischer Musik und wegen der aufkommenden Dodekaphonie intensiv diskutiert, weil die diatonische Orthographie in mehrfacher Hinsicht überlebt hatte. Carrillo entwickelt eine Zahlennotation, Partch eine Proportionsnotation und Schönberg schlägt eine Zwölftonnotation auf sechs Linien vor, welche die diatonischen Überreste in der Orthographie eliminiert. Wyschnegradsky plädiert schon in seinen ersten, noch russisch publizierten Aufsätzen für eine Radikalösung:
«Die Notenschrift ist nicht zu revolutionieren, sondern überhaupt abzuschaffen und damit zusammen der Dualismus zwischen Schöpfer und Interpret: der Mensch als dritte Person ist zu eliminieren. Zwischen den Schöpfer und die Aussenwelt muss ein einziger Vermittler treten, der von historischen und physiologischen Zufällen frei ist, biegsam und dem Willen des Schöpfers gehorchend. Als solcher Vermittler erscheint nur die musikalische Maschine.»[1]
Obgleich es seine prekären finanziellen Verhältnisse nie erlaubten, eine solche Maschine zu entwickeln, gibt er diese Utopie einer Musik ohne Notation und ohne Interpreten nicht auf. Genau 35 Jahre später schreibt er in den *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision:* «Le peintre (ou le sculpteur) crée son œuvre jusque dans le moindre détail, et c'est son droit d'exiger qu'aucun changement, aucune retouche n'y soit apportés par la suite. Pourquoi ne pas admettre le même droit au créateur musical?»[2] Und auch 1958 sah er nur in der Musikmaschine die Möglichkeit, dahin zu kommen. Dabei dachte er in erster Linie an den Klavierautomaten, dessen Lochstreifen er direkt perforieren wollte (er kannte weder die so entstandenen Werke von Toch und Hindemith, noch die *studies* von Nancarrow). Diese Fixierung auf den Klavierautomaten hängt mit der Bedeutung zusammen, die Wyschnegradsky dem Klavier und der da-

mit verbundenen temperierten Stimmung insgesamt beimass: «Ce qui est important, c'est qu'elle parte de l'esprit du clavier, c'est-à-dire de simultanéité et non pas de l'esprit d'un instrument mélodique.»[3] Die Beschränkung auf das Klavier hängt auch mit Wyschnegradskys monistischer Geschichtsphilosophie zusammen, die das Kontinuum und weniger die Widersprüche sucht: «Le piano est déjà un instrument semi-mécanique si on le compare aux instruments mélodiques (surtout aux instruments à soufflé), et l'orgue l'est encore davantage. Le fait indéniable est qu'on ne peut prétendre à la possession de l'espace musical sans l'introduction de l'élément mécanique. Le clavier n'accomplit cette possession que partiellement. On peut dire que le clavier chromatique, c'est l'image de l'espace musical, son symbole visible et en même temps la promesse de sa pleine possession dans l'avenir, tandis que l'instrument mécanique, c'est la réalisation de cette pleine possession.»[4]
Der oben zitierte Vergleich mit den bildenden Künsten war für Wyschnegradsky mehr als eine blosse Analogie. Als in den fünfziger Jahren die Erfindung und Verbreitung des Magnetonbandes die elektronische Musik möglich machte, gibt er dem Lochstreifen gerade wegen seiner graphischen Qualität den Vorzug: «L'avantage du rouleau perforé réside dans ce que le dessin que forment sur le rouleau des perforations donne une image graphique exacte de hauteur et de durée (et dans un système mécanique perfectionné, des intensités également). Par contre la bande du magnétophone est 'aveugle' et ne reproduit aucune image graphique de la musique qui est enregistrée sur elle.»[5]
Die Utopie des Klavierautomaten, die er Zeit seines Lebens verfolgte und doch nie realisierte, zeigt, in welchem Ausmass Wyschnegradsky sein ganzes Schaffen, all seine Kompositionen als transitorische Zwischenstufen auffasste. Das betrifft auch seine Lösung, die mikrotonalen Partituren mit verschiedenen Klavieren zu realisieren. In dem erwähnten Manuskript *La loi de la pansonorité* spricht er darüber ein vergleichsweise vernichtendes Urteil: «Avec des pianos différemment accordés, il est possible, il est vrai, de réaliser tant bien que mal des systèmes ultrachromatiques (les quarts de ton avec 2 pianos, les sixièmes avec 3 pianos, les douzièmes avec 6 pianos, en y ajoutant éventuellement des instruments à intonation libre, encore que l'accord de 6 pianos à distance d'une douzième de ton soit une opération assez délicate), mais, sans parler qu'un tel procédé représente un compromis, l'ultrachromatisme rythmique en souffre, et de plus aucune vie polyphonique plus ou moins complexe n'est possible à l'intérieur des continuums.»[6]
Diese distanzierte Einstellung zum eigenen Schaffen und zu den eigenen Entwicklungen wird bei Wyschnegradsky kontrapunktiert von der Unerbittlichkeit, mit der er jedes Detail seiner Ideen und seines Vorgehens verteidigt: Über der Konstruktion eines Vierteltonklaviers zerstreitet er sich 1923 in Berlin mit Alois Hába (die beiden wichtigsten europäischen Mikrotöner begegneten



Beispiel 6: Etude op.44, N° 2, T. 6-10.

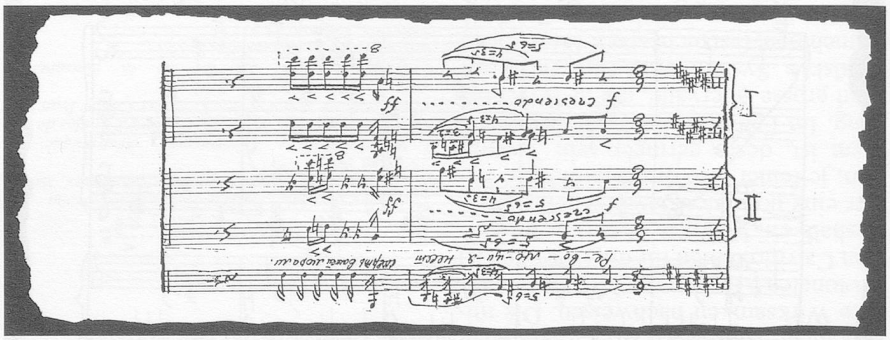
comme un petit système planétaire (les octaves étant les répliques des mêmes sons), dans lequel les sons gravitent (...). L'essentiel dans les rapports sonores doit par conséquent être le rapport numérique entre les vibrations sonores, et toute la théorie musicale doit être basée sur ce fait acoustique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

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

die Vierteltöne nicht bloss klangverschärfend (wie in Takt 2), sondern konstruktiv eingesetzt: auf *pal* (gefallen) erklingen zwei Tritoni, im Abstand einer um einen Viertelton erweiterten grossen Sexte; auf *shiv* (lebendig) erfolgt – quasi als «Umkehrung» des Fallens – die Inversion der beiden Klänge, das eine Klavier spielt den Klang des andern (natürlich in der vierteltönigen Verschiebung). Im letzten Takt des Beispiels erfolgt nach dem Arpeggio im ersten Klavier eine erneute Inversion, was eine Variante des Akkordes bei *pal* ergibt, quasi das endgültige Fallen, das «Abmurksen» – wie es Kujasev in seiner Sprache sagt. Überhaupt ist gerade diese Stelle in grösstmöglicher Realistik vertont. Das «Erledigen» wird mit einer Undezime eingeleitet, es ist der zweitgrösste Sprung, den die Singstimme in diesem Zyklus ausführen muss. Das 1. Klavier führt kurz nach diesem Befehl mit einem lauten Arpeggio – Wyschnegradsky beschränkt sich in diesem Zyklus ganz allgemein fast ausschliesslich auf den tiefen Klangraum – zum finalen Todesschlag.

Diesen platten Nachvollzug des Schreckens und zugleich dessen Aestheisierung kann Wyschnegradsky im *Krasnoe Evangelie* bei jenen Stellen vermeiden, wo Kujasev grosse Worte in die Luft wirft; zum Beispiel in der 12. Strophe, wo Kujasev gegen *vascha moral'* (eure Moral) gifftet und im letzten Vers dann ausruft: *Revoljuzija neset smert' vaschej morali* (Die Revolution bringt euer Moral den Tod). Bei dieser pro-



Beispiel 5: «Krasnoe Evangelie», Fassung 1979, Manuskriptseite 23, T. 6+7. (Viertel=72), Piano II einen Viertelton heruntergestimmt (hier im oberen System notiert).

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

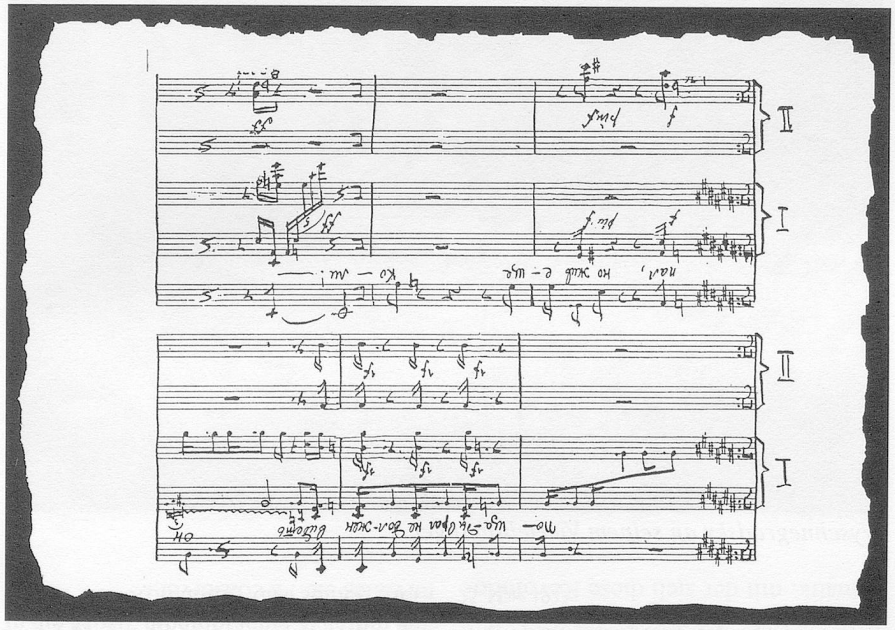
Die beiden Takte sind in der rhythmisch-metrischen wie in der Tonhöhenstruktur gegensätzlich gestaltet. Im letzten Takt wird die Uniformität und Uninteressanthcit «eurer Moral» gefeiert, nach *smert'* erfolgt in der Singstimme vom zweithöchsten Ton des Zyklus' dessen grösster Sprung. Und um dieser alten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

Zuvor bei *revoljuzija neset* wird der Klavierbass in Vierteltönen geführt,was häufig einem «Wanken» des harmonischen Geristes gleichkommt. Wichtiger ist allerdings die Proportionsbeschleunigung in der rhythmischen Gestaltung, von 5:6, 4:3, 3:2 bis schliesslich, im letzten Takt, auch 2:1. Es ist nahelegend, diese Beschleunigung, die beim gleichsam vollkommenen Verhältnis 2:1 endet, mit den revolutionären Theorien der damaligen Zeit zu vergleichen, wo auch vom neuen Tempo der Zeit viel die Rede war. Die variable Zeitgestaltung, das *continuum* im Zeitlichen, war eines seiner wichtigsten musikalischen Ziele; im *Krasnoe Evangelie* dringt er diese Idee im Wort *revoljuzija* zusammen. Heute wirkt diese Stelle wie ein Symbol für die Kurzschlüsse jener Zeit, aber auch für die naive Hoffnung der Künstler, eine kulturelle Revolution könnte oder müsste zu einer politischen parallel laufen.

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 continuum occupe le maximum 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.

Krasnoe Evangelie

Wyschnegradskys wichtigstes proletarisches Propagandawerk ist *Krasnoe Evangelie* (rotes Evangelium) für Bariton und Klavier nach einem Text des proletarischen Schriftstellers Wassilij Kniasev. Das Werk existiert in einer halbtönigen und einer vierteltönigen Version. Es wurde Ende 1918 in Petrograd komponiert. Der Text ist ein blutrünstiger Aufruf zu Mord und Totschlag, und die Ansprüchen an das Evangelium werden nur benützt, um dessen humanes Potential ins Gegenteil zu verkehren, z.B. in der neunten Strophe: «Volk, höre die Stimme des Propheten / (...) / Der Feind erfahre kein Mitleid / Er fiel, aber lebt noch – erlige ihn!» Später wird aufgefordert, keine Gefangenen zu machen, sondern immer nur Kugeln zu verwenden. Der Text ist in jeder Hinsicht dumm und flach; und wie bei so viel Agitprop-Literatur wird die Sache, die befördert werden sollte, denunziert: die Wörter sind hochtrabend und schlecht gewählt, nichts wird in diesem imperativen Schlachtruf begründet. Auch wenn diese gnadenlose und archaische Grausamkeit in der russischen Literatur durchaus ihre Vorläufer hat, erstaunt es doch, dass der nach allen Regeln humanistischer Erziehungskunst gebildete Wyschnegradsky diesen Text überhaupt vertont hat. Seine damalige Schwärmerei für Nietzsche mag diese Revolutionsbegeisterung noch gesteigert haben: Nach der sozialen und ökonomischen Revolution sollten auch alle Reste jener alten Moral abgestossen werden, die sich im Kapitalismus noch erhalten hatten und die wesentlich auf 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.

Der punktierte Rhythmus hat schon die elf vorangehenden Takte ohne Unterbrechung durchgeklungen. Neu ist bei dieser Stelle nur, wie Wyschnegradsky die betonten Silben des 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 Sinnverdrehung der Wörter *poschtschady* (Gnade) und *dolshen* (schuldig), die nur dastehen, um ihr Gegenteil zu bedeuten. Solche Differenzierung stellt dem barischen Text allerdings nichts entgegen, sondern sie folgt ihm. Bei Kniasevs Konkretisierung der Barbarei im folgenden Vers scheint es allerdings auch dem Komponisten die Stimme zu verschlagen: das Vorangegangene wird für das proletarische Volk noch mit einem Beispiel erhellt, und es wird offen zur Abstossung jener humanen Rudimente aufgerufen, die sich im Kriegsgeschäft noch erhalten haben, nämlich zur Ermordung eines Verletzten. Wyschnegradsky zerlegt den Vers mit Pausen in drei Gesten, der punktierte Rhythmus bricht ab und zum ersten Mal in dieser neunten Strophe werden im vierten Takt

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 Mathematik[12] oder der nicht-euklidischen Geometrie[13].

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

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:

Wyschnegradsky an seinem Vierteltonflügel

Nach der Revolution sah Wyschnegradsky – wie die meisten von der Revolution begeisterten Künstler und Intellektuellen – seine Hauptaufgabe darin, die bisherige bürgerliche Musiktradition radikal zu zerstören und eine neue Musikkultur aufzubauen. Er liess sich dabei offensichtlich nicht nur durch die Massentheorie beeinflussen, sondern auch durch den Industrialisierungs- und Maschinenkult, denn schon in seinen ersten noch in Russisch publizierten Artikeln fordert er die Entwicklung effizienter Musikmaschinen – auch dies eine Idee, die er dann nie mehr aufgegeben hatte. «Bei dem einen Wort Maschine werden es ästhetisierend kleinbürgerliche und sentimental eingestellte Doktrinäre nicht unterlassen, ein Klagen anzustimmen.»[3] Auch das persönliche Element, das der einzelne Interpret in die Musik hineinbrachte, war ihm ein Relikt der Romantik, das seiner Meinung nach radikal überwunden werden musste. Die Bezüge zur Ästhetik der frühen sowjetischen Kultur liegen auf der Hand. Obwohl er sich später mit seiner Idee einer *conscience cosmique* von materialistischen Positionen weit weg entwickelte, stand er dem Kommunismus doch niemals feindlich gegenüber. Dies wird nicht nur von vielen seiner Besucher, sondern auch von der Tatsache bestätigt, dass er noch in den letzten Lebensjahren seine kommunistischen Propagandawerke noch einmal revidierte; andere Kollegen – z.B. Wladimir Vogel – haben solche Werke nach Möglichkeit «vergessen».

[1] Dimitri Vichenegy, *Notes sur «L'Evangile rouge» de Ivan Wyschnegradsky*, *in: révolution(s) politique et musique*, Cahiers du CIREM N° 14 et 15 (Décembre 1989-Mars 1990), S.189-192.

[2] Brief vom 17.4.1949, abgedruckt in: *Premier cahier Ivan Wyschnegradsky*, Paris 1985, S.105-108.

[3] Ivan Vyschnegradskij, *Raskreposchischenie ritma*, in: *Literaturnoe prilosheniе k gasete «Nakanune»*, Berlin 25. März 1923

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 Überspannung 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-

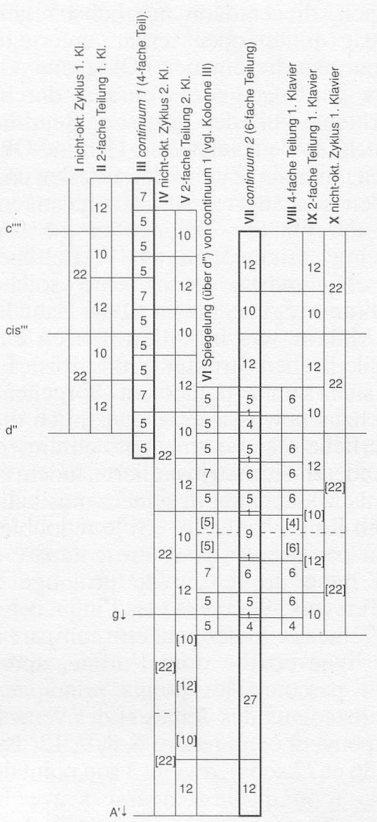
Pansonorität und Kommunismus

Das traurige Schicksal von wichtigen russischen Adels- und Bürgerfamilien, die während der Revolution nicht nur Reichtum und Macht verloren, sondern auch von den eigenen Kindern entäuscht wurden, bildet die blauschimmernde Folie für gar manchen erschütternden Roman. Ivan Wyschnegradsky könnte darin die Hauptperson darstellen. Er wurde in die oberste Gesellschaftsschicht von St. Petersburg hineingeboren. Sein Grossvater väterlicherseits war Finanzminister von Russland, sein Vater Bankier. Während der Revolution verlor die Familie Ansehen und Besitz. Trotzdem zweifelte Wyschnegradsky nie an der Notwendigkeit dieser Revolution. Sein Vertrauen in den Kommunismus war dabei keine vorübergehende Begeisterung, wie es 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.»[1] In Paris dann suchte Wyschnegradsky nicht Anschluss bei zaristischen Kreisen, sondern beim russischen Philosophen Nikolas Berdjaev, der sich weigerte, den Sturz des alten Regimes zu bedauern.

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

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.

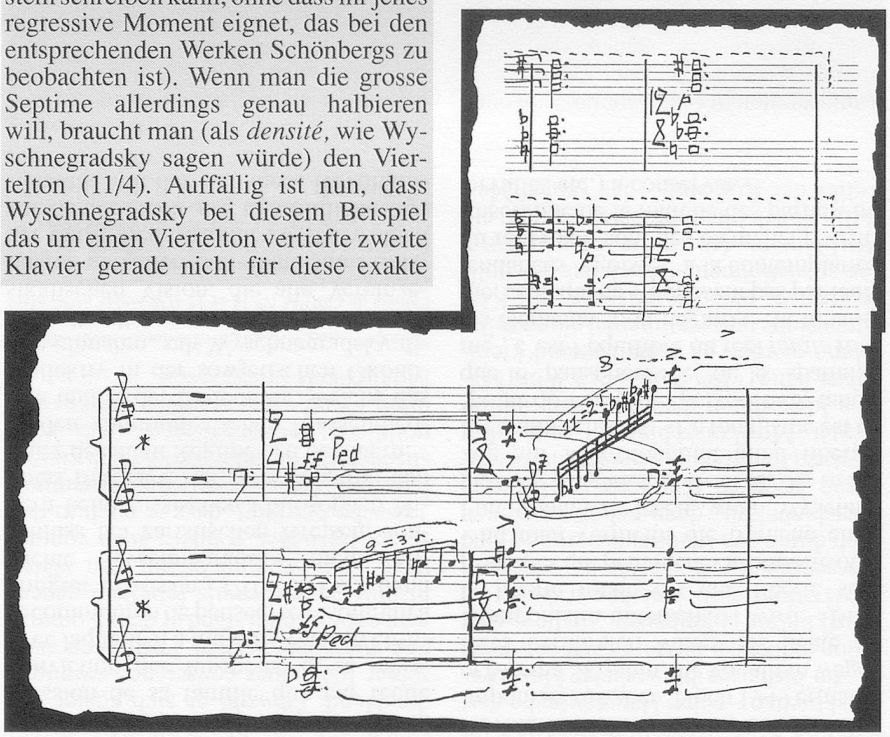
Das System der nicht-oktavierenden Tonräume hat Wyschnegradsky bis ins Detail ausgebaut, so dass heute die Gefahr besteht, bei der Analyse seiner Werke eine blosse Applikation dessen zu machen, was Wyschnegradsky theoretisch schon niedergelegt hatte. Weil er häufig zu Beginn der Komposition auch noch 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 will, braucht man (als *densité*, wie Wyschnegradsky sagen würde) den Viertelton (11/4). Auffällig ist nun, dass Wyschnegradsky bei diesem Beispiel das um einen Viertelton vertiefte zweite Klavier gerade nicht für diese exakte



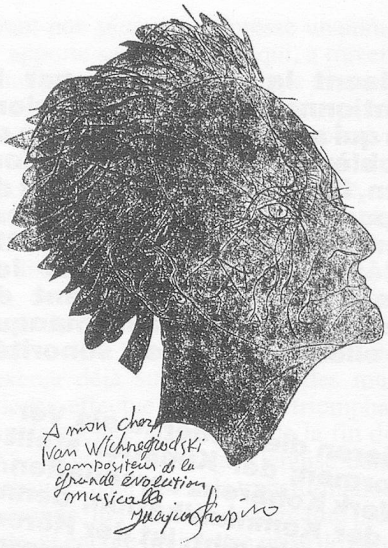
Beispiel 2: Tonhöhen-Schema T.33–37.

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 Wyschnegradsky, in französischer Sprache).

Ivan Wyschnegradsky u.a., *1er Cahier Ivan Wyschnegradsky,* Paris 1985, 175 Seiten (beinhaltet 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 20l).

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.

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 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.

[1] 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 Umschrift der kyrillischen Buchstaben gemäss der DUDEN-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.

[2] 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 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 geschriebenen Stücke, wo er in der gleichen Komposition verschiedene mikrotonale Systeme verwendete, auch Achteltöne, auf die er später nicht mehr zurückkam.

[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 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.

[14] *La loi de la pansonorité,* Manuskript S. 218.

[15] ebenda, Manuskript S. 182.

[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 nicht-oktavierender Tonräume bei Anton Webern hat der französische Komponist Claude Ballif hingewiesen: *Idéalisme et Matérialité,* in: *La Revue Musicale,* 1972/73, Nº 290/91, S.22.

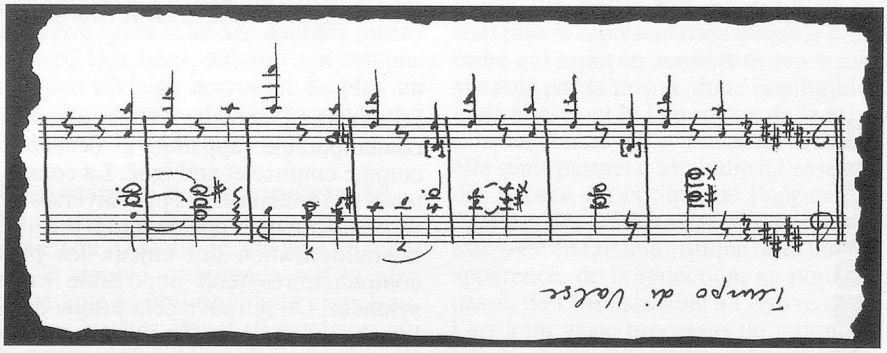
[17] Publiziert in: *Premier cahier Ivan Wyschnegradsky,* Paris 1985, S.122.

Sieben frühe Takte

Es sind durchaus extravagante Takte, die der Sechzehnjährige in Leningrad am 20.2.1909 ins Gästebuch des Hauses Maksimov schrieb *(Beispiel 3)*. Ich kopierte sie eilig in einem Hinterzimmer der öffentlichen Bibliothek im damaligen Leningrad – unter Aufsicht von einem Dutzend Leninstatuen, die man dahin brachte, um sie vor ihrem Sturz zu bewahren.

Erst am Schluss fügt Wyschnegradsky das Pendeln zwischen den oktavierten Tönen E und H und die frei-chromatische Bewegung in der rechten Hand zum E-Dur-Dreiklang zusammen. Dort zeigt er aber auch, dass die Terz gis-h, die liegenbleibt, ihn mehr interessiert als der Dreiklang. Diese Terz erscheint vorher schon dreimal (in den Takten 2 bis 4) mit dem wichtigen Unterschied, dass dazu nicht E, sondern immer H in der linken Hand erklingt. Auf diese Weise hält Wyschnegradsky die Harmonik trotz des einfachen Pendelns bis zu einem gewissen Grade offen.

Jede dieser Terzen wird auf unterschiedliche Weise erreicht: in Takt 2 als Unterterzung des Oktavklangs, in Takt 3 als Auflösung des Vorhaltes, in Takt 4 wegen einer Wechselnote. Wenn man will, könnte man zu Beginn von Takt 5, wo zum einzigen Mal sechs Töne miteinander erklingen, von einer Spreizung dieser Terz zu g–his sprechen. Das wirkte die auffällige Innenspannung dieses Klanges erklären, der sich funktional ähnlich schwer eingliedern lässt wie die enharmonische Verwechslung zu Beginn. Wie sehr der junge Wyschnegradsky seinen Skrjabin schon studiert hatte, zeigt gerade dieser Klang in Takt 5 und dessen Auflösung bzw. dessen Zusammenzug zum verminderten Dreiklang, der dann zur E-Dur-Tonika zurechtgerückt wird. Ein Jahr später begann für Wyschnegradsky der Unterricht bei Rimskij-Korsakovs Schüler Nikolas Sokolov, der ihm von solchem Walzern wohl eher abgeraten haben wird.



Beispiel 3: «Tempo di Valse» (Publitschnaja Bibliotéka Leningrad, romanovskoj f 459, maksimovy album 5)