

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 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 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 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

¹ Nach eigenem Bekunden hat er schon 1916 an dieser Skala gearbeitet, vgl. *L'Ultrachromatisme et les espaces non octavians*, a.a.O., S.76.
² Wyschnegradsky, Vorwort zu *24 Preludes en quarts de ton*, Frankfurt 1979.
³ Wyschnegradsky, Vorwort zu *24 Preludes en quarts de ton*, a.a.O.
⁴ Publiziert bei Belariff, Frankfurt 1979

matiques³ la ou la situation l'exigeait³. 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 aneinanderstossen. Mit dem Tritonus werden sie nun «chromatisch» vermittelt.

Takete 1+2
Beispiel 8: 24 Preludes, op. 22, Nr. III.



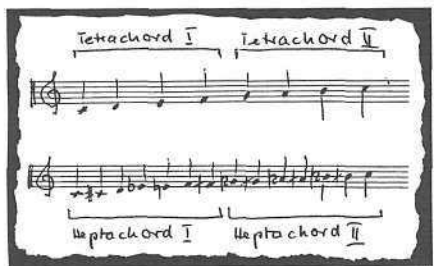
Der Leser, der bis hier vorgedrungen ist, und deshalb als geneigt bezeichnet werden kann, wird festgestellt haben, dass im obigen Beispiel ein Ton «falsch» ist, nämlich das F' am Schluss des ersten Taktes. Dieser Ton kommt in der Skala auf der Position h nicht vor. Das F' hat in den sechziger Jahren Eingang in dieses Stück gefunden, als Wyschnegradsky die *Preludes* überarbeitete, «en y introduisant des sons chromatiques»⁴. Die beim ersten Akkord noch deutlicher vorhandenen Anspielungen an den traditionellen Terzenaufbau sind dadurch abgeschwächt.

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 Skala¹ 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



Beispiel 7: 13tönige Skala

spontanée du continuum sonore, qui se présente à mon esprit comme le sym- bole sonore de la conscience cosmique.»² Auf der anderen Seite versteht er die zunehmende Annäherung der Musik an das *continuum sonore* als immanentes Gesetz der Musikgeschichte, was übrigte. Wyschnegradsky benannte alle Strukturen, die auf dieses *continuum sonore* hinzuliegen oder von ihm abgeleitet sind, mit dem Wort *pansonorité*. Was allerdings bei historischer wie spiritueller Begründung der *pansonorité* beste-

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 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 angepielt, zugleich ist aber deren Ergänzung zu einem der Dreiklänge im Halbtonsystem ausgeschlossen.

Mit welcher Beharrlichkeit Wyschnegradsky gerade die «falschen» Quinten und Quartan 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

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

vier sportete, die drei Manuale später

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 mikro- tonaler 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 Sechsstimmigkeit mit drei) mikrotonal umgestimmten Flügeln. Sein eigenes Vierteltonklavier, das 1929 von der Firma Forster gebaut wurde, benützte er nur noch als Kompositions- und Experimentierinstrument. Es hat drei verteilte- mentierinstrumente. Es hat drei verteilte- nige 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 ge- brauchte, konnte er es Alois Hába, dem andern wichtigen mikrotonalen Komponisten Europas, nie verzeihen, dass dieser 1923 in Berlin über dieses Kla-

lons de plénitude spatiale, qui n'est pas une plénitude physique? Que signifie le terme paradoxal de plénitude des intervalles vides?

Pour que ceci nous devienne parlantement 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 nous entendons au juste quand nous par-

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

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 Skryabin 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 Skryabin 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 Gegenteilstendenz 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 Reinstrumentalspezialisten Adriaan Fokker schreibt, oder wenn er seine Idee der nicht-oktavierenden Tonräume ausgerechnet auf Carrillos Zwölfeltonklavier 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 Zwölfeltonklaviers 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

Zwölfelton) erniedrigte Oktave (= 68 Zwölfelton) als Ausgangspunkt; diesen Tonraum ordnet er in der *structure quaternaire*, was als Hauptschrift 17 Zwölfelton 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 Zwölfeltonen, 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 wohlbehalten wie unberührt bei Dolores Carrillo (gegenüber der ehemaligen Villa von Henryk Szeryng) im Stadtteil San Angel von México D.F.

¹ Wyschnegradskij, *Raskrepostschenie ritma*, in: *Literaturnoe priloshenie k gazete «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 Skryabin 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 Hirngespinnst beiseite schieben, im Gegenteil, er leitet davon sein ganzes System und alle seine musikalischen Erneuerungen ab. Die reale Musik kann zwar die entdifferenziert das *continuum*, das *sons* zu einem Klang zusammen und weisse Rauschen zieht die *plénitude des sens* an diesen Allklang betrachten: das Glissando könnte man als Annäherung an diesen Allklang betrachten: das Glissando missversteht die Simultanität des *continuum sonore*, die für Wy-schnegradsky zentral ist. Erst in mehreren, aber sie strebt danach. Deshalb gelangt er zur Mikrotonalität, weil er damit das Tonkontinuum in feinere Dimensionen zerschneiden kann. Er ging dabei von Viertelnoten aus, erweiterte später zu Sechstönen und gelangte schliesslich zur Kombination der bei-

und keine akustische Realität hat. We- der das weisse Rauschen noch das Glissando könnte man als Annäherung an diesen Allklang betrachten: das Glissando missversteht die Simultanität des *continuum sonore*, die für Wy-schnegradsky zentral ist. Erst in mehreren, aber sie strebt danach. Deshalb gelangt er zur Mikrotonalität, weil er damit das Tonkontinuum in feinere Dimensionen zerschneiden kann. Er ging dabei von Viertelnoten aus, erweiterte später zu Sechstönen und gelangte schliesslich zur Kombination der bei-

der nur als Energiezentrum wirksam ist. Wy-schnegradsky also einen Allklang, Unter dem *continuum sonore* versteht sich diese abstrakte Vision in die Dimensionen der scharfen Trennung, wandeln. Trotz der scharfen Trennung, die Wy-schnegradsky zwischen der Visi-

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 Notationsreform 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 Radikallösung:

«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 souffler), 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 blosser Analogie. Als in den fünfziger Jahren die Erfindung und Verbreitung des Magnettonbandes 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 ma-

gnéophone 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.

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 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 begeistertesten Künstler und Intellektuellen – seine Hauptaufgabe darin, die bisherige bürgerliche Musiktradition radikal zu zerstören und eine neue Musik 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 Doktrinen nicht unterlassen, ein Klagen anzustimmen.»¹⁴ Auch das persönliche Element, das der einzelne Interpret in die Musik hineinbrachte, war ihm ein Relikt der Romantik, das seiner Meinung nach radikal überwinden 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 Vichenny, *Notes sur «L'Évangile rouge» de Ivan Wyschnegradsky*, in: *révolutions) politique et musicale*, Cahiers du CIREM N° 14 et 15 (Decembre 1989-Mars 1990), S. 189-192.
² Brief vom 17.4.1949, abgedruckt in: *Printer cahier* Ivan Wyschnegradsky, Paris 1985, S. 105-108.
³ Ivan Wyschnegradsky, *Kaskrepochtschennie ritma*, in: *Liternuoe prioshenie k gasete «Nakanune»*, Berlin 25. März 1923.

10

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 geschlosseneren 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 Skryabin-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 wollen und alle anarchistischen Momente der Revolution eliminierten, scheint ihm imponiert zu haben. Noch 1949 ermahnt er Marina Skryabin, 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 à l'importation d'un langage qui ne s'oppose pas par leurs tendances 'égotistes' à la contemplation du réel total, sont des éléments positifs (discipline de la marche des parties, intervalles etc.) à conserver.»

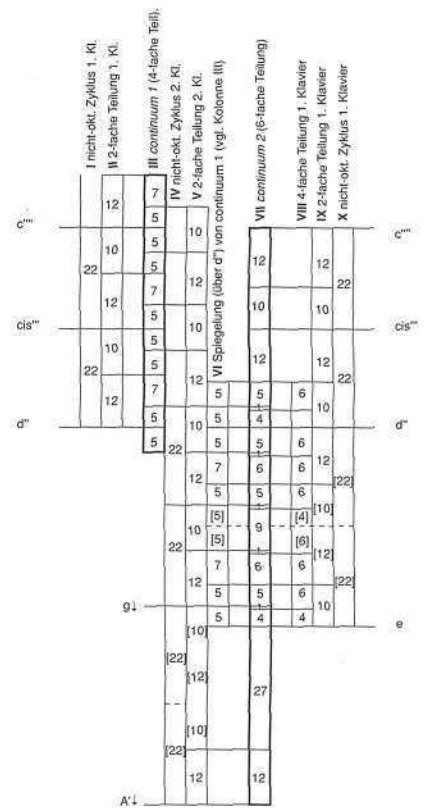
die baldige Exilierung nahelegen könnten. Zu dieser Exilierung schreibt Wyschnegradskys Sohn: «C'est plus sous la pression de sa famille que par réelle conviction que lui-même et sa mère, avec laquelle il a toujours vécu en étroite communion de pensée, se résolurent à émigrer à Paris en 1920.»¹⁷ In Paris dann suchte Wyschnegradsky nicht Anschluss bei zaristischen Kreisen, sondern beim russischen Philosophen Nikolaj Berdjajew, 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 unerlöbliche 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 manche erschütternden Roman. Ivan Wyschnegradsky konnte 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 zwangte Wyschnegradsky nie an der Notwendigkeit dieser Revolution. Sein Vertrauen in den Kommunismus war dabei keine vorübergehende Begeisterung, wie es

Pansonorité und Kommunismus

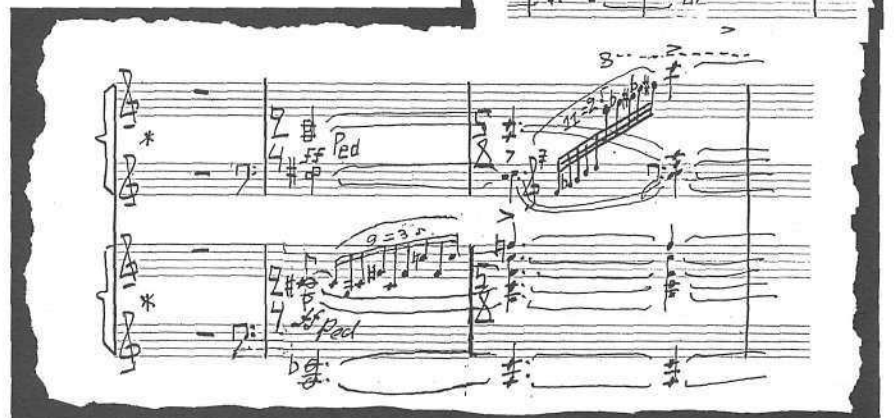
teltöner mag dafür verantwortlich sein. Ganz unschuldig ist Wyschnegradsky daran nicht, denn die Ausschliesslichkeit, mit der er sich gleich nach der Vollendung seines ersten grossen Wurfes der Mikrotonalität zuwandte und nie mehr auf den frühen Stil zurückkam, ist sehr auffällig und bleibt irgendwie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

Das System der nicht-oktavierenden Tonräume hat Wyschnegradsky bis ins Detail ausgebaut, so dass heute die Gefahr besteht, bei der Analyse seiner Werke eine blosser 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 Viertelnoten jeweils binär in 12 und 10 Viertelnoten geteilt ist, sich aber andererseits gegenseitig zu einer regelmässigen Verteilung von ...5-5-5-7... Viertelnoten 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.

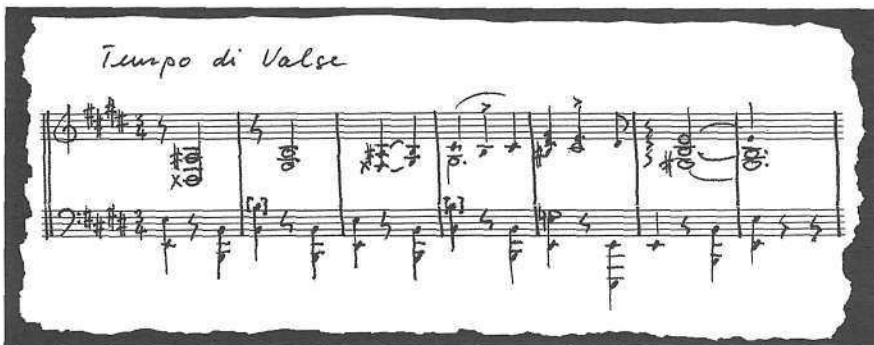
Sieben frühe Takte

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 Wechsellote. 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-



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

Ich übernehme die deutsche Schreibweise des Namens, die der Komponist bei der Eintragung ins französische Zwillingsregister übernommen hat; nur bei dem russisch publizierten Publikationen verwenden ich die genaue Umschrift der kyrillischen Buchstaben gemäß der DUBEN-Nationalfonds ermöglicht, das den Anfängen der eines Forschungsprojektes des Schweizerischen Nationalfonds ermöglicht, das den Anfängen der mikroskopischen Musik im 20. Jahrhundert gewidmet ist. Ich danke für Rat und Unterstützung dem Sohn des Komponisten, Dmitri Vichenny, der Komponistin Pascale Criton und dem Sekretär der Association Ivan Wyschnegradsky, Michel Eibenberger. ¹ Wyschnegradsky, L'Ultraschromatisme et les espaces non octavians, in: La Revue musicale, Nr.290-291 (1972), S.75. ² ebenda. ³ Wyschnegradsky, Manuscript enthält zahlreiche Orthographiefehler, vor allem Akzentfehler. Sie wurden für diesen Artikel von Jacques Lassere korrigiert. ⁴ Wyschnegradsky, La loi de la pansonorie, in: La Revue musicale, Nr.290-291 (1972), S.75. ⁵ ebenda. ⁶ Wyschnegradsky, Manuscript enthält zahlreiche Orthographiefehler, vor allem Akzentfehler. Sie wurden für diesen Artikel von Jacques Lassere korrigiert. ⁷ 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. ⁸ Diese historische Einordnung, die hier nur kurz angedeutet werden konnte, betrifft Wyschnegradsky in La loi de la pansonorie mit viel Mühe, die eine sehr grobe Detailkenntnis der Musikgeschichte verleiht. Seine Theorien sind von einem musikhistorischen Standpunkt aus zwar nicht haltbar, aber interessant bleibt sie allemal. ⁹ La loi de la pansonorie, Manuscript S. 69f. ¹⁰ ebenda, Manuscript S. 63. ¹¹ Vgl. Musik et Pansonorie, in: La Revue musicale, December 1927. ¹² L'Ultraschromatisme et les espaces non octavians, a.o., S.100. ¹³ ebenda, Manuscript S. 218. ¹⁴ La loi de la pansonorie, Manuscript S. 182. ¹⁵ Darauf hat Gottfried Eberle hingewiesen, der 1974 mit dem Aufsatz Ivan Wyschnegradsky, ein russischer Pionier der Ultraschromatik den Komponisten im deutschen Sprachraum einem breiteren Publikum bekannt machte. (erschienen in: Neue Zeitschrift für Musik, 137/9, Sept.1974, S. 549-553). Auf die Vorläuferschaft nicht-öktaviertender Töne räume bei Anton Webern hat der französische Komponist Claude Ballif hingewiesen: Idéisme et Matérialité, in: La Revue musicale, 1972/73, Nr.290/91, S.22. ¹⁶ Publiziert in: Premier cahier Ivan Wyschnegradsky, Paris 1985, S.122.

ginn. 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 zu rechtgerückt 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.

Bücher und Platten
 Ivan Wyschnegradsky, L'Ultraschromatisme et les espaces non octavians, in: La Revue musicale, Nr.290-291 (1972), S.71-141 (Spezialnummer über Opuchov und Wyschnegradsky, in französischer Sprache).
 Ivan Wyschnegradsky, u.a., Les Cahiers 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 Arditi String Quartet, Compact Disc, Edition Block (EB 201).
 Ivan Wyschnegradsky, 24 Preludes Opus 22 und Intégrations Opus 49 en quarts de ton pour deux pianos, gespielt von Henriette Puig-Roger und Kazuoki Fujii, Compact Disc, Fonore Records (FOCD3216).
 Ivan Wyschnegradsky, Bruce Mahler und Jack Bohrens, 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 Francis Couture, Ligature Records 83017.
 Ivan Wyschnegradsky, Klavierwerke und Kammermusik (enthält Opus Nr. 7, 21, 32, 45, 48, aus Opus 22 vier Preludes und ein Interwiew mit Wyschnegradsky), gespielt von Silvine Billier, Martine Jose und anderen; 2 Langspielplatten, Edition Block, EB 10708.
 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 vertlegten Platten können auch bei Edition Gelbe Musik, Schepers, 11, DW-1000 Berlin 15 bestellt werden. Theoretisch sind sie im Handel zwar erhältlich, aber in der Praxis leider nur sehr selten anzutreffen.

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 wichtigsten Beiträge zum Tempoparameter (etwa von Stockhausen) bereits vorweg und geht teilweise weit über sie und in gewisser Hinsicht auch über sie selber hinaus; denn aus seinen feinen proportionalen Differenzierungen des Tempos resultiert letztlich dessen konstante 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 Brobeck

