

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. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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 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.

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-octavians 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 kleinformatischen 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

matiques¹ là où la situation l'exigeait². 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 h und h') hier ein, an durchaus exponierter Stelle, nämlich dort, wo *quinte neuve* und *quarte majeure* direkt aneinandersossen. Mit dem Tritonus werden sie nun «chromatisch» vermittelt.
Roman Brotbeck

¹ Nach eigenem Bekunden hat er schon 1916 an dieser Skala gearbeitet, vgl. *L'Ultraschromatisme et les espaces non octavians*, 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 Beliaeff, Frankfurt 1979

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



II und 4+7 Viertelnote. 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 geneigt bezeichnet werden kann, wird feststellen 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», wie er es in der Vorrede

A black and white portrait of a man with dark hair, wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt and tie. He is seated in a chair, looking directly at the camera with a slight smile. The background is dark and out of focus.

vier 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-oktavierende 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

intervalles, qui sont la base du diatonisme à 13 sons, ne sont nullement des divisions arbitraires de l'octave, mais représentent des intervalles naturels. L'expression acoustique de la quarte majeure (quartie 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»
Ces intervalles deviennent en effet la base d'une nouvelle technique musicale, celle de la «Preludes», une œuvre monumentale, qui constitue un véritable traité de composition pour piano. Elle est divisée en trois parties principales : la première, intitulée «Les Preludes», comprend 24 morceaux, chacun dédié à un mois de l'année et à un aspect différent de la nature ; la deuxième, intitulée «Les Études», comprend 12 morceaux, chacun dédié à un exercice technique spécifique ; la troisième, intitulée «Les Variations», comprend 12 morceaux, chacun dédié à un thème varié.

Beispiel 7: 13tönige Skala



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 Gewebe von Wyschnegradsky auffällig und widersprüchlich. Er nimmt hier die diatonische Skala zum Vorbild, die er sonst als ein von der Natur abgeleitetes und daher dem fortgeschrittenen Bewusstsein und der angemessenen Systemversachete. 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 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 annehmen: «Une constatation importante s'impose. Ces deux derniers

Le chromatisme diatonisé

- 1 Vyschegnerskiĭ, *Raskrepostschische nrima*, Berlin in: *Literaturnoe prišlosheie k gasete* «Nakanune», 25. März 1923
- 2 suppression de l'interprète, in: *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision*, neu abgedruckt in: *Œuvres complètes de I. Vyschegnerskiĭ*, Paris 1985, S. 60
- 3 *Vyschegnerskiĭ, Continuum électronique et la pansonomie*, universit. publ. Manuskript S. 153
- 4 ebenda, Manuskript S. 155.
- 5 *Vyschegnerskiĭ, Continuum électronique et suppression de l'interprète*, a. a. O., S. 61.
- 6 *La loi de la pansonomie*, Manuskript S. 150.
- 7 Brief an Marina Skrabina vom 17. 4. 1949, abgedruckt in: *Œuvres complètes de I. Vyschegnerskiĭ*, Paris 1985, S. 108.

Pansonorität zūmst; auch noch im
schieubar widrigsten Material will er
ihre Wirksamkeit nachweisen. Die mi-
krotonalen Klaviere des Mexikaners Ju-
lián Carrillo bilden für die Pansonorität
deshalb ein widriges Material, weil sie
nur eine normale Klaviertastatur best-
zen; je feiner also das mikrotonale Sy-
stem ist, desto geringer sein Tonum-
fang. Im Falle des Zwölftonklaviers
sind grosse Intervalle, die in Wysesne-
gradsky System eine zentrale Rolle
einnehmen, fast nicht spielbar (bei einer
Quarte muss man schon zweieinhalb
Oktaven greifen!). Wysesnegradsky
schafft es trotzdem: Er nimmt das *regi-*
me 17, also die um einen Drittelson (= 4

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

und keine akustische Realität hat. Weder das weisse Rauschen noch das Glissando könnte man als Annäherung 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-

on des *continuum sonore* und den musikalischen Konkretionen macht, kann man das erste nicht als krauses Hirngespinnst 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-

Wyschnegradskys Verhältnis zu seiner Zeit ist dadurch gekennzeichnet, dass er häufig einen Schritt voraus ist. Zu Beginn der zwanziger Jahre wurde beispielsweise das Problem einer Notation der zunehmenden Bedeutung ausseruropäischer Musik und wegen der aufdiskutierten, weil die diatonische Orthographie in mehrfacher Hinsicht überlebt hatte, Carrillo entwickelt eine Zahlennotation. Partch eine Proportionsnotation und Schönberg schätzte 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 Radikallösung:

«Die Notenschmift 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 Interpretieren nicht auf. Genau 35 Jahre später schreibt er in den *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision*: «Le peintre (ou le sculpteur) crée son œuvre presque dans le moindre détail, et c'est son droit d'exiger qu'aucun changement, aucune retouche n'y soit apportée 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 *études* von Nancarrow). Diese Fixierung auf den Klavierautomaten hängt mit der Bedeutung zusammen, die Wyschnegradsky dem Klavier und der da-

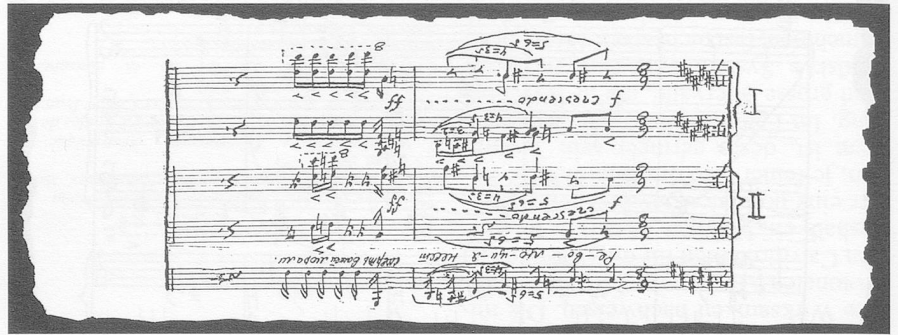
den Systeme im Zwölftelton.⁶ Er distanziert sich dabei mit seiner Mikrotonalität deutlich von damals vieldiskutierten Reinstimmungsbestrebungen, die nach einer «sauberen» Tonalität suchten. Auch hier leitet er die Argumentation gegen diese Versuche aus den verschiedenen Vorstellungen des musikalischen 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

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

pagandistischen 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 Uninteressantheit «eurer Moral» gefeiert, nach *smert* erfolgt in der Singstimme vom zweitöchsten 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 *revoluzija neset* wird der Klavierbass in Vierteltönen geführt, was häufig einem «Wanken» des harmonischen Gerüsts gleichkommt. Wichtiger ist allerdings die Proportionsbestimmung in der rhythmischen Gestaltung, von 5:6, 4:3, 3:2 bis schliesslich, im letzten Takt, auch 2:1. Es ist naheliegend, 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* drängt er diese Idee im Wort *revoluzija* zusammen. Heute wirkt die 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.



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

verdehnung der Wörter *poschschady* (Gnade) und *dolschen* (schuld), die nur dastehen, um ihr Gegenteil zu bedeuten. Solche Differenzierung stellt dem barmherzigen Text allerdings nichts entgegen, sondern sie folgt ihm. Bei Knjasew's 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 Abtossung jener humanen Rudimente aufgerufen, die sich im Krieggsgeschäft 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

dem Mitleid mit dem Schwachen und Armen beruheten, das der Kapitalismus in marxistischer Sicht selber erzeugte. Jedemfalls 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 durchgeklingeln. 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 Sinn-



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

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 Vollenkung 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 weitergegangen 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 musikalischen 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.

Wyschnegradskys wichtigstes proletarisches Propagandawerk ist *Krasnoe Evangelie* (rotes Evangelium) für Bariton und Klavier nach einem Text des proletarischen Schriftstellers Wassilij Knjasew. Das Werk existiert in einer halbtönigen und einer vierteltonigen Version. Es wurde Ende 1918 in Petrograd komponiert. Der Text ist ein blutrünstiger Aufruf zu Mord und Totschlag, und die Anspielungen an das Evangelium werden nur benutzt, 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 – erlebe 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 Schlachtturf begründet. Auch wenn diese gnadenlose und archaische Grausamkeit in der russischen Literatur durchaus ihre Vorläufer hat, erstaunt es doch, dass der nach allen Regeln humanistischen Erziehungskunst gebildete Wyschnegradsky diesen Text überhaupt vertont hat. Seine damalige Schwärmerei für Nietzsche mag diese Revolutionsoptimierung 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

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 essentielle polyphonique» die Möglichkeit, dieses Intervall einfach zu meiden; Wyschnegradsky aber musste ihm Herr werden, wenn er seinem panasonoren 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 entwickelte, verglich er sie zu recht mit Lösungen der freixiomatischen 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

Nach der Revolution sah Wyschnegradsky – wie die meisten von der Revolution begeistertsten 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 Industrialismus – 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 Massentheorie beeinflussen, sondern Dimitri Vogel – haben solche Werke nach Möglichkeit «vergessen».

Relikt der Romantik, das seiner Meinung in die Musik hineinbrachte, war ihm ein Element, das der einzelne Interpret gen anzustimmen.»¹⁴ Auch das persönliche Doktrinäre nicht unterlassen, ein Klavierbürgerliche und sentimental eingestrichene werden es ästhetisierend kleingeben hatte. «Bei dem einen Wort Massentheorie beeinflussen, sondern Dimitri Vogel – haben solche Werke nach Möglichkeit «vergessen».

¹² D. V. Wyschnegradsky, *Notes sur «L'Évolution de la musique»*, in: *Revue de la musique*, 1900, S. 189-192.
¹³ D. V. Wyschnegradsky, *Notes sur «L'Évolution de la musique»*, in: *Revue de la musique*, 1900, S. 189-192.
¹⁴ D. V. Wyschnegradsky, *Notes sur «L'Évolution de la musique»*, in: *Revue de la musique*, 1900, S. 189-192.

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 so viele 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 hingeholt 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 präzise möglich ist. Wyschnegradsky bindet also in sein System von Anfang an das ein, was jeder grossen Mystik eigen ist: der blosser Verweis auf die Geschlossenheit.

Während sich die seriellen Komponisten in dieser Zeit um immer engere und geschlossener 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 Roslavetz. 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-

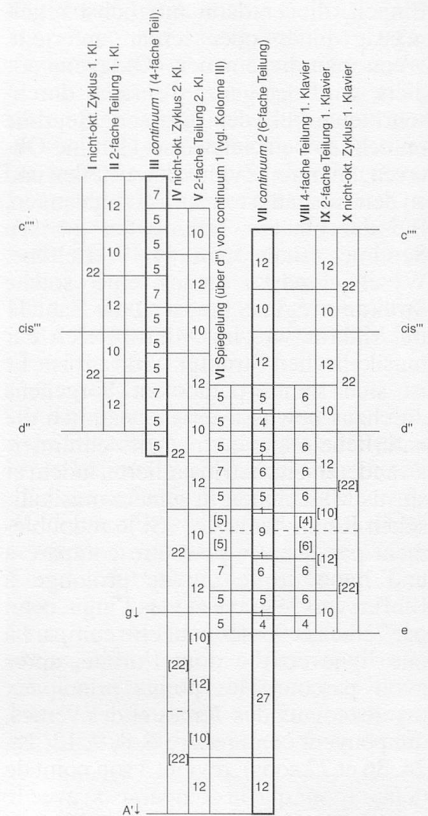
näre die neue Freiheit gewinnen wollten und alle anarchischen Momente der Revolution eliminieren, scheint ihm imponiert zu haben. Noch 1949 ermahnt er Marina Skryabin, die vor allem wegen ihres berühmten Vaters bis heute als Komponistin unterschätzt wird: «Brief, la liberté totale est une liberté sans principes qui peut mener à l'importation. Und man verneint die Sprache eines Funktionszuges 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

die baldige Exilierung nahelegen könnten. 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 Nikolai Berdiaev, der sich wiesogegen den Sturz des alten Regimes zu bedauern. In den kommunistischen Massenthörsen 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 alten Individualismus in einer uniformen Struktur zu überwinden versuchte. Auch die unerbittliche Systematik, mit der sich diese Revolution

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 enttäuscht 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

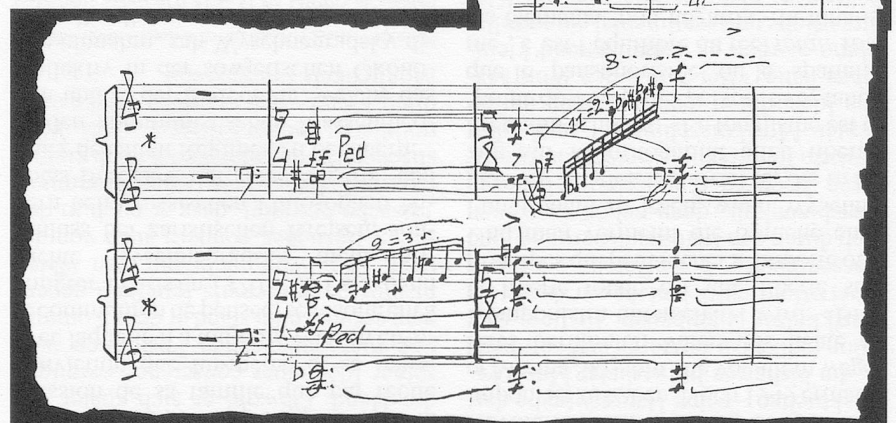
teltöner mag dafür verantwortlich sein. Ganz unschuldig ist Wyschnegradsky daran nicht, denn die Ausschliesslichkeit, mit der er sich gleich nach der Vollendung seines ersten grossen Wurfes der Mikrotonalität zuwandte und nie mehr auf den frühen Stil zurückkam, ist sehr auffällig und bleibt irgendwie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

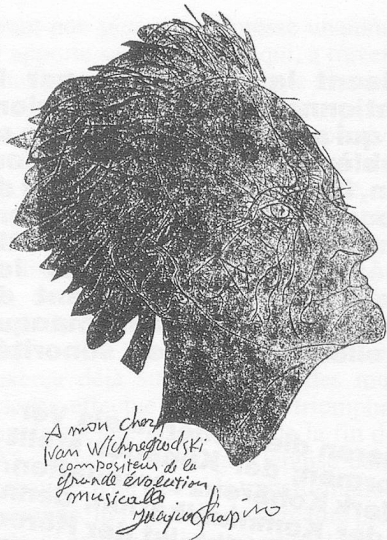


Beispiel 2: Tonhöhen-Schema T.33–37.

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 Vierteltonen jeweils binär in 12 und 10 Vierteltonen geteilt ist, sich aber andererseits gegenseitig zu einer regelmässigen Verteilung von ...5-5-5-7... Vierteltonen 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 Sechstheilung 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 Dichte 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 octavians*, 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 201).

Ivan Wyschnegradsky, *24 Préludes Opus 22 und Intégrations Opus 49 en quarts de ton pour deux pianos*, gespielt von Henriette Puig-Roget und Kazuo 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, Ltd. Bruce Mather; Langspielplatte, McGill University Records 83017.

Ivan Wyschnegradsky, *Klavierwerke und Kammermusik* (enthält Opus Nr.7, 21, 32, 45, 48, aus Opus 22 vier Préludes und ein Interview mit Wyschnegradsky), gespielt von Silvine 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, Schaperstr. 11, DW-1000 Berlin 15 bestellt werden. Theoretisch sind sie im Handel zwar erhältlich, aber in der Praxis leider nur sehr selten anzutreffen.

ginn. Wie sehr der junge Wyschnegradsky seinen Skriabin 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 zurückgeführt wird. Ein Jahr später begann für Wyschnegradsky der Unterricht bei Rimski-Korsakovs Schüler Nikolai Sokolov, der ihm von solchem Walzern wohl eher abgeraten haben wird.

Beispiel 3: «Tempo di Valse» (Publitschnaja Biblioteka Leningrad, romanovskoj f459, maksimov album 5)



vorher schon dreimal (in den Takten 2 bis 4) mit dem wichtigsten Unterschied, dass dazu nicht E, sondern immer H in der linken Hand erklingt. Auf diese Weise hält Wyschnegradsky die Harmonik trotz des einfachen Pendels 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 Wechsellinie. 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 würde die auffällige Innenspannung dieses Klanges erklären, der sich funktional ähnlich schwer eingliedern lässt wie die enharmonische Verwechslung zu Be-

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

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 Leninisten, die man dahin brachte, um sie vor ihrem Sturz zu bewahren.

Sieben frühe Takte

¹Ich 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.

²Wyschnegradsky, *L'Ultrachromatisme et les espaces non octavians*, in: *La Revue musicale*, Nr.290–291 (1972), S.75.

³ebenda.

⁴Wyschnegradskys Manuskript enthält zahlreiche Orthographiefehler, vor allem Akzentfehler. Sie wurden für diesen Artikel von Jacques Lasserre korrigiert.

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

⁶In 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.

⁸Diese 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.

¹⁰ebenda, Manuskript S. 63.

¹¹ebenda Manuskript S. 125ff.

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

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

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

¹⁵ebenda, Manuskript S. 182.

¹⁶Darauf 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. (erschieden 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, Nr. 290/91, S.22.

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