

Valentina Cholopowa

Vierteltonsystem kontra Zwölftonhermetik

Viktor Suslin und Sofia Gubaidulina

1 Viktor Beljaew,
Vierteltonmusik,
in: *Shisn'
iskusstwa*,
Moskau 1927, N.
19. [↑](#)

Die mikrotonale und besonders die vierteltönige Musik ist in der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts recht bemerkenswert, sowohl was die Zahl der Werke, als auch die Qualität der künstlerischen Resultate betrifft. Deshalb verdient diese Entwicklung seitens der Musik- und Tonsatztheorie eine grundsätzlich größere Aufmerksamkeit, als es heute der Fall ist. Besonders die neuen strukturellen Entdeckungen auf dem Gebiet der Vierteltontechnik, die seit 1990 von den russischen Komponisten gemacht worden sind, regten mich an, diese Arbeit zu schreiben. Dabei geht es vor allem um das Schaffen von Viktor Suslin, aber auch von Sofia Gubaidulina, die ihre Impulse aufgegriffen und weiterentwickelt haben.

2 Geboren 1942 in
Miass, Ural, lebt
seit 1981 in
Deutschland bei
Hamburg. [↑](#)

Im 20. Jahrhundert entstand eine große Zahl an mikrotonalen Werken, wovon nicht zuletzt eine Liste im Buch des deutschen Autors Sigran Schneider *Mikrotöne in der Musik des XX. Jahrhunderts* (Bonn, 1975) zeugt, die 149 Titel umfaßt. Schneider hätte allerdings runde 150 Werke anführen können, hätte er *Prelud A. Lujjes für Klavier mit dem höchsten Chromatismus* (Vierteltönen) mitgezählt, das im Almanach *Strelez* 1915 veröffentlicht worden ist. Unter den bekannten Namen aus Schneiders Liste sind folgende zu finden: Bruno Bartolozzi, Ernest Bloch, Pierre Boulez, Sylvano Bussotti, George Enesco, Lukas Foss, Alois Hába, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Charles Ives, Mauricio Kagel, Marek Kopelent, W. Kotoński, Ton de Leuw, György Ligeti, Witold Lutoslawski, Luigi Nono, Per Norgård, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm, Roman Vlad, Ivan Wyschnegradsky, Iannis Xenakis, Isang Yun, Bernd Alois Zimmermann.

3 Viktor Suslin,
grenzübertritt,
1990, edition
sikorski Nr.
1866. [↑](#)

Die Geographie der angeführten Werke umfaßt Westeuropa (einschließlich der russischen Emigranten), teilweise Osteuropa und die USA, die Liste wäre allerdings um Dutzende Titel umfangreicher gewesen, hätte der Autor auch die UdSSR in Betracht gezogen. Russische Musiker des 20. Jahrhunderts haben ein wichtiges Wort bei der Entwicklung der Vierteltonmusik in unserem Jahrhundert mitgesprochen, so Michail Matjuschin mit seinem Handbuch zum Studium der Vierteltonigkeit im Geigenspiel oder Ivan Wyschnegradsky mit seinem schönen Werk *Composition pour Quatuor à Cordes dans l'échelle de Quarts de Ton* (op. 43, Bonn 1970), das 1960 entstanden ist und von dem berühmten Arditti Quartet in sein Repertoire übernommen wurde. Bereits in der sowjetischen Presse der 20er Jahre wird über ein Vierteltonmusik-Konzert aus dem Jahre 1927 in Moskau berichtet, wo Stücke von Alois Hába, N. Malachowsky, A. Kenel und Georgy Rimsky-Korsakow auf dem Vierteltonharmonium und zwei Klavieren (Flügel und Piano) gespielt wurden, wobei die Klaviere im Vierteltonunterschied gestimmt waren. Zu den Mitwirkenden dieses Konzertes gehörten Lew Oborin, Wissarion Schebalin, A. Schewes, G. Goldberg, Konstantin Saradgew (Harfe)¹.

4 Dornach,
Goetheanum,
1993. [↑](#)

Innerhalb des mikrotonalen harmonischen Systems des 20. Jahrhunderts sind folgende allgemeine Gesetzmäßigkeiten zu beobachten: Zum einen ging es darum, eine vierundzwanzigstufige, gleichschwebende Temperatur zu schaffen, Vierteltonwendungen aber in harmonischer Funktion der Strebetöne als chromatische Zuspitzungen, als Durchgangs-, Hilfstöne und Klänge zwischen Halbtönen einzusetzen. Es gab auch eine konservative Tendenz, bei Vierteltonmusik Dissonanzen zu vermeiden (Richard G. Stein) wie auch die anarchistische Absicht, mit Hilfe eines elektronischen Musikinstruments alle stabilen Musiktöne zu beseitigen (Jörg Mager). Und es gab natürlich auch die Idee, Vierteltonigkeit mit östlichen Tonhöensystemen zu koordinieren.

Der russische Komponist Viktor J. Suslin² verwendete in seinen Kompositionen eine gewisse Zeit lang Vierteltöne nur als peripheres Tonhöenelement. 1990 aber entstand ein Werk für Viola, Violoncello und Kontrabaß mit dem Titel *Grenzübertritt*, in dem das Verhältnis zwischen einem vierteltönigen und einem halbtönigen System im Mittelpunkt der Komposition steht. Dabei hat der Werkstitel absolut nichts mit dem politischen Schritt des Autors, seinem Überschreiten von Staatsgrenzen, zu tun. Vielmehr symbolisiert es ein neues Verständnis des Komponisten vom zeitgenössischen Tonhöensystem. In seiner Annotation zu *Grenzübertritt* schreibt Suslin: »Mikrointervallik ist untrennbarer Bestandteil der musikalischen Folklore vieler Völker dieser Welt. Die europäischen Komponisten haben sich spätestens seit dem 16. Jahrhundert für diese Intervalle interessiert (Archicembalo von Vicentino). Aber praktisch

alle mir bekannten Versuche der Komponisten, Mikrointervalle zu verwenden, lassen sich als ›Superchromatik‹ definieren, wobei die Mikrointervalle als Wechsel- oder Durchgangstöne benutzt werden, analog der Bereicherung der Diatonik durch die Chromatik. In meinem Werk habe ich eine andere Lösung dieses Problems versucht: Es ist sehr wohl bekannt, daß das Schlüsselement der siebenstufigen diatonischen Modi der Tritonus mit seiner Auflösung in große Terz oder kleine Sext ist. Weniger bekannt sind aber die Auflösungsmöglichkeiten des Tritonus in sogenannte ›reine‹ Konsonanzen (Quinte bzw. Quarte), indem sich die Stimmen in Vierteltonschritten auseinander bzw. zueinander bewegen. Es existieren sechsstufige Modi, die drei Tritoni einschließen; der primitivste darunter ist die Ganztonleiter. Bei der Auflösung dieser drei Tritoni in reine Konsonanzen ergibt sich ein sechsstufiger diatonischer Modus, der sich jenseits des wohltemperierten Systems befindet. Die Rückkehr aus diesem diatonischen ›Land hinter den Spiegel‹ auf unsere ›sündige‹ wohltemperierte Erde läßt sich ebenfalls leicht vollziehen: es genügt, die offenen Saiten des Instruments anzuzupfen, und schon sind wir ›zu Hause‹. Die Schwierigkeit liegt in der Fähigkeit des Gehörs, sich dieser Situation rasch anzupassen und sich darauf einzustimmen.«³

Die konstruktive Idee des *Grenzübertritts* aber resultiert aus einer breiteren ästhetischen Position Suslins hinsichtlich des sich gegenwärtig vor unseren Augen entwickelnden Prozesses auf dem Gebiet der Tonhöhe. In dem Interview *Drei Fragen an Viktor Suslin*⁴ argumentierte er seinen Standpunkt: »Ich glaube, daß die Zukunft das zwanzigste Jahrhundert in der Musik vor allem als eine Zeit der Krise der zwölfstufigen, gleichschwebenden Temperatur bewerten wird. Die Entdeckung der Zwölftontechnik zu Beginn dieses Jahrhunderts beförderte nur diese Krise und führte zur definitiven Erkenntnis der Begrenztheit dieses in sich geschlossenen, ›kugelförmigen‹ Tonraumes, die elektronische Revolution in der Mitte des Jahrhunderts beschleunigte noch diesen Prozeß. Die Anzahl der Varianten einer zwölfstimmigen Reihe (ca. 479.000.000) ist zwar groß genug, aber nicht unbegrenzt, und man sollte sich von solch großen Zahlen nicht beeindrucken lassen. In Wirklichkeit ist nur ein geringer Teil dieser Kombinationen geeignet, die Fantasie eines Komponisten anzuregen; alles übrige ist träge und uninteressante Materie. (Überdies wurde diese Materie bereits von einigen Komponistengenerationen kreuz und quer erforscht und verarbeitet). (...) Was aber den ›sonoren‹ Raum betrifft, so versuchen die Komponisten schon seit Alois Hába, den Schlüssel zu finden. (...) Die Situation der Zwölftönigkeit hat sich seitdem einigermaßen geklärt, aber einen sachgerechten Umgang mit Vierteltonen haben die Komponisten bis heute nicht gefunden. Einige verwenden sie wie Durchgangs- oder Hilfstöne im chromatischen Gewebe (analog zur Bereicherung der Diatonik durch die Chromatik im 17.-18. Jahrhundert), andere ergänzen die weiten, chromatischen Intervalle noch durch vierteltönige Alterationen mit dem Resultat, daß ihre Werke wie triviale, unsauber gespielte Zwölftonmusik klingen (...).«

1994 komponierte Suslin das Stück *Le deuil blanc* für Baßflöte, Gitarre, Cello und Schlagzeug, das er dem Andenken seines Klavierlehrers Anatolij Wedernikow gewidmet hat. In diesem Werk setzt er die gefundenen Strukturideen des Grenzübertritts unmittelbar fort und erforscht die funktionelle Wechselbeziehung zwischen Vierteltontritoni sowie reinen Quartan und Quinten. Betrachten wir die Auswirkung dieses Systems auf das konkrete Tonmaterial (vgl. NB 1).

9

The image shows a musical score for three instruments: guitar (gu.), cello (vc.), and percussion (perc.). The guitar part is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 56. It features a sequence of notes with a 'dim.' marking and a '7 3' interval. The cello part has a 'p sim.' marking and a 'sul G' instruction. The percussion part shows a complex rhythmic pattern.

In der Mitte des Stücks erfolgt eine Scordatura im Gitarrenpart - eine Umstimmung um einen Viertelton nach unten. In diesem Vierteltonraum erscheint folgende dodekaphone Reihe, die aus Tritoni und Halbtönen besteht, eine »endlose Reihe«: e-b-a-es-d-as-g-des-c-ges-f-h. Jeder Tritonus in der Gitarre wird aber nicht – wie im tonalen System – in eine Terz oder Sext aufgelöst, sondern in eine reine Quart (im Cello), indem sich die Stimmen in Vierteltonschritten aufeinander zubewegen.

Der Sonorpart der Marimba in dieser Passage enthält in der Glissando-Stabbewegung entlang der Platte d' auch eine Mikrotonreihe. Suslin löst die Vierteltontritoni jedoch nicht nur nach innen, in reine Quartan, auf, sondern auch nach außen, in reine Quinten. Bei Ziffer 13 werden diese Auflösungen in beide Richtungen und zur selben Zeit zusammengefügt, was den Effekt eines Lätens entstehen läßt (vgl. NB 2).

10 [13] $\text{♩} = 60$

glt. $7/8$ $7/8$ $7/8$ (13th)

pizz. vibr. mf $dim.$

vc. $11/8$ $11/8$ $11/8$ $dim.$

perfo. mp $dim.$

Marimba

Auch das Verhältnis von Dur- und Molldreiklängen gestaltet Suslin auf der Vierteltongrundlage. Bei Ziffer 12 werden die in Halbtonschritten absteigenden Durdreiklänge im Cello und Vibraphon (Ges – F – E) von »Vierteltriton-Zwischenschichten« aus Molldreiklängen gefüllt (g, fis, f), so daß bei der Bewegung von den Dur- zu den Molldreiklängen große Sexten und Dezimen in kleine Sexten und Dezimen in Vierteltonschritten aufgelöst werden. Der Klang des Ganzen wird noch mit einem Mikrotonglissando des Cellos bereichert (vgl. NB 3).

12 $\text{♩} = 66$ (12th)

fl. $vibr. sim.$ pp $espr.$ mf pp (12th)

glt. pp $univ. arpegg.$ mp (quasi eco) (12th)

vc. pp $pizz. vibr.$ $gliss. lento$ mf (12th)

perfo. $muta in Vibrafono$ $Vibrafono$ mp (12th)

fl. mp pp p ppp $multo vibr.$ (12th)

glt. p (quasi eco) pp (quasi eco) (12th)

vc. mp $gliss. lento$ p $gliss. lento.$ (12th)

perfo. p pp $muta in Marimba$ (12th)

Die »Seufzerintonation«, die hier sowohl aus den Halbtönen als auch aus den verfeinerten Viertelönen klingt, entspricht dem Charakter des Stücks *Le deuil blanc* – dem Charakter zarter Trauer.

Die Ideen Viktor Suslins zur Organisation eines Tonhöhen-systems durch Viertelöne erwiesen sich auch für andere Komponisten als sehr attraktiv. 1995 schrieb Sofia Gubaidulina die Musik für Flöte, Streicher und Schlagzeug, die sie

folgendermaßen kommentierte: »Im Laufe des 20. Jahrhunderts versuchten mehrere Komponisten, den bestehenden Zwölftonraum zu erweitern, indem sie die Oktave in eine immer größere Zahl der Töne teilten. Auch ich unterlag dieser Versuchung. Ich ließ eine Hälfte der Streicher um einen Viertelton niedriger stimmen und erhielt somit die Möglichkeit, mit zwei entgegengesetzten Räumen zu spielen, deren Töne nicht zusammenfallen. Hier bieten sich allerlei Möglichkeiten an. Eine davon besteht darin, diese zwei Hälften als Licht und Schatten zu behandeln. Dabei konsoniert das Soloinstrument mit der normal gestimmten Hälfte des Streichorchesters und dissoniert scharf, wenn es in den ›Schatten‹, d.h. in den Bereich jener Streicher gerät, die um einen Viertelton tiefer alteriert sind. Sehr anziehend schien mir u. a. die Möglichkeit, Dur- und Molldreiklänge aus entgegengesetzten Stimmungen einander gegenüberstellen zu können - eine Idee, die ich der glücklichen Fantasie des Komponisten Viktor Suslins verdanke.

Ein Dreiklang wird nämlich gleichsam in einen anderen eingelegt. Keine Töne fallen zusammen. Deswegen entsteht in jedem Ton eine Gravitationskraft, die im entgegengesetzten Raum aufgelöst wird. Irgendwo soll sich dennoch ein Berührungspunkt finden. Als dieser Punkt erweist sich ein ›neutraler‹ Dreiklang – mit Terz, die um einen Viertelton kleiner als die große und einen Viertelton größer als die kleine Terz ist. Bei den Streichern mit normaler Stimmung ist dieser Ton nur der Flageoletton des elften Obertons, der am nächsten dem Klang steht, der um einen Viertelton niedriger temperiert ist. In der Streichergruppe gibt es fünf verschiedene Saiten. Also habe ich fünf Töne, die beiden Stimmungen gemeinsam sind. Und infolgedessen fünf ›neutrale‹ Dreiklänge. Daraus ergibt sich auch die Form des Stückes: die Periode besteht aus fünf Sätzen, jeder Satz wird mit einer Konfrontation dreier Dreiklänge abgeschlossen, d. h., das Dur in einer Stimmung, das Moll in einer anderen und der ›neutrale‹ Dreiklang, der gleichsam die Gegensätzlichkeiten versöhnt«.

Beim Einhalten der Viertonscordatura der Instrumente auf lange Dauer entsteht real eine vierundzwanzigstufige Tonhöhenorganisation. 1996 schrieb Gubaidulina *Quaternion*, ein V. Tonkha gewidmetes Werk für vier Celli: Der buchstäbliche Sinn dieses Worts ist vieldeutig: »Verteilung«, Stimmen, in Vierteltöne. Von vier Celli werden das dritte und vierte um einen Viertelton tiefer alteriert, diese Scordatura gilt vom Anfang bis zum Ende des Werkes. Auf diese Weise wird die strenge vierundzwanzigstufige Scala zu einer Tonhöhenreihe, in der alle Intervalle absolut präzise zu spielen sind.

Seinem künstlerischen Niveau nach gleicht *Quaternion* einem neuen Wort der Meisterin auf dem Gipfelpunkt ihrer Reife. Die ganze Periode seit 1990 aber, seit dem *Grenzübertritt* Viktor Suslins, ist ein sicherer Gang der zeitgenössischen russischen Komponisten auf dem Weg, der aus dem Hermetismus der Zwölftönigkeit zu einem neuen vierundzwanzigtönigen, mikrotonalen System führt, das sich die Komponisten zielbewußt im Laufe des 20. Jahrhunderts anzueignen versucht haben. Um die Jahrtausendwende ist somit die mikrotonale Musik zu einer unbestreitbaren künstlerischen Tatsache geworden.