

Drei Seiten

... zu Stimmung, Intonation, schönen Schrecksekunden

Alexander Moosbrugger 2016 beim Einstimmen für die NAKED-Klangausstellung im Pavillon des Brandenburgischen Kunstvereins Potsdam auf der Freundschaftsinsel. (Foto: Gerit Gohlke)



Vor dem Spiel, in aller Regel, werden Instrumente gestimmt. So oder anders. Es ist eine Tatsache, mit der wir es genau nehmen können, nicht müssen. Instrumente werden mit zwölf oder mehr Tasten für die Oktave gebaut, Bohrungen nach intendierter Tonhöhe gesetzt, Flöten wahlweise mit Glissandokopfstück versehen. Was wir vorfinden, damit lässt sich arbeiten, selbst postfaktisch ist in der Musizierpraxis eine Menge möglich. Und immer wieder glücken künstlerische Treffer, wenn instrumentale Standards, Gegebenheiten, ein intonatorischer Fertigbausatz im kurzen Prozess akzeptiert werden. Reizvoll aber ist auch, um das Mindeste¹ zu sagen, auf Brühwürfel zu verzichten, eine Limitierung von Frequenzen vor dem Schreiben aufzuheben, dort, wo sie nicht nötig ist oder Musik verunmöglich.

Halbtönschritte weiter zu unterteilen ist eine Variante, bereitet mir jedoch nur halbes Vergnügen, insbesondere, wenn es sich um gleichstufig temperierte Schritte handelt – auch die sind Annäherungswerte, selten rein. Die Multiplikation von Mikrotönen im Kleinen, ob frei, nach Gutdünken dispers, ob rechnerisch motiviert, hat als Gegenüber – Konnotation: positiv – das Eröffnen eines Intonationsraums, der sich in zwei Richtungen zum Aktionsfeld (Architektur im Großen wie Feinen) weitet, vorausgesetzt, dass kompositorisch damit angefangen wird.² Einmal werden Verhältnisse gestiftet über Benennung sowie Präzisierung (Proportionen, Cent-Angabe, grafisch indiziert et cetera). Zwei Tonhöhen präsentieren somit als Drittes, polyphon ihre Differenz und Verbundenheit. Zuvörderst aber und konstitutiv für Musik spielen Interpretierende nicht nur nach Anweisung in der Partitur, sondern hören. Der Fokus auf das Hören im Intonieren

36 ist korrektiv, ein produktiver Umschlagort für

– Konnotation: unerwünscht – supplementären Ausdruck (andächtiges, horizontales Zelebrieren etwa). Ausdruck *ist gleich* Intonation, dazu laden mehrere meiner Partituren ein.

Sich hören (möglichst illusionsfrei), auf die Musik (nicht deren Injektion) beim Spielen hinhören, sie hereinhören – das fordert Interpretierende. Die Verschränkung des Tuns mit dem Hörmoment im Widerfahren einer herstellenden Passivität, in der sich Musik (phänomenologisch) autoaffektiv behauptet, wird in der Behutsamkeit, den Ton präziser Verhältnisse zu finden, deutlich spürbar. Ob sie spielen oder vermehrt/wirksam hören, wie und worauf MusikerInnen achten, wenn Intervalle sauber, gebeugt, identitätsklar, fahl klingen sollen, das überträgt sich.

Nun, mikrotonal, das Adjektiv weist in ausufernde Bereiche, ist nach meiner Auffassung dennoch zu eng, um ein kompositorisches Interesse an Stimmung und Basalmomenten der Musik hinreichend zu begründen. Intonation und Intonationsraum führen weiter. Ein kleiner Ausflug somit ins Italien des 15. Jahrhunderts.³

Intonation auf das Unerhörte

Eine Intonation, oft improvisiert, gibt den Ton an, bereitet Modi und Affekt für nachfolgende Gesänge vor, ist bedingt motivgebunden und aktualisiert (aus freien Stücken) eine Systematik; im Sinne etwa eines Intonationsgefüges. Im Konvent San Marco zu Florenz, im Nordkorridor, ist das *Wie* dieser musikalischen Praxis umwerfend ins Bild gebracht. Es entstand um 1440.

Maria sitzt auf einem Holzhocker und wird auf etwas Unerhörtes intoniert. Ein Engel eröffnet, was folgen soll, was eintreten wird in ihr Leben. Der Engel kniet andeutungsweise oder ist er im Begriff aufzustehen? Sein Gesicht, etwas tiefer, sieht zu Maria auf. Die Szenerie wirkt bescheiden und in der Farbgebung reduziert mit sublimer Spannung, der Säulengang als teiloffene Sprech- und Hörhalle füllt das Fresko annähernd, links dürfte ein Hortus conclusus angedeutet sein, dahinter Wald, ein kleines Fenster noch, nichts weiter zieht Aufmerksamkeit ab von den Momenten einer Verheißung. Deren Tonfall hat den Charakter des Privaten. Fra Angelico zeigt die Intimität einer Sprechweise, übt daneben – hinsichtlich einer Narration – Enthaltung. Es scheint kein Außerhalb zu geben für das *Wie* des Gesagten, wie im Traum fast, der den Traumwahrnehmenden vollumfänglich adressiert – es steht nicht frei, Erlebtes sogleich zu verwerfen, es so oder so zu finden, sich anderem zuzuwenden.

3 Nachstehende Ausführungen ergänzen und variieren leicht meinen Essay *The prelude is all. Sketches on the how and what of intonation* für: *kunstMUSIK – Schriften zur Musik als Kunst*, #17, World Edition: Köln, Frühjahr 2015.

1 Wäre der Text zum gesetzten Thema schon für die ersten Hefte der *Positionen* verfasst worden, er wäre kämpferisch ausgefallen und im Doppelpass angegangen gegen Bequemlichkeit und Desinteresse; gegenwärtig ist das Befassen mit Stimmung/Intonation chic geworden, zunehmend State of the Art.

2 Etwas anderes ist es, Musik, die nicht daraufhin angelegt ist, nachträglich einzufärben, mikrotonal zu nobilitieren.

Wir glauben dem Traum absolut, seine Werkmeister leisten vorbildliche Verknüpfungsarbeit, wenn sie heterogene Dinge miteinander bekannt machen. Hier wird etwas Singuläres solistisch vorgetragen, etwas ohne Vorgeschichte gezeigt. Harmlos ist das nicht, weil beispiellos. Reine, wenn man so möchte, von Erfahrungsbeständen abgesetzte Kommunikation mit einer Schrecksekunde, die keine Zeit kennt.

Intonation als Zeigen

Die Verkündigung von Cortona ist früher entstanden. Das *Was* der Intonation – Intonation⁴ als Form- und Satztyp, die klangliche Regulierung eines Instruments, etwa das Abstimmen von Orgelpfeifen auf den Raum – wird als an mehreren Seiten und nach oben hin entgrenzt eingeführt. Die Vertreibung aus dem Paradies gibt die Vorgeschichte – noch jenseits von Gut und Böse –, ein bereits tradierter Verlust (folgend auf unterscheidendes Erkennen) also ist im Bild präsent. Es ist ein Verlust mit Zwischenkapiteln, Jesaja – vor der Szene in Stein gehauen – prophezeit die Verkündigung.

Maria hat ein Buch auf ihrem Schoß aufgeschlagen, sie sitzt auf goldenem Thron, über ihr die heilige Taube; der Engel appelliert, hier exakt auf Augenhöhe, an ein informiertes Du, das Gesprochene ist zugleich das Gezeigte (deixis). Maria wirkt souverän, als sei sie vorbereitet, die Mitteilung scheint verständlich, insoweit das eine sinnvoll auf das andere folgt, zumal sich in einer überschaubaren Polyphonie an Verweisen und symbolischer Verdichtung unschwer Sinn generieren lässt. Die künftige Mutter Gottes als Hörende leitet eine Korrektur ein, sie macht den Paradiesverlust wieder wett. Die Bildfarben – Florenz ist Fresko, Cortona nicht – sind deutlich, opulent, voneinander abgehoben, einer *Sequenz* aus barocker Musik vergleichbar, die mit dem Prinzip der Anerkennung *spielt*. Farbwechsel resultieren dort aus einer Verschiebung von Motiven auf andere Lagen, das Motiv erscheint je neu in den veränderten Intervallen einer ungleichschwebenden Temperatur.

Die Austragungsorte in Fra Angelicos Bildvariation zur Annuntiatio Domini lassen sich auch lesen als Betätigungsfelder der Intonation. Lesen im Sinne einer Präzisierung ihrer vollen Wortbedeutung. In San Marco: Eine *Unerhörtheit* – das biologische Irritationsmoment jungfräulicher Empfängnis, eine Menschwerdung Gottes – kommt heiter aus dem Himmel, oder eine psychische Offensive, Destabilisierung. Sie ist mehrdeutig poetisch, intim, zart. Maria und der Engel – zwei Seiten in einem Hörverhältnis – spielen auf kein

Davor noch ein Danach, deren Jetzt ist voll in Geltung. Vielleicht sind Nuancen die Desiderata dieses Hörens. Cortona hingegen hat eine motivische Variationsgeschichte im Blick, die Vorbereitung auf einen Bündnisprozess erfolgt in Etappen. Der auditive Raum Cortonas ist ein vertrauter, ein überbrachter, der einer Rezeptionsgemeinschaft.

Beiden Aspektreihen der Intonation suche ich in Stücken nachzugehen. Dazu Beispiele. Zwei zur Einstimmung, zu modifizierter Stimmung und der Regulierung von Instrumenten. Ein drittes, das mit symbolischen Verwandtschaften und Ähnlichkeitsfiguren, da und dort spekulativ mit musikgeschichtlichen Stimmungskonstanten operiert und an sich Lautloses (Buch, Bild, eine Partie Schach) in Töne setzt.

Beispiele

Licht, Steg ist eine Intonationsmusik für Streichquartett zum schwierigen Zauber des Anfangs, die die Praxis der Intonation mehrfach überdehnt, indem die Vorbereitung *auf etwas Folgendes* gelöscht, das heißt auf das ganze Maß des Stücks geweitet wird. Die Intervalle und Spielfiguren zu Beginn leiten sich her aus einer universalen Technik bei Streichinstrumenten. Ein Finger teilt die Saite. In die Bereiche Finger zu Steg und Finger zum Sattel. Das betrifft nicht allein die sich ergebenden Tonhöhen *A* und *A'*, der Klang unterscheidet sich unterhalb des Griffingers grundlegend, es fehlt die feste Anbindung an den Resonanzkörper der Instrumente durch den *Steg*. Der *Steg* überbrückt, überträgt Schwingungsverhältnisse, ist Klang- und Partialtonschmiede, der *Steg* markiert und hebt die Saiten. Der Raum zudem, den der Griffinger besetzt hält, misst einen Rest aus. Einen kleinen Cluster.

Dieses (pythagoreische) Komma, diese *kulturelle* Differenz beschreibt ein Dilemma: Ein zweiter Spieler muss eintreten, soll der Anspruch einer doppelten Präsenz exakt realisiert werden. Stimmungen operieren meist mit Differenzen, die sie verstecken (verteilen) oder verschärfen. In *Licht, Steg* ist das Komma des Nicht-Identischen notiert, passagenweise spielen die Interpretierenden *vor* dem Komma dieser »Semantik«, an anderen Stellen dem Komma nachgeordnet. Wiederholung macht die Verdopplung deutlich. Eine wiederkehrende Figur (später im Stück in der Originalgestalt) wird zu Anfang durch kontrapunktische Filter geschickt, Aspekte einer permanenten *Eröffnung* (des geschlossenen Gartens) vorstellend mit der Frage, wie *ein Verhältnis* in zweierlei Klangbilder gebracht werden kann.

4 Ein Eintrag in der Wernigeroder Urkunde von 1330 verbürgt diese Praxis für intonierende Orgel und liturgischen Gesang (des Priesters) indirekt (weil die Orgel in der Fastenzeit schweigt).

6 Cent-Zahlen über jeder Note beherzigen zu müssen, das macht zunächst schon etwas unfrei; überwundene Unlust aber zeitig in der Praxis schöne Ergebnisse.

Finalstand Schach, nach einem Schachspiel zwischen Bobby Fischer und Boris Spasskij 1972 aus Alexander Moosbruggers Komposition *Fonds, Schach, Basar* für sechs oder sieben Spieler von 2013.

7 Sekundenschritte in $\frac{1}{4}$ -Komma Mitteltönigkeit begeistern mich aktuell. *19 oder Die Entdeckung der Decke* (für Oktett) steht in dieser Stimmung. Ausgangspunkt ist die prachtvolle Treppe in der Würzburger Residenz, auf der wir uns Tiepolos Deckenfresken nähern. Angelehnt an die räumliche Realisierung Balthasar Neumanns deute ich die »scala« als polyvalente Tonleiter mit 19 praktisch gleichstufigen Schritten (inizi di spazi) bis zum je nächsten Plateau.

5 Analog zu Schönbergs chromatischer Skala hergeleitet (vgl. dazu *Probleme der Harmonie*), an Stelle des 7., 11. und 13. Obertons jedoch eine Teilung der Oktave in Halbtonschritten wie folgt: C plus 17. Oberton = DES + 5 Cent / C plus 19. Oberton = ES -2,5 Cent / F (-2cent) plus 17. Oberton = GES +3 Cent / F (-2cent) plus 19. Oberton = AS -4,5 Cent / G (+2cent) plus 19. Oberton = B -0,5 Cent (entspricht dem 57. Oberton von C) / A = 27. Oberton = +6 Cent, E als reine Quint dazu = +8 Cent sowie H = +10 Cent.

In meinem jüngsten Streichquartett *restaurateur qc.* nehme ich dieses Verhältnis neu auf; für eine Feininterpretation von Tonhöhe. Je nach InterpretIn nimmt der Finger einen unterschiedlich großen Raum ein und verändert das Komplementärintervall der Saite. Part eins in *restaurateur qc.* notiert die Griffaktion, Interpretierende denken im Griff, als würde ordinario gespielt. Individuelle Abweichung über einen physisch besetzten Raum also ist erwünscht. Part zwei – wieder auf dem Hals gespielt – notiert das Tonhöhenresultat, nicht die Aktion. Die Musikerin, der Musiker greift somit nach Gehör, trifft den Ton ad hoc oder nähert sich in sachten Glissandi an.

schließlich (ungleichstufig, eine Auswahl aus den Obertönen 33 bis 63 über C), die sich für Holzbläser als schwierig, bisweilen utopisch herausgestellt hat.⁶ Das Stück für kleines Ensemble und Plattenspieler verfolgt – heute diesseits von Gut und Böse und als Geste disparater Referenzen – einen musikgeschichtlichen Bogen retour zur Mitteltönigkeit, fragt nach Charakteristika von Tonträgern und setzt, sowie das Spiel für den einen verloren, den anderen gewonnen ist, fort in einer mit Colonna traumfrei erfundenen Stimmung.

Mithin, Intonation im umrissenen, auch mehrstellig poetologischen Verständnis, hat wiederkehrend einen vorderen Rang in mei-

Auch *Fonds, Schach, Basar* spielt auf intonatorischen Plateaus. Recht anders allerdings. Mit Augenmerk auf Farben (bei Giovanni Bellini, Basaiti, Caravaggio) und legerer kulturgeschichtlicher Kontingenz. So ist ein Schachgefecht von 1972 zwischen Bobby Fischer und Boris Spasskij ins Stück hineinskizziert und der Spiel-Finalstand wird verwoben mit zwei Passagen in Francesco Colonnas *Hyperstomachia Poliphili* von 1499. Den Bauern des Unterlegenen identifiziere ich mit einem Altsegment und den König des Siegers mit der Applikation eines Triumphwagens; ich behaupte, sie sind sich figurativ ähnlich. Räumliche Abmessungen also werden in Intervallverhältnisse transkribiert und assoziieren in einer Art Hörachse durch die Jahrhunderte viererlei Intonationsmodelle: Architekturmaße, wie in Colonnas Buch beschrieben; $\frac{1}{4}$ -Komma Mitteltönigkeit mit neunzehn Schritten für die Oktave – eine Ausleuchtung mit tonalem Licht; zwölf Halbtöne für die Oktave (intoniert nach der Obertonreihe bis zum 19. Teilton über C respektive dessen schwebungsfreien 38 Unter- und Oberquinten);⁵ eine Vierteltonreihe

ner Musik, verführt mich nahezu verlässlich zu anarchischen Unternehmungen. Ich verbinde Dinge kompositorisch assoziativ, folge bisweilen frei einer metaphorischen Logik. Mitschwingende Bedeutungen und unwahrscheinliche Spuren, Modalitäten interessieren dabei. Graduelle Ermöglichungen durch Intonation, Erschließung, Instandsetzung kompositorischer Felder, die Variabilität ihrer Systematisierungen sind ein Plus des Hörens und Schreibens. Auch schätze ich, wenn mikrotonale Wahlbeziehungen, auf Zeit nur, für die Dauer einer Wendung auftreten. Ihr Potenzial, namentlich für die Aufschreibsprache Musik sowie Interpretation ist enorm und vieles ausschließlich in der Arbeit an Intonationsräumen zu kriegen. Dennoch, es handelt sich um einen Aspekt neben anderen. Unterm Strich motiviert mich vordringlich, Musik zu schreiben, die fehlt. Intonatorische Vertiefung leistet dies oft, zugunsten schöner langer Schrecksekunden⁷ beispielsweise, für die zu proben lohnt.

Soweit eine Diskussionsgrundlage. ■