

Die Musik befindet sich gerade in einem Zustand der Barbarei. [...] unsere Disziplin [...] inmitten von Ruinen. Meine Tätigkeit als Komponist sehe ich als die eines Archäologen. Ich versuche die Schätze der Musik zu entdecken, aus Zeiten, als sie eine der würdigsten Tätigkeiten des Menschen war.« Alejandro Moreno, der diese Sätze im Rahmen der *Positionen*-Umfrage: »Warum Mikrotonalität?« schrieb, ist dreiunddreißig Jahre alt, wurde in Kolumbien geboren und studiert gegenwärtig Komposition in der Schweiz. Die Radikalität des Ruinen-Bildes mag nicht auf alle hier Versammelten zutreffen, kennzeichnet aber die allgemeine Situation einer Um- und Neuorientierung.

Unsere Umfrage (ohne Anspruch auf soziologische Repräsentanz) richtete sich an ausgesuchte Kompositionsstudentinnen und -studenten, die mikrotonal komponieren. Die Fragen lauteten: »Warum nutzen Sie Mikrotonalität? Was lässt sich dadurch musikalisch gestalten, was anders nicht möglich wäre? Sehen Sie in der Mikrotonalität noch eine Form von ideologischer Innovation oder ist es heute eine Selbstverständlichkeit, die man auf akustisch-klängliche Dimensionen reduzieren kann?« Bereits aus dem Eingangszitat wird deutlich, dass es sich dabei keineswegs nur um eine weitere Form von Materialerweiterungen handelt. Vielmehr sieht es so aus, als ob die Verabschiedung aus dem abendländischen, temperierten System mit all seinen Implikationen – wie sie sich ebenso im Bereich des medialen und konzeptuellen Komponierens abzeichnet – auch in diesem Sektor weiter fortschreitet. Dass sich Oxident und Orient nun Aug’ in Auge gegenüberstehen, scheint diesen Prozess zu beschleunigen.

Die Gründe für das Warum und Wie eines mikrotonalen Komponierens stecken ein weites Feld ab mit vielfältigen Motivationen, abstrahiert in sechs Punkten. Um die Authentizität der verschiedenen Überzeugungen zu wahren, wurde eine quasi moderierte Textform mit unerheblich gekürzten Originalzitaten gewählt.

1. Kompositorisches Denken in Kategorien der Tonalität greift nicht mehr. Infolge der Nutzung neuer Medientechnologien und/oder der Beschäftigung mit Performativität erfährt die Funktion der Tonhöhe eine Umwertung. Anstelle von Organisation im Rahmen gängiger Notationspraxis tritt eine Annäherung an andere komplexe klängliche Phänomene (Sound) oder die Beschäftigungen mit nicht primär klänglichen Themenkomplexen (Performativität).

Gisela Nauck

»Inmitten von Ruinen ...«

Von der Mikrotonalität zu Mikrotönen – die jüngste Komponistengeneration

Marco Bidin, geboren 1976 in Italien

Organist, Cembalist, Komponist, studierte Komposition und Computermusik an der Musikhochschule Stuttgart, z.Z. bei Marco Stroppa.

Meiner Meinung nach ist Mikrotonalität ein Wort, das die Dimension eines strukturierten, systematischen Einsatzes von Mikrointervallen aus ihrem Verhältnis zur Tonalität verbannt.

Durch den zunehmenden Verlust der Verwendung unterschiedlicher Stimmsysteme und unterschiedlicher Konzerttöne erreichte die westliche Musik einen Punkt, wo es als normal und natürlich betrachtet wurde, dass die Oktave in zwölf gleiche Schritte aufgeteilt werden sollte. Heute, trotz jahrzehntelanger »mikrotonaler Musik«, stehen wir als Komponisten immer wieder vor der Realität, dass die meisten unserer Ausführenden, mit wenigen Ausnahmen, dazu ausgebildet wurden, tonale Musik zu spielen.

Auf der anderen Seite ermöglicht uns die Elektronik, Klänge so kompliziert zu komponieren, dass das Wort »Tonhöhe« unzureichend und das Wort »(Mikro-) Tonalität« veraltet ist. Für mich ist es nicht sinnvoll, in Mikrointervallen zu denken, es sei denn, sie beziehen sich auf jene Techniken, die erforderlich sind, um sie zu erreichen, also auf die Farbe des Sounds. Dieser Aspekt, ebenso wie die Erforschung neuer physikalischer oder virtueller Instrumente, gebaut für Mikrointervalle, ist in der Tat ein Mittel für künstlerische – wenn nicht gar ideologische – Innovation.

(Übers. aus dem Engl.: G.N.)

Julian Siffert, geboren 1993 in Korneuburg (Österreich)

Kompositionsstudium bei Christian Minkowitsch und Marko Ciciliani (Wien), Philippe Hurel (Lyon) und Martin Schüttler (Stuttgart).

Im Großteil meiner Arbeit nimmt Tonhöhe als gestaltendes Mittel keinen besonderen Stellenwert ein. Sie funktioniert eher als Index oder Derivat und wird zugunsten einer Untersuchung ihrer performativen, rezeptiven und institutionellen Grundbedingungen instrumentalisiert. Im Zuge dessen treten Mikrotöne – Mikroton als von der Mikrotonalität abgegrenzter Begriff für jegliche Abweichung von der zwölfstufig-gleichschwebenden Tem-



Marco Bidin



Julian Siffert

peratur – zumeist als direktes Resultat einer performativen Konstellation auf. Geschaffen wird eine Situation für den Performer, die ihm die exakte Kontrolle über das jeweilige Klangergebnis bis zu einem gewissen Grad entzieht. Dies erfolgt entweder über eine Manipulation des Instruments, wie zum Beispiel das Verstimmen einer Saite, gekoppelt mit der Anweisung dieses durch eine Korrektur der Griffposition wieder zu korrigieren (z.B. in meinen *Etudes of attempt I: Requiem* oder *Etudes of attempt II: staircase szenario*) oder durch eine kompositorische Ausdifferenzierung der verschiedenen Ebenen der Klangproduktion (z.B. in *Gelächert I, Produktionsschleifen II*). In beiden Fällen wird Mikrotonalität nicht zum eigenständigen kompositorischen Element, sondern bildet einen Referenzrahmen für die Aktionen des Performers.

Wenn nicht direkt aus einer performativen Konstellation heraus, erfolgt mein Einsatz von Mikrotönen größtenteils im Zuge einer Rasterung, also eines Zugriffs auf fremdes Material. Hierbei werden durch verschiedene Analysetechniken gewonnene Daten auf Noten, Skordaturen, Griffe, Bewegungen oder Rhythmen etc. übertragen (z.B. in *Amsterdam I & II, Kontratourismus, Needles Drop*). Die Dringlichkeit des Einsatzes von Mikrotönen liegt hierbei in der notwendig zu erreichenden Nähe zum Original um eine Wechselwirkung zwischen Quelle und Derivat zu erzeugen. [...]

Obwohl diese beiden, oft auch verschränkt angewendeten Herangehensweisen mikrotonale Elemente produzieren oder miteinander beziehen würde ich meine Arbeit nicht als mikrotonal an sich beschreiben, da Mikrotonalität kein explizit eigenständiges Betätigungsfeld ist.

2. Die Orientierung am tonalen System des Abendlandes hat zu Standardisierungen geführt und tonbezogene Entwicklungen vernachlässigt. Heute geht es um eine Weiterentwicklung von Musik durch die Wiederentdeckung verlorener Töne, Verfeinerung des Tonvorrats und Erweiterung der Farbpalette. Eine Neugestaltung des musikalischen Raumes wird möglich. Das Verlassen der temperierten Stimmung führt zu einer Steigerung musikalischer Sensibilisierung. Mit all dem korrespondiert eine Erweiterung des Hörens.

Elnaz Seyedi, geb. 1982 in Teheran
Studium: Informatik an der Azad Universität, Teheran, Komposition: Alireza Mashayekhi, Younghi Pagh-Paan, Jörg Birkenkötter, Günter Steinke.

Unser Ohr kann viel differenzierter hören, als es im Laufe der europäischen Musikgeschichte gelernt und trainiert hat. In den letzten Jahrhunderten konzentrierten sich die

Komponisten, die Musiker und die Instrumentenbauer sehr stark auf das Zwölfton-System, was einerseits zu großen Fortschritten bei der Standardisierung des Instrumentenbaus und der tonalen Harmonik geführt hat. Andererseits aber wurden dadurch viele anderen Tönmöglichkeiten systematisch vernachlässigt. Ein Zurückgreifen auf verlorene Töne breitet eine unglaublich reiche Farbpalette vor dem Komponisten aus.

Durch ein Denken außerhalb des Zwölfton-Systems lässt sich der musikalische Raum anders gestalten. Es gibt Intervalle, die kleiner sind als ein Halbton und dadurch gibt es einen musikalischen Raum innerhalb des Halbtons. Aber auch durch größere mikrotonale Intervalle öffnet sich der musikalische Raum in andere Richtungen. So entstehen neue Harmonien und Klänge, die eine andere Art der musikalischen Form und dementsprechend eine andere Art des Hörens herausfordern.

Eleni Ralli, geb. 1984 in Thessaloniki (Griechenland)

Kompositionsstudium an der Aristotel Universität Thessaloniki (2008-2013) und bei Caspar Johannes Walter in Basel.

Seit vielen Jahren beschäftige ich mich mit Mikrotonalität, schon in Griechenland, aber insbesondere nach 2013, als ich nach Basel zum Kompositionsstudium bei Caspar Johannes Walter gekommen bin. Mikrotonalität ist zum einen für mich ein sehr spannendes Phänomen für die Tonbeziehungen; sie liegt der Entwicklung meines Ausgangs-Tonmaterials zugrunde, aus dem ich dann die besonders »spannenden« Beziehungen herausfiltere.

Dabei besteht mein Hauptinteresse und ein wesentlicher Teil der kompositorischen Arbeit darin, die selben Töne verschieden zu »färben« bzw. mit leicht verschiedener Intonation leuchten zu lassen. Auf der melodischen Ebene können diese leicht verschiedenen Intonationen durch eine spezifische Disposition der Stimmführung zu melodischen Reibungen führen. Aus einer vertikalen Sicht kann sich aber auch eine bestimmte harmonische Spannung ergeben. Diese Spannung kann im extremsten Fall zu Schwebungen führen, ein Phänomen, das ich sehr oft für die rhythmische Struktur der Stücke benutze.

Eine zwölftönig-temperierte Stimmung wäre für mich grundsätzlich nicht so interessant, denn die melodischen (bzw. harmonischen) Beziehungen, die in diesem System existieren, sind zu begrenzt, um eine Komposition mit solch feinen Nuancen in Farbe, melodischer und harmonischer Differenzierung, wie ich sie möchte, zu erreichen. Wichtig ist auch der Aspekt der Klangfarbe, die Färbung



Eleni Ralli



Elnaz Seyedi

jedes Tons durch detaillierte Instrumentation. Töne mit genau gleicher Intonation können bei unterschiedlicher klangfarblicher Disposition auch in der Tonhöhenwahrnehmung verschieden klingen. Noch weit komplexer ist die Wahrnehmung leicht verschieden intonierter Töne in verschiedenen Farben. In der feinen Gestaltung solcher Mikrospannungen liegt ein wesentlicher Teil meiner kompositorischen Arbeit.

Bestärkt darin hat mich die Auseinandersetzung mit Harry Partch, mit seinem *Just Intonation-System*, dem *Tonality Flux* und seinen Instrumenten, perfekt von ihm so gebaut, um seine Vorstellung von Musik mit seinen neuen Tonbeziehungen leuchten zu lassen.

Konstantin Heuer, geb. 1989 in Leipzig
Kompositionsstudium in Rostock bei Peter Manfred Wolf und in Stuttgart bei Marco Stroppa, private Zusammenarbeit mit Marc Sabat.

Aus meiner Sicht ist die Mikrotonalität, insbesondere auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, das interessanteste, ein im besten Sinne fortschrittliches und noch viel zu wenig selbstverständliches Forschungsfeld.

Wenn wir die Definition der Musik nicht ändern möchten, dann müssen wir anerkennen, dass ihr ein äußerer Rahmen durch den Menschen und seine Wahrnehmung gegeben ist, der von den Experimenten des 20. Jahrhunderts mit Mitteln der Negation eindrücklich illustriert wurde. Eine wirkliche Weiterentwicklung der Kunst kann aber nur durch Differenzierung erfolgen. Rhythmik, Form und Klangfarbe haben bereits eine große Aufmerksamkeit. Für die Gestaltwahrnehmung von Tonhöhenverbindungen – die komplexeste Form des Hörens – eröffnet Mikrotonalität auf den Grundlagen der Akustik eine unermessliche Fülle neuer Ausdrucksmöglichkeiten, von denen Komponisten wie Partch und Johnston nur einen Bruchteil erschlossen haben. Für eine Realisation, die über ein »Einfach-einbisschen-unsauber« hinausgeht, müssen das Gehör der Interpreten und die Musikinstrumente weiterentwickelt werden. Das kann nach einhundertfünfzig Jahren Stillstand im Instrumentenbau ohnehin nicht schaden.

Auch wenn diese Argumente substantielle normative Maßstäbe für die Musik implizieren, würde ich den Wunsch nach einem intensiven Bemühen um die Verfeinerung des Tonvorrates nicht als ideologisch bezeichnen, weil er nicht auf einen Ausschluss anderer musikalischer Mittel zielt. Natürlich hat jede Musik und jedes musikalische Material einen philosophischen und gesellschaftlichen Kontext. Mikrotonalität steht dabei für gesteigerte Sensibilität. In ihrem Licht erhalten wir einen frischen und gesun-

den Zugang zu unserer eigenen Tradition, der durch die temperierte Stimmung verstellt wurde und einen systematischen Gewinn aus dem Studium außereuropäischer Kulturen.

3. Durch die temperierte Stimmung sind die Grundlagen von Harmonie in Vergessenheit geraten. Mikrotonalität hat die Fähigkeit, ein Bewusstsein für Harmonie wieder zu beleben wie auch die Wahrnehmung von Klang und Klangorganisation zu erneuern. Wichtig ist die Unterscheidung von Mikrotonalität als kompositorisches Konzept und Komponieren mit Mikrotönen.

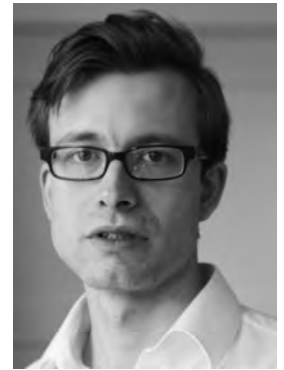
Alejandro Moreno, geb. 1983 in Bogotá (Kolumbien)

Kompositionstudium bei Walter Zimmermann, Marc Sabat, Caspar Johannes Walter.

Harmonie ist ein wesentlicher Aspekt der Musik; die anderen sind Melodie und Rhythmus. Das war's und das ist genug! Mit der Harmonie ist etwas Besonderes passiert, worauf schon Harry Partch in seiner Schrift *Genesis of a Music* hingewiesen hat. Sie ist neutralisiert worden, seitdem sich allmählich im 19. Jahrhundert die gleich schwebende Temperatur durchgesetzt hat. In einem langen Prozess bis in unsere Tage, sind die Grundlagen der Harmonie langsam in Vergessenheit geraten. Diese Grundlagen sind aber das ABC der harmonisch-musikalischen Sprache: Aus diesen Grundlagen wurde der Tonsatz im Mittelalter, in der Renaissance, im Barock, und in der Klassik entwickelt. Die Dekadenz im Tonsatz beginnt aber in der Romantik, auch unter anderem wegen der Durchsetzung der gleich schwebenden Temperatur.

Unser Erbe ist kein guter Anfang für junge Komponisten. Die Musik befindet sich gerade in einem Zustand der Barbarei. Sehr wichtig ist dabei zu erklären: Es ist nicht, dass wir gerade zurück in einen Zustand der Barbarei gerutscht sind, sondern unsere Disziplin befindet sich inmitten von Ruinen. Meine Tätigkeit als Komponist sehe ich als die eines Archäologen. Ich versuche die Schätze der Musik zu entdecken, aus Zeiten, als sie eine der würdigsten Tätigkeiten des Menschen war. Diese alte Disziplin zu verstehen und in eine weitere Entwicklung zu überführen scheint eine utopische Aufgabe zu sein, besonders wenn man ihren aktuell kümmerlichen Zustand betrachtet. [...]

Für mich scheint es eine der wichtigsten Aufgaben des Komponisten zu sein, diese Ignoranz der Harmonie gegenüber zu überwinden. Der Begriff mikrotonal, der schon einigermaßen etabliert ist, scheint dabei positiv zu sein. Er hilft, das Bewusstsein gegenüber der Harmonie wieder zu erwecken. Andererseits sind solche klugen Begriffe nicht nötig gewe-



Konstantin Heuer



Alejandro Moreno

sen in der Vergangenheit, da eine ernsthafte Beschäftigung mit der Harmonie selbstverständlich war.

Mert Morali, geb. 1992 Izmir (Türkei),
Kompositionstudium an der Bilkent Universität und an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin bei Eun-Hwa Cho.



Mert Morali

Ich wurde in eine Musikkultur mit mikrotonalen Tonsystemen hineingeboren. Klanglich waren die Unterschiede zwischen beiden Musikkulturen zwar immer sehr klar, aber dies hatte für mich keinen Sinn, eine Musik als »mikrotonale Musik« und die andere als »makrotonale Musik« zu bezeichnen. Offensichtlich gibt es eine sich akkumulierende Vervielfachung von mikrotonalen Stücken seit Beginn des 21. Jahrhunderts. Dies bedeutet nicht unbedingt dass die Mikrotonalität schon eine beherrschende Stelle in der zeitgenössischen Musikszene bekommen hat, aber auf jeden Fall hat sich die allgemeine Wahrnehmung von Klang und Klangorganisation verändert.

Mikrotonalität und Stücke mit Mikrotönen sind meiner Meinung nach etwas völlig Unterschiedliches. Ein Stück kann mikrotonale Figuren oder Obertonakkorde enthalten aber die Verwendungen solcher Elemente ist nicht ausreichend, um diese Kompositionen als mikrotonales Stück zu bezeichnen. Denn mikrotonale Stücke haben ein konkretes mikrotonales Konzept, das für die Konstruktion des Stückes eine wichtige Rolle spielt.

Ich habe Erfahrungen mit beiden Themen. Ich teile meine Erfahrung mit Mikrotonalität in drei Kategorien: Mikrotöne werden benutzt als ornamentale Elemente, Mikrotöne werden benutzt im Kontext eines nicht-abendländlichen Tonsystems (zum Beispiel Maqam), und Mikrotöne benutze ich als Elemente des mikrotonalen harmonischen Konzepts. Ich verwende Mikrotöne ganz oft, wenn ich »falsche« Intervalle (zum Beispiel falsche Oktave, falsche Quinte) brauche. Das ist für mich eine Frage des Ausdrucks. Aber ich möchte auch tiefere Erfahrungen mit Maqams machen.

4. Mikrotonalität ist heute selbstverständlich und ein Resultat von Materialreflexion. Sie ermöglicht in instrumentenspezifischer, raumakustischer und mathematischer Dimension eine Bereicherung des Tonsystems.

Adrian Nagel, geboren 1990 in Offenbach/Main

Kompositionsstudien bei Mark Andre, José M. Sánchez-Verdu, Caspar Johannes Walter.

Dass Mikrotonalität vor einiger Zeit um ihrer selbst willen benutzt wurde, um sich explizit

18 vom damals festgefahrenen temperierten Sys-

tem abzusetzen, ist meiner Meinung nach heute sicherlich nicht mehr notwendig. Für mich ist ihr Gebrauch eine Folge meines Interesses für materialimmanente Phänomene.

So bilden beispielsweise die Eigenschaften eines rollenden Oboentons den Ursprung für mein Stück *Glasbau* (2014-16, UA *MusikFabrik*). Aus seiner individuellen, in einer bestimmten Frequenz pulsierenden Obertonstruktur ergeben sich hier alle weiteren, dem Werk zugrunde liegenden tonalen Zusammenhänge. Den Prozess der Materialreflexion führe ich in *Nucleus (Raumkern)* (2014) sogar live durch: Ein Lautsprecherimpuls zu Beginn des Stückes generiert durch Aufnahmen von acht Mikrofonen, welche wiederum mit sich selbst gefaltet werden, sämtliche vorkommenden Klänge. Als Ergebnis bleiben gegen Ende lang gedehnte Frequenzen übrig, deren Quelle direkt im ersten Impulsklang zu finden ist.

In meinem letzten Beispiel besteht eine starke Verbindung zwischen Gesamtform und eingesetzten Mikrotönen. Ausgangspunkt von *Mosaik* (2014-15, UA Kubus-Quartett) ist ein durch Untertonspektren organisierter Rhythmus, der unter anderem durch harmonische Impuls- und Liegeklänge wahrnehmbar wird. Dem Rhythmus ähnlich, leite ich diese von Untertonreihen ab, welche zueinander durch eine Obertonreihe in Beziehung stehen. Damit die Individualität jedes rhythmischen Punkts gewahrt bleibt, habe ich jede vorkommende Tonhöhe nur ein einziges Mal platziert. In diesem Fall steht Mikrotonalität für mich für eine harmonische Bereicherung des Tonsystems, mit der jene Textur erst möglich wurde.

In den angeführten Beispielen führen meine verschiedenen Materialobservationen – instrumentenspezifischer, raumakustischer und mathematischer Art – automatisch in den Bereich der Mikrotonalität, die aus meiner Sicht Konsequenz einer kompositorischen Idee ist.

5. Mikrotonalität ist heute selbstverständlich und gehört zum normalen Tonspektrum. Alle Möglichkeiten der zwölf gleichen Töne sind ausgeschöpft. Neue Technologien ermöglichen eine präzisere Auseinandersetzung mit Tonnuancen. Eine Vielfalt von Melodik wird möglich wie auch ein Scharfstellen damit verbundener Parameter. An die Stelle von Tonteilung tritt Re-Intonation, was erst den Vorstoß in unbekannte Regionen ermöglicht.

Jonas Marti, geboren 1993 in der Schweiz
Kompositionstudium bei Caspar Johannes Walter in Basel.

Ich gehe sehr intuitiv mit dem Tonmaterial um und verzichte weitgehend auf abstrakte Konstrukte, die die Musikalität zu stark be-

einflussen. Ich habe oft nicht das Gefühl, mikrotonal zu schreiben, sondern die Mikrotöne kristallisieren sich vielmehr aus einer bereits vorhandenen Musikalität heraus. So sehe ich musikalisch kaum relevante Aspekte einer definierten Mikrotonalität, sondern empfinde vielmehr die Mikrotonalität als schon immer da gewesen. Der einzige Unterschied zu früheren Zeiten ist, dass wir uns heute dank der neuen und genaueren Technologien stärker damit auseinandersetzen können und dementsprechend Wege zu finden versuchen, Mikrotöne genauer zu notieren.

Die Frage nach dem Warum ist für mich sehr schwer zu beantworten. Genauso müsste man einen Maler fragen, warum er verschiedene Blau-Stufen verwendet, wo doch jeder die Farben als Blau versteht. Die Antwort darauf ist natürlich, dass ein Blau nicht gleich ein anderes Blau ist, obschon unsere Konvention beide Farben als Blau zusammenfasst. Und genauso verhält es sich für mich mit sogenannten Mikrotönen. Es gibt mehr als nur ein C oder ein A und mittlerweile hat sich unsere Notation so weit entwickelt, dass wir gezielt mit diesen Nuancen arbeiten können.

Ich verstehe Mikrotonalität nicht als einen definierten Begriff, sondern als eine (zum Teil fragwürdige) Haltung gegenüber einer detaillierteren musikalischen Praxis. So wie der Begriff Mikrotonalität verwendet wird, ist er nichts, das eine Musik beschreiben oder gar ausmachen kann, da er sich auf eine stark veraltete Konvention einer Makrotonalität (oder Standardstimmung) bezieht. Die Antwort auf das Warum müsste also lauten: Weil es möglich ist. Weil ein detailliertes Denken der Töne bereits in der Intuition vorhanden ist. Das, was die Musik ausmacht, wäre also ausschließlich der Umgang mit Tönen, die sich zum Teil ehemals als mikrotonal etabliert haben, heute aber zum normalen Tonspektrum der westlichen Musik gehören.

Pablo Quaß, geb. 1995 in Dachau
Kompositionsstudium in Basel bei Caspar Johannes Walter und in Zürich bei Isabel Mundry.

Als ich in meiner Kindheit damit begann, mich mit dem Violoncello auseinanderzusetzen, faszinierten mich die Griffpositionen. Auch die Möglichkeit, Glissandi erzeugen zu können, zog mich in den Bann. Die Erlebnisse an den Saiten des Cellos, spätere Auseinandersetzungen mit anderen Saiteninstrumenten wie dem Klavier und die Möglichkeit, Instrumente umstimmen zu können, sind ausschlaggebend für einen selbstverständlichen Umgang mit Klängen, deren Tonhöhenabstände mikrotonal sind.

Wenn ich mir ein am Cello gespieltes Glissando von c1 zu dem um einen Viertel-

ton erhöhten d1 vorstelle, dann sind mit dieser Imagination auch andere Parameter verbunden: zum Beispiel die Art, wie der Bogen aufgesetzt wird, die Strichstelle und die Lautstärke. Sobald ich einen vorgestellten Klang aufgeschrieben habe, beginne ich damit, einzelnen, mit dem Klang verbundenen Parametern eigene Ebenen zu geben. So lässt sich beispielsweise die Dynamikverwendung (insbesondere zwischen mehreren Klängen) sowohl separat als auch im Kontext anderer Parameter behandeln. Auch die Verwendung von Zahlen für die Verhältnisse der Dauern einzelner Abschnitte zueinander und das Zeichnen im Koordinatensystem für das Struktur- und Tonhöhen skelett einzelner Abschnitte sind Teile von Arbeitsschritten, bei denen einzelne Aspekte fokussiert werden können.

Sich beim Umgang mit Tonhöhen nicht auf Intervalle wie die Sext oder den Halbton zu beschränken, sondern auch Vierteltonintervalle und noch kleinere Abstände mit einzubeziehen, führt zu einer stärkeren Wahrnehmung jeglicher Tonhöhenabstände. Dieser Umgang bringt eine Vielfalt mit sich, die für mein Komponieren sehr wichtig ist. Im Laufe des Kompositionsprozesses entstehen übergeordnete Zusammenhänge, die aus zueinander abgestimmten Einzelbestandteilen bestehen. Den Blick grundsätzlich sowohl auf einzelne Aspekte als auch auf größere Zusammenhänge zu richten, also die Materialien von unterschiedlichen Seiten zu betrachten, führt beim Kompositionsprozess zu einer ergiebigeren Scharfstellung der Einzelbestandteile und ihrer Zusammenhänge. Eine hohe Differenzierung im Tonhöhenbereich weit in die Mikrotonalität hinein ermöglicht hier einen besonderen Grad der Scharfstellung auch der anderen Parameter. Dadurch bekommen das Verhältnis der unterschiedlichen Kompositionsprozesse zueinander und die Überlegungen zur Materialverwendung im Laufe eines Kompositionsprozesses für die Generierung von Material insgesamt eine existenzielle Qualität.

N. Andrew Walsh, geboren 1978
Kompositionsstudium in Bloomington, IN, USA (Claude Baker und Marta Ptaszyńska), San Diego, CA, USA (Chaya Czernowin), Buffalo, NY, USA (David Felder); Musikwissenschaftsstudium (Promotion) in Stuttgart.

Intonationssysteme sind mit der Musik ihrer Zeit untrennbar verbunden. Die einzige Musik, die die gleiche Logik (alle Töne sind gleich, von der Temperatur her keine tonale Andeutungen usw.) und Zeit wie die gleichstufige Temperatur einhält ist der Serialismus, und dessen Zeit ist sicher vergangen. Die zwölf gleichen Töne sind in ihren Möglichkeiten ausgeschöpft, und



Pablo Quaß



N. Andrew Walsh

die harmonischen bzw. klanglichen Welten, die ich erreichen will, sind nur außerhalb der gleich schwebenden Temperatur zu finden.

Dies bedeutet für mich, die gleichstufige Temperatur gänzlich abzulehnen, also auch alle weiteren Teilungen (Vierteltöne, Sechsteltöne, Zwölfteltöne usw.), und mich dem Reich der Reinintonation zuzuwenden. Hier – und nur hier – besteht die Gelegenheit, das ganze Spektrum zwischen puren Konsonanzen und ausdifferenziertesten Feinheiten (ich sage nicht »Dissonanzen«) zu entdecken und nur hier sind harmonische Verhältnisse zu finden, die unsere Ohren noch nicht kennengelernt haben.

Meine musikalische Ästhetik beruht auf der Intention, sowohl meine eigenen Fähigkeiten zu erweitern als auch anderen, den Musikern und Zuhörern, dieselbe Gelegenheit anzubieten. Dies erfordert eine Begegnung mit dem Unbekannten, unter möglichst wenig Einfluss von mir selbst (damit wir das Unbekannte unmittelbar finden). Die Partituren von meinen Stücken sind also eher eine Form von Spielregeln, die den Spielern verschiedene Wege durch eine möglichst flächendeckende harmonische Vielfalt anbieten. Ich baue einen Irrgarten über einem unerforschten Kontinent, den wir zusammen erkunden.



Sebastian J. Meyer

Brian Questa, geboren 1988 in New York
Komponist und Kontrabassist, Mitglied des *Johnny Reihnard's 128 Ensembles*

Studierte Kontrabass an der Manhattan School of Music, Kompositionsstudium bei Wolfgang Rihm (Karlsruhe) und Marco Stroppa (Stuttgart).

Immer wenn ich Mikrotöne benutzt habe, klingen sie »ornamental«, was Musik sofort sehr traditionell erscheinen lässt. Auf der anderen Seite, wenn ich das ganze Stück in eine neue Stimmung setze, gelange ich ebenfalls zu einer Art »Tonalität«, in der die Mikrotöne nicht mehr ornamental sind, sondern strukturell, aber die Struktur folgt in ihrer Form jetzt einem Stimmungssystem, welches eine geschlossene Einheit bildet, was wieder sehr traditionell ist.

Ich denke, wichtig ist dabei die Annäherung an eine Musik auf eine andere Art und Weise, als mit expressiven Ornamenten und geschlossenen Systemen, wie es bei Modi und Skalen der Fall ist. Ich habe herausgefunden, dass es schwierig ist, Mikrotöne einzubeziehen, ohne diesen Eindruck zu erzeugen. Als ausgebildete Musiker hören wir, wie verschiedene Mikrotöne klingen oder Standard-Stimmungen, aber es ist sehr schwierig, eine andere, neue Wirkung zu erzeugen oder einen neuen Weg nach vorn mit diesen Mikrotönen zu finden. Wie man sich so ausdrücken kann, dass Mikrotöne anders und neu sind, ohne sich ihnen auf diese ganz

20 traditionelle Art und Weise zu nähern, ist für

meine Arbeit zur Zeit keine Herausforderung, aber es könnte interessant sein! (Übers. aus dem Engl.: G.N.).

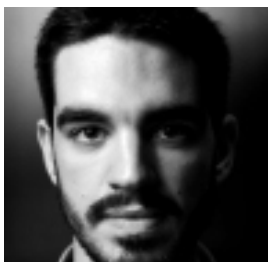
6. Mikrotöne sind zwangsläufiges Resultat experimentellen Instrumenten-Umbaus

Sebastian J. Meyer, geboren 1994 in Basel
Kompositionsstudium bei Caspar Johannes Walter und Erik Oña in Basel.

Meine Beschäftigung mit Mikrotonalität ist im Keim nicht aus theoretischen Überlegungen entstanden sondern aus meinen Setups, welche die Beschäftigung mit dieser Thematik regelrecht eingefordert haben! Ein Beispiel dafür ist mein Posaunenquartett für zwei Posaunisten *Morbus Bleuler*, bei dem bei beiden Posaunen die Züge des Quartventils entfernt werden. Über die neu entstandenen Öffnungen werden die beiden Posaunen mittels zwei flexibler Schlauchstücke miteinander verbunden.

Die Möglichkeit, auf der eigenen wie auch auf der anderen Posaune zu spielen, stellt dabei die offensichtlichste neue Fähigkeit dieses Hyperinstrumentes dar, wovon auch die Idee herrührt. Während der weiteren empirischen Erforschung dieses Hyperinstrumentes wurde ziemlich schnell klar: Das zwölftönig temperierte System widerstrebt dieser neuen Konstruktion fast gänzlich. Warum also nicht genau diesen Umstand künstlerisch verwerten? Ich entschied mich schlussendlich, die Länge der Schlauchverbindungen so zu wählen, dass die Posaune die folgenden drei Grundstimmungen erhält: Bb (normal), tief Bb (nur ein Quartventil gedrückt) und Eb (beide Quartventile gedrückt).

Das Interessante dabei war für mich, dass bei Beibehaltung der normalen Zugpositionen durch die Verlängerung des Instruments unterschiedliche Intonationssysteme entstehen. Das Spannungsfeld zwischen diesen drei Intonationswelten, welche diesem Hyperinstrument innewohnen bot mir dann die perfekte kompositorische wie auch konzeptuelle Grundlage für mein Stück *Morbus Bleuler*. ■



Brian Questa