

GMTH Proceedings 2021

herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Tonsysteme und Stimmungen

21. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Basel 2021

herausgegeben von
Moritz Heffter, Johannes Menke,
Florian Vogt und Caspar Johannes Walter



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Singen, was geschrieben steht – schreiben, was gesungen wird?

Wechselbeziehungen zwischen Komposition und Interpretation mikrotonaler Musik für Vokalensembles

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Fragestellung, wie einerseits Komponist*innen angesichts gängiger Hörgewohnheiten, die sich an tonaler Musik orientieren, mikrotonale Musik für Vokalensemble schreiben und andererseits professionelle Ensembles auf diese besonderen Anforderungen des Notentextes reagieren können. Zentral ist die Frage, inwiefern Komponist*innen und Sänger*innen sich entgegenkommen und ob so – unabhängig von Stilfragen – allgemeine kompositorische Ansätze mikrotonaler Vokalsätze erkennbar werden. Dazu werden standardisierte Satztechniken mikrotonaler Chormusik herausgearbeitet und mit Aussagen renommierter Künstler*innen, die im Bereich Neuer Musik arbeiten, konfrontiert.

The following article concentrates on the question of how composers are able to write microtonal music for choirs in light of traditional Western habits of hearing, and how professional vocal ensembles can learn and perform microtonal music. The focus is on the processes by which composers and singers react to each other, and whether general compositional approaches to microtonal vocal movements can be recognized, independently of stylistic issues. To this end, typical elements of microtonal choir compositions will be examined and confronted with statements by well-known musicians and conductors working in the field of New Music.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: choir music; Chormusik; composition; Interpretation; interpretation; Intonation; intonation; Komposition; microtonal music; Mikrotonalität; vocal ensembles; Vokalensembles

Seit über 100 Jahren gelten mikrotonale Schreibweisen in der westlichen Kunstmusik als etablierte Kompositionstechnik.¹ Während die Anfänge dieser Stilistik

1 Ausgehend von Fromental Halévy's Kantate *Prométhée enchaîné* (1849) als erster westlicher Komposition mit expliziter Verwendung von Mikrotönen entwickelte sich eine Blüte mikrotonaler Musikwerke vor allem im 20. Jahrhundert (vgl. Barthelmes 2021). Einflussreiche Komponisten waren u.a. Richard Heinrich Stein, Julián Carrillo, Charles Ives, Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky, Willy von Möllendorff oder Harry Partch, bedeutende Zentren mikrotonalen Komponierens waren u.a. Osteuropa und Russland sowie Berlin in den frühen 1920er Jahren (vgl. Barthelmes

in der Instrumentalmusik lagen, etwa mit der Erfindung neuer Instrumente, der Umstimmung von Instrumenten oder mit neuartigen Spieltechniken, um kleinere Tonabstände als Halbtöne herzustellen, sind in den letzten Jahrzehnten vermehrt mikrotonale Kompositionen für Vokalensembles entstanden. Mehr noch: Im aktuellen Wesen der Chorkomposition scheint das Schreiben mit Mikrotönen – neben anderen – eine der verbreitetsten Erscheinungen zu sein. Die Fähigkeit, solche Musik darzustellen, gestaltet sich jedoch teilweise erheblich anders als bei Instrumentalmusik. Hierbei können Mikroabstände nicht durch Um- oder Neubau eines Instruments, ebenso wenig durch haptische instrumentale Erlebnisse abrufbar gemacht werden, vielmehr wird eine klangliche Realisierung durch die Hörgewohnheit an das traditionelle westliche Halbtonsystem stark erschwert.

Meine Ausführungen konzentrieren sich im Folgenden auf zwei Aspekte in diesem Spannungsfeld der Interpretation und Komposition mikrotonaler Musik für Vokalensembles: Erstens, welche grundsätzlichen Ansätze professionelle Vokalensembles bei der Interpretation mikrotonaler Musik pflegen, und zweitens, welche Satztechniken Komponist*innen für Vokalensemble bevorzugen. Da die beiden Sphären Komposition und Interpretation gerade im Bereich der Neuen Musik oft schwer zu trennen sind – die Einstudierung muss flexibel auf die Gegebenheiten des Notentextes reagieren, während Komponist*innen ihre Schreibweisen auch an Rückmeldungen aus der Praxis ausrichten –, werden an einigen Stellen Verbindungen zwischen den beiden Bereichen aufgezeigt. Aus musiktheoretisch-kompositorischer Sicht besonders interessant ist die Frage, inwieweit gängige Hörgewohnheiten mikrotonale Schreibarten beeinflussen und eventuell sogar zu einem Entgegenkommen seitens der Komponist*innen führen. Abschließend sollen persönliche Erfahrungen renommierter Chorleiter*innen und Ensembles in die Beurteilung verschiedener Vokalmusikschreibweisen einfließen und als Ausgangspunkt für eine ästhetische und praktische Diskussion dienen.

1995, Maedel 1983 und Stephan 1974). Seit etwa dieser Zeit sind mikrotonale Kompositionstechniken gängige Schreibweisen, die durch zahlreiche Personalstile oder auch Stilrichtungen wie Spektralmusik bis in die Gegenwart reichen. Freilich ist auch zu deutlich früherer Zeit mit kleineren Tonschritten als Halbtönen gearbeitet worden, jedoch sind diese Aktivitäten eher musiktheoretischer und instrumentenbaulicher Natur, indem sie Ton- und Stimmungssysteme sowie Instrumentenkonstruktion betreffen. Nennenswert sind hier insbesondere Beiträge aus der Antike von Aristoxenos von Tarent sowie aus dem 15. und 16. Jahrhundert, etwa von Ramos de Pareja, Francisco de Salinas und Nicola Vicentino (vgl. Kirnbauer 2021 und Wild 2014).

Einstudierungspraxis

Grundsätzliche Hinweise zur Ausführung mikrotonaler Gesänge geben zeitgenössische Gesangsschulen. Nicholas Isherwood (2013) rät zur Einstudierung mittels eines mikrotonalen Klangmediums, beispielweise eines entsprechend den Anforderungen gestimmten Tasteninstruments bzw. Keyboards oder eines anderen Referenzmittels.² Für ihn steht die Exaktheit der Intonation im Vordergrund; gegen die Auffassung, »[...] man brauche Vierteltöne und andere Kleinstintervalle einfach nur ›etwas höher‹ oder ›etwas tiefer‹ zu singen« oder »sie seien lediglich als eine besondere Klangfarbe aufzufassen«³, setzt er sich zur Wehr. Die Ausführung mikrotonaler Gesänge *non vibrato* erwähnt er fast nebenbei, da er sie als elementar in Bezug auf die Klarheit und Unverfälschtheit der Intonation ansieht.

Eine weitere, aus der Praxis herrührende Möglichkeit zur Erzeugung kleinerer Tonabstände als Halbtöne ist die Ausführung mithilfe der Formantentechnik.⁴ Dabei werden durch die Modellierung des Ansatzrohres unterschiedliche Resonanzen begünstigt, andere zurückgedrängt, um so eine stärkere Resonanzwirkung der unterschiedlichen Vokale zu evozieren.⁵ Für den Mikrotongesang ist dies insofern nützlich, als durch die Mischung von Vokalfarben eine Tonhöhen- und Klangfarben-Abstufung möglich ist. Die Anwendung dieser klangfarbenorientierten Technik wirkt gegenüber den auf Präzision der Intervalle abzielenden Forderungen Isherwoods widersprüchlich, wird aber je nach Einsatzort und Satztechnik ebenfalls verwendet.⁶

Konkret auf die Einstudierungsmethoden im Ensemble bezogen, werden dort ebenfalls Referenzmedia wie obertönig oder äquidistant mikrotönig gestimmte Keyboards verwendet oder Anhaltspunkte via Kopfhörer an Sänger*innen gege-

2 Vgl. Isherwood 2013, 61–66. In der Ensemblearbeit werden in der Regel keine (historischen) Tasteninstrumente mit mehr als zwölf Tönen pro Oktave verwendet, sondern handelsübliche Keyboards, die intonatorisch leicht modifiziert werden. Insbesondere werden elektronische Musikinstrumente aufgrund ihrer flexiblen Anpassungsfähigkeit an die kompositorischen Gegebenheiten favorisiert. Walter Nussbaum und die Schola Heidelberg machten für ihre Arbeit vor allem von einem Yamaha-Synthesizer SY99 Gebrauch.

3 Ebd., 61.

4 Ich danke Michael Alber herzlich für diesen Hinweis.

5 Vgl. Richter 2013, 82–83.

6 Hier zeigt sich womöglich eine allgemeine Diskrepanz zu Isherwood, der sich in seinem technischen Werk in erster Linie an klassische Solo-Sänger*innen wendet, während Ensemblesang bei ihm keine Rolle spielt.

ben. Gelegentlich können auch Stimmgabeln zum Einsatz kommen, jedoch ist dies oft nicht hilfreich, da diese nicht die gefragte Tonhöhe wiedergeben, sondern nur ein entfernt relatives Verhältnis zum jeweiligen Mikroton angeben können.⁷ Weitere Schwierigkeiten bei der Einstudierung ergeben sich vor allem durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmgruppen, weshalb oftmals zunächst getrennt geprobt wird. Ebenso von Relevanz ist die Größe des Ensembles. Oftmals werden bei mikrotonaler Vokalensemblemusik Stimmen solistisch besetzt. Wird jedoch mit mehreren Sänger*innen pro Stimme gesungen, muss die ganze Gruppe zur (exakten) Intonation mikrointervallischer Abstände hingeführt werden. Dies hat meist eine zeitintensivere Probenarbeit zur Folge.⁸

Selbstverständlich hängt die Art der Einstudierung von der jeweiligen Erscheinungsform von Mikrotonalität ab. In spektraler Musik etwa spielt der unmittelbare Intonationsreflex⁹ eine große Rolle, um vor allem Naturseptimen und den elften Naturton rein zu intonieren (mehr dazu im Kontext von Notenbeispiel 6). Die Probenarbeit ist hierbei in gewisser Weise vergleichbar mit der Anwendung reiner oder mitteltöniger Stimmung in der Alten Musik oder dem Barbershop-Gesang.¹⁰ Aus kompositorischer Sicht kann der Einbezug von Instrumenten die Aufführbarkeit erleichtern. Schreiben Komponist*innen einen gemischten instrumental-vokalen Satz, können von den Instrumentalist*innen, die nicht allein auf das Intonieren nach Gehör angewiesen sind, Referenzpunkte für die sängerische Intonation ausgehen. Je nach Einsatz von Mikrotonsystemen, etwa nur durch sporadische Beeinflussung der Textur, können Mikrotöne beim Proben auch zunächst weggelassen werden. Durch die Festlegung von Referenzpunkten

7 Nach Berichten u.a. des SWR Vokalensembles sind indes Sänger*innen mit absolutem Gehör für die Ausführung mikrotonaler Gesänge im Vorteil aufgrund der nicht benötigten Referenz von außen.

8 Eine dezidierte Methodik für diesen Fall ist mir nicht bekannt (erst recht keine schriftlich publizierte). Daher wird in den meisten Fällen ein allmähliches Einschleifen bzw. Zurechthören Werkzeug für die Probenarbeit sein. Besonders in spezialisierten Ensembles dürfte eine solche gegenseitige Abstimmung in der Gruppe üblich sein.

9 Doris Geller beschreibt diesen Reflex folgendermaßen (Geller 1997, 58): »Bei mehrstimmigem Spiel treten immer Schwebungen, Rauigkeiten und Reibungen auf, in manchen Fällen auch Differenzttöne. Diese Erscheinungen werden von den Spielern – entweder bewußt oder unbewußt – als Intonationskontrolle benutzt: Jeder Musiker vermeidet bzw. korrigiert sie beim Spielen beinahe unwillkürlich.«

10 Z.B. werden bei der Aufführung in historischen Stimmungen sogenannte »slots« verwendet (vgl. Covey-Crump 1992, 318), im Barbershop-Gesang sogenannte »ringing chords« (vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Barbershop_music#Ringing_chords [2.9.2023]).

innerhalb des Stückes kann so der strukturelle Rahmen gesetzt und in einem nächsten Probenschritt um die mikrotonale Schicht ergänzt werden.

Letztlich bleibt die Erkenntnis, dass die Hauptverantwortung für die korrekte Ausführung der Mikrotöne bei den Sänger*innen liegt, weil auch die Hilfsmittel des Probenprozesses zumeist nicht im Moment der Aufführung eingesetzt werden können, zumal bei der Interpretation von Bühnenwerken.¹¹ Im Folgenden sollen zwei Standardwerke mikrotonaler Chorliteratur auf ihre Schreibweisen untersucht werden: Heinz Holligers Zyklus *Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella* (komponiert in den Jahren 1975 bis 1979) sowie Georg Friedrich Haas' *Blumenstück. Nach Texten aus dem Siebenkäs von Jean Paul für 32-stimmigen Chor, Basstuba und Streichquintett* aus dem Jahre 2000. In analytischer Hinsicht spielen dabei vor allem Aspekte des Rückgriffs auf traditionelle Satztechniken der Chormusik eine Rolle, und zwar insbesondere die Frage, wo trotz der Verwendung ›neuer‹ Tonvorräte an traditionelle westliche Hörgewohnheiten angeknüpft wird.

Satztechniken

Mit den ausgewählten Werken sollen zwei unterschiedliche Zugänge zu vokaler Mikrotonmusik aufgezeigt werden. Dabei sind die beiden Kompositionen repräsentativ für zwei einflussreiche zeitgenössische Strömungen: einerseits die weitreichende Experimentierfreudigkeit Holligers und andererseits die spektrale Klangwelt Haas'. In einigen Punkten ähneln sich die Werke: So sehen beide überwiegend eine chorische Besetzung vor (wenngleich einzelne Holliger-Sätze solistisch konzipiert sind¹²), die Textvorlagen entstammen einem ähnlichen Entstehungszeitraum, und beide weisen einen umfassenden Einsatz neuerer Gesangs- und Rezitationstechniken auf.¹³ Die Unterschiede liegen im gemischten instrumental-vokalen Satz bei Haas, während die *Jahreszeiten* vorrangig a cappella

11 In Bezug auf Intonation im Chorgesang allgemein und für ein Intonationstraining gibt Bettina Gratzki Hinweise und Übungen, vor allem im Hinblick auf die reine Stimmung (vgl. Gratzki 1993, 197f.).

12 Vgl. die genauen Angaben Holligers etwa in den Sätzen »Der Frühling (II)« oder »Der Sommer (III)«.

13 Vgl. u.a. Holligers Anweisungen zum geräuschhaften Ein- und Ausatmen im ersten Satz »Der Frühling (I)« oder die Aufspaltung des Textes in Silben und Laute bei Haas (z.B. T. 1–13).

la (Instrumente ad libitum¹⁴) gedacht sind, sowie dem durchkomponierten Satz über einen Romanauszug im *Blumenstück*, während Holliger einen auf Lyrik basierenden, flexibel zusammenstellbaren¹⁵ Lieder-Zyklus vorlegt. Am wichtigsten für die folgende Darstellung ist die Einteilung in überwiegend obertönige (Haas) versus äquidistante (Holliger) Mikrotonsysteme.

Als eine der häufigsten Techniken erfolgt der Einsatz von Mikrointervallen in den untersuchten Werken meist linear bzw. sukzessiv. So basiert etwa die Melodik im 5. Satz »Der Sommer (II)« aus Holligers *Jahreszeiten* auf schrittweiser Bewegung, in die mikrotonale Schritte eingebunden werden (Notenbeispiel 1).

The image shows a musical score for three voices: 3A (Soprano), 3T (Tenor), and 3S (Bass). The title is 'III (Achteltöne)' and the lyrics are 'Das Ern - Die Pfa - de gehn ent - fern - Mit neu - en Far -'. The score includes microtonal intervals (Achteltöne) and a '1. Pulsschlag' (1st pulse) marking. The lyrics are: 'Das Ern - Die Pfa - de gehn ent - fern - Mit neu - en Far -'. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: 'Das Ern - Die Pfa - de gehn ent - fern - Mit neu - en Far -'.

Notenbeispiel 1: Heinz Holliger, »Der Sommer (II)«, aus: *Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella*, Beginn des III. Abschnitts, Einfügung von Mikrointervallen (Achteltönen) in ansonsten schrittweise diatonische Bewegung. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Auch das »Auffüllen« halbtöniger Leitern, eine Ultrachromatik im wörtlichen Sinne, fällt in den Bereich dieser Technik. Dieses Prinzip wendet Holliger im 9. Satz »Der Herbst (III)« an (Notenbeispiel 2).

14 Erscheint als a-cappella-Teil des größeren, ansonsten jedoch weitgehend instrumentalen *Scardanelli-Zyklus*.

15 Siehe die Aufführungsanweisungen im Vorwort.

3 *p, dolcissimo*

S

1 - gen, (*p = b*)
 2 - (s)te,
 3 - ren
 4 de(r)

(ca. 20", auf einen Atem. Jede Stimme eigenes Tempo, sehr frei, langsam)
 (ca. 20 sec., on one breath. Each voice at its own tempo, very free, slowly)

A

1 - de(r)
 2 Na -
 3 - hen
 4 de(r)

p, dolcissimo

T

1 - ze(r)
 2 - mann
 3 - hef,
 4 - chen

(ca. 20", auf einen Atem. Jede Stimme eigenes Tempo, sehr frei, langsam)
 (ca. 20 sec., on one breath. Each voice at its own tempo, very free, slowly)

B

1 - de
 2 die
 3 - get
 4 Voll-

Notenbeispiel 2: Heinz Holliger, »Der Herbst (III)«, aus: *Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella*, Studienziffer 3, Ultrachromatisierung des Satzes. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Weitere Satzarten, die im Rahmen einer ›sukzessiven‹ Mikrotonalität stattfinden, sind etwa die Aufteilung verschieden mikrotonal intonierter Klänge auf Stimmgruppen wie in Holligers »Der Winter (III)« oder die Verwendung von Mikrotonalität als formgebendes Element. So treten an mehreren Stellen im Jahreszeiten-Zyklus Kanons bzw. Formabschnitte mit verschiedenen Tonvorräten auf. Dabei wird der Tonraum immer weiter aufgespaltet, etwa durch eine erste Variation im Halbton-, eine weitere im Vierteltonsystem usw. Solche Beispiele sind in den Sätzen »Der Sommer (II)« (Tripelkanon im Halb-, Viertel- und Achteltonsystem) und »Der Sommer (III)« (sukzessiver Halb-, Viertel- und Achteltonkanon) zu finden.

Werden lineare Passagen in immer kleinere Tonabschnitte unterteilt, ergibt sich die Weiterführungsmöglichkeit hin zum Glissando. Diese Option wird von Holliger im Satz »Der Herbst (III)« (Ziffer 1–2) verwendet. Zunächst gibt es eine Passage, die ein langgezogenes, kontinuierliches Glissando zwischen zwei Punkten erfordert, dann eine weitere, in der ein zeitlich und tonhöhenmäßig freieres, improvisatorisches Glissando mit wenigen Zwischenstationen erfolgt. Dafür wählt er eine halb graphische Notationsart (graphischer Tonhöhenverlauf in einem Fünf-Linien-System, Notenbeispiel 3). Auch bei Georg Friedrich Haas spielen Glissandi eine große Rolle, sie werden vor allem akkordisch und imitatorisch eingesetzt (z. B. T. 12–13 und 14–25 im *Blumenstück*).

Ein wichtiger Aspekt für das Komponieren von (zeitgenössischer) Vokalensemblemusik betrifft den Einbezug von Orientierungspunkten zur Tonfindung. Für Musiker*innen ohne absolutes Gehör sind Bezugsklänge zur Tonproduktion erforderlich. Im Kontext mikrotonaler Schreibweisen gilt dies umso mehr, weshalb sich auch in den untersuchten Stücken entsprechende Passagen finden. Ein gutes Beispiel für eine daraus resultierende allmähliche Steigerung der mikrotonalen Mittel findet sich in Haas' *Blumenstück* (Notenbeispiel 4): Nach dem Erklängen einer halbtönigen Referenz schließt sich ein größerer mikrotöniger Klangraum an.

Singen, was geschrieben steht – schreiben, was gesungen wird?

2 *p-ppp*, unregelmäßig, fluktuierend
ord. irregularly, fluctuating

1 Sa-
2 Ge(i) -
3 ord.
4 keh-
ord.
a(us)

(ca. 25'' auf einen Atem)
(s) (s) (s) (s)

1 Bil -
2 der
3 be-
4 ho -
ord.
Ge(ist)

p-ppp, unregelmäßig, fluktuierend
ord. irregularly, fluktuierend

1 ku(r) -
2 *sfz* jord.
3 Lan(d) -
4 *sfz* jord.
sie -
sol -
ord.

(ca. 25'' auf einen Atem)
(r) (r) (d) (s)

1 E(r) -
2 *sfz* jord.
3 wie
4 ze(i) -
ord.
die

den 24. April 1839
den 24. April 1839
(r) (r) (e)

(einatmen) (inhale)
(einatmen) (inhale)
(einatmen) (inhale)

Notenbeispiel 3: Heinz Holliger, »Der Herbst (III)«, aus: *Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella*, Studienziffer 2, freies Glissando mit halb graphischer Notationsart. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

[illegible]

244

Auch bei Holliger findet sich ein entsprechender Abschnitt, wo erst mit der Zeit die ganze mikrotönige Vielfalt ausgebreitet wird: Der bereits erwähnte Anfang von »Herbst (III)« lässt in Form des Glissandos Mikrotonalität nur allmählich entstehen, zunächst beginnt der Chor unisono mit demselben Ton d^1 (Notenbeispiel 5).

Der Einsatz von Instrumenten, durch den die Einstudierung und Interpretation grundlegend anders sind, wurde bereits angesprochen. Typische Verfahren für die Integration von Instrumenten sind das colla-parte-Spiel, eine gelegentliche ›Tonangabe‹ oder das Kreisen um einen festgelegten Pol. Ersteres findet sich bei Haas ab Takt 28 (regelrechte Tonangabe durch die Basstuba, Notenbeispiel 4), letzteres bei Holliger im Schlusssatz »Der Winter (III)« (Notenbeispiel 7). Während hier drei Gläser dauerhaft einen (rein gestimmten) C-Dur-Dreiklang spielen, wechseln sich gemischte Stimmgruppen mit mikrotönig intonierten Durdreiklängen ab. Dabei herrscht wie andernorts auch zumeist eine lineare Melodieführung vor.

Als letzte wichtige Technik soll hier die Verwendung von Mikrotonalität zur Einfärbung halbtöniger Musik behandelt werden.¹⁶ So wird in zeitgenössischer Vokalmusik Mikrotonalität sporadisch zur Abweichung bzw. Korrektur des gleichstufig-temperierten Stimmungssystems verwendet. Einer der wichtigsten Orte dieser Anwendung ist die gesamte Spektralmusik, hier vertreten durch Haas' *Blumenstück*. An zahlreichen Stellen wird Mikrotonalität eingefordert, um ober-tönige Klänge zu generieren. Im vorliegenden Beispiel (Notenbeispiel 6) folgen mehrere Spektren aufeinander, die insbesondere aus Grundton, Quinte, (Natur-)Terz und (Natur-)Septime bestehen. Das erste über G (T. 214) wurde bereits zwei Takte zuvor aufgebaut, das zweite wird allmählich errichtet, indem die Naturseptime (tieferes f) zum neuen Grundton wird, über den dieselben Intervalle aufgebaut werden (ab T. 214, Zz. 3+: Septimton der Soprane, Tenöre und Violinen wird von den Celli und Bässen übernommen). Das dritte Spektrum wird genauso erreicht, durch Umwandlung des zum siebten Naturton erniedrigten es zum neuen Grundton (T. 217). Für die Einstudierung können alle Spektren zunächst separat errichtet werden, bevor dann die Verbindung geübt wird. Die Schwierigkeit besteht insbesondere darin, leicht von der Temperierung erhöhte bzw. erniedrigte Töne als Basis für Obertonspektren aufzufassen. Die Unterstützung der Instrumente kann hilfreich sein, andererseits kann aber auch der kompositorische Gedanke einer Verknüpfung von Spektren im Vordergrund stehen und weniger die exakte Intonation in einem mikrotonal durchorganisierten System.

16 Ich fasse unter ›Mikrotonalität als Einfärbung‹ auch die Techniken zur Korrektur gleichstufiger Intonation zusammen. Zwar passt die Bezeichnung als ›Farbe‹ in dieser konkreten Situation weniger, jedoch beinhaltet der Begriff auch die nur sporadische Erscheinung von Mikrointervallen.

GMTH Proceedings 2021

Notenbeispiel 5: Heinz Holliger, »Der Herbst (III)«, aus: *Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella*, Studienziffer 1, allmähliches Glissando nach unisono-Beginn von Ton d^1 . Abdruck mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

die emporgehobenen Ringe der

40 214 *accelerando* *J=60* *pp* *Trübsale überlassen*

B.-Tba. *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

S. 1.2 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

S. 3.4 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

S. 5.6 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

S. 7.8 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

A. 1.2 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

A. 3.4 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

A. 5.6 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

A. 7.8 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

T. 1.2 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

T. 3.4 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

T. 5.6 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

T. 7.8 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

B. 1.2 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

B. 3.4 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

B. 5.6 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

B. 7.8 *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

VI. I *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

VI. II *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

Vla *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

Vc *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

Kb *ppp* *sempre* *7. (F^b)* *keine Veränderung der Trübsale* *7. (D^b)*

Notenbeispiel 6: Georg Friedrich Haas, *Blumenstück*. Nach Texten aus dem *Siebenkäs* von Jean Paul für 32-stimmigen Chor, Basstuba und Streichquintett, T. 214–218, »Korrektur« der temperierten Stimmung durch Mikrotöne, Darstellung der jeweiligen Obertöne durch Ziffern. © Copyright 2000 by Universal Edition A.G., Wien / UE 31 436.

Der Winter (III)

ausdruckslos, so leise wie möglich
without expression, as softly as possible

← ca. 7" →
 Dirigent gibt die Einsätze immer innerhalb eines unregelmäßigen Vierertaktes.
The conductor always gives the entries within irregular 4-bar.

① 2 Sopr.
1 Alt
Wenn blai - cher

② 1 Sopr.
2 Alt
(4) Die präch - ti -

③ 1 Sopr.
2 Ten.
Der Früh -

④ 1 Alt
2 Ten.
Die Strö -

← ca. 5 1/2 →
 (immer sehr gleichmässig)
 (always very steady)

pppp tenuto sempre
 3 abgestimmte Gläser (Glasharmonica), loco! nicht 8ve höher! } möglichst hinter der Bühne (ev. ab Tonband)
 (oder notfalls Harmonium oder Synthesizer)
 3 tuned glasses (Glasharmonica) loco! not an octave higher! } Behind the stage if possible (perhaps on
 (or if necessary Harmonium or synthesizer) Tape - recording)

Notenbeispiel 7: Heinz Holliger, »Der Winter (III)«, aus: *Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella*, Beginn, vokale Umkreisung des Referenzpunktes (C-Dur-Dreiklang durch gestimmte Gläser). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Einfärbungen jenseits von Obertonmusik finden sich bei Holliger etwa im »Frühling III«, wo nur gelegentlich Mikrotöne in eine bestehende Textur einfließen – meistens nachträglich und im Sekundabstand. Verbunden mit dieser Technik ist oftmals ein (eher) langsames Tempo. Ähnlich wie bei Haas' »Aufbau-Technik« (s.o.) wird Mikrotonalität erst allmählich eingesetzt und entfaltet. Auch in einem anderen, vielfach rezipierten Standardwerk mikrotonaler Chormusik, den *Tre Canti Sacri* (1958) von Giacinto Scelsi, wird von dieser Technik reichlich Gebrauch gemacht (Notenbeispiel 8). Sie wird darüber hinaus noch mit weiteren Trillern und Vibrato verbunden – im Unterschied zu der sonst oftmals geforderten vibratolosen Ausführung mikrotonaler Gesänge (s.o.).

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Édition posthume
Sur du 11 Mars 1937
Cassinière, Cassinière
(Cadeaux, Art. 133)

G. SCELSI

Notenbeispiel 8: Giacinto Scelsi, 1. Satz aus: *Tre canti sacri* (1958), Beginn, Einfärbung des Satzes durch Mikrointervalle, Triller und Vibrato. TRE CANTI SACRI, Paroles & Musique: Giacinto Scelsi © 1985 Les Editions Salabert.

Zusammenfassend zeigt sich in den untersuchten Werken ein weitgehend sensibler Einsatz mikrotonaler Elemente. Durch Einbindung in Linien, durch Schaffung von Referenzklängen als Ansatzpunkt zur Intonation oder durch sparsamen Einsatz einzelner Mikrotöne, sozusagen als Einfärbung, wird versucht, Brücken und Hilfestellungen für die Aufführungspraxis zu geben. Trotzdem wird gelegentlich, v.a. von Holliger, an die Grenzen der Ausführbarkeit gegangen. Das Austesten und womöglich Überwinden der in der Komposition angelegten Schwierigkeiten wird hier zu einem ästhetischen Topos.

Diskussion

Trotz des aus kompositorischer Perspektive vielleicht einfach anmutenden mikrotonigen Satzbildes der beiden diskutierten Stücke – es liegt schließlich kein übergeordnet-mikrotonales System mit allen kompositorischen Freiheiten zugrunde – bleibt die Ausführung dieser Werke diffizil und wird nur durch wenige spezielle Ensembles praktiziert. Besonders in Konzertsituationen bleibt schließlich die Möglichkeit eines intonatorischen Orientierungsverlustes bestehen, was in der Gruppe gravierende Konsequenzen nach sich zieht. Bezieht man noch die Faktoren der Zeitintensität des Probens und der Vereinbarkeit mit einem sonstigen ›regulären Spielbetrieb‹ mit ein, lässt sich die schmale Rezeption und die Tendenz hin zu einem Spezialistentum leicht erklären.

Von einigen wenigen Ensembles und Dirigent*innen werden die behandelten Werke und Satztechniken dennoch begrüßt und als – mittlerweile – praktikabel empfunden.¹⁷ Jenseits der hier angesprochenen etablierten Schreibweisen existieren noch zahlreiche weitere, zumal – wie eingangs erwähnt – dem mikrotonalen Komponieren derzeit großes Interesse entgegengebracht wird. So werden auch die erwähnten Satzarten überwunden: Manche Stücke bewegen sich in streng regulierten Viertel-, Achtel- oder Zwölfteltonsystemen oder verwenden unterschiedliche Teilungen im Verbund mit Viertel- und Dritteltönen, und Texturen sind durch Sprünge oder schnelle Abläufe gekennzeichnet. Als Beispiele seien hier die Oper *Odysseus* von Franz Richter Herf (1979), die im von ihm und Rolf Maedel entwickelten Ekmelischen Tonsystem¹⁸ komponiert ist, oder Georg Friedrich Haas' Oper *Melancholia* (2006) genannt, die die Ausführenden durch einen deutlich vielseitigeren Einsatz von Mikrotonalität, etwa mittels weiter vom

17 Ich danke herzlich Manfred Schreier, Walter Nussbaum, Rupert Huber und Michael Alber für ihre persönlichen Eindrücke von der Arbeit mit dem SWR Vokalensemble, der Schola Heidelberg, den Neuen Vocalsolisten Stuttgart, dem ChorwerkRuhr u.a. Aus ihren Berichten geht hervor, dass einige grundsätzlich auf Neue Musik spezialisierte Ensembles eine Routine für die Ausführung mikrotonaler Vokalwerke und damit ein tiefergehendes Gefühl für die Praktikabilität unterschiedlicher Satzarten entwickelt haben.

18 Als Ekmelische Musik (altgr. Neologismus »ekmelos« = außerhalb der Tonfolge) bezeichneten Richter Herf und Maedel Musik, die auf einem 72-stufigen temperierten System innerhalb der Oktave basiert. Ab 1970 komponierte Richter Herf in diesem Tonsystem (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Richter_Herf und https://de.wikipedia.org/wiki/Ekmelische_Musik [8.12.2023]).

Grundton entfernter Obertöne, und einen größeren Zeitumfang mehr als im *Blumenstück* fordert.¹⁹

In der Bewertung dieser hier nicht behandelten Schreibweisen scheinen sich zwei Lager zu ergeben: So ist die eine Partei grundsätzlich der Meinung, mikrotonale Gesänge jedweden Systems seien in jedem Falle präzise auszuführen. Diese Position wird scheinbar von solistisch auftretenden Sänger*innen vertreten. Wenngleich sich Isherwood in seiner Gesangsschule der Bewertung einzelner Stile entzieht, bleibt er der Ansicht, dass Abschnitte wie der untenstehende aus Georges Aperghis' *Jactations* (Notenbeispiel 9) grundsätzlich von Sänger*innen dargestellt werden können.



Notenbeispiel 9: Georges Aperghis, *Jactations*, 9. Satz, Mitte: freie, sprunghafte und schnelle Verwendung mikrotonaler Elemente. QUATORZE JACTATIONS, Paroles & Musique: Georges Aperghis © 2003 Editions Durand.

Vom anderen Lager der Künstler*innen, die überwiegend mit Ensemblesmusik zu tun haben und die ich persönlich befragen durfte, wird die Ausführung solcher Gesänge als kaum realisierbar eingeschätzt, und es wird dieser Kompositionsstil als stark theoretisch wahrgenommen. Verschiedene Dirigent*innen bemängeln daher ein vorschnelles Verwenden mikrotonaler Tonsysteme, ohne dass auf die Hörgewohnheiten der Sänger*innen ausreichend Rücksicht genommen wird. Angesichts zahlreicher Kompositionen, die auf solch schwierigen bis unausführbaren Satzarten basieren, vermisst etwa Rupert Huber eine grundlegende kompositorische Debatte über Mikrotonalität. Der Umstand, dass einerseits viel mikrotonale Musik für Chor komponiert werde, dies aber andererseits ungleich schwerer sei und nur von wenigen Ensembles gesungen werde, stellt für ihn ein Ungleichgewicht in der zeitgenössischen Vokalmusik-Komposition dar.

Da die ästhetische und praktikable Dimension mikrotonaler Vokalensemblemusik in diesem Rahmen nicht ausführlich genug beantwortet werden kann, soll dies gar nicht erst versucht werden. Vielmehr glaube ich, dass ein grundlegender Diskurs über mikrotönige Chormusik gerade durch Komponist*innen, Musiktheoretiker*innen und Sänger*innen erst noch zu führen ist. Vielleicht führt die-

¹⁹ *Melancholia* hat eine Aufführungsdauer von rund 90 Minuten (vgl. <https://www.universaledition.com/Werke/Melancholia/P0055083> [9.12.2023]).

ser schlussendlich zu dem Ergebnis, dass entweder die chorkompositorischen Möglichkeiten mit Mikrotonalität Grenzen haben und neue Wege in der Chormusik beschritten werden sollten oder dass die Praxis von Künstler*innen sich in Zukunft noch weiter verändern wird, sodass – wie es in der Vergangenheit häufig schon vorkam – Stücke, die anfangs als »unausführbar« galten, letztlich doch Eingang in das gängige Repertoire finden.

Literatur

- Angermann, Klaus (Hg.) (1993), *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons*, Hofheim: Wolke.
- Barthelmes, Barbara (1995), *Raum und Klang. Das theoretische und kompositorische Schaffen Ivan Wyschnegradskys*, Hofheim: Wolke.
- Barthelmes, Barbara (2021), »Mikrotöne«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403929> (5.12.2023)
- Covey-Crump, Rogers (1992), »Pythagoras at the Forge: Tuning in Early Music«, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, hg. von Tess Knighton und David Fallows, Oxford: Oxford University Press, 317–326.
- Ericson, Kristina (2002), *Heinz Holliger – Spurensuche eines Grenzgängers. Das kompositorische Schaffen im Spiegel der Beschäftigung mit Sprache, Atem, Schweigen*, Bern: Lang.
- Farthofer, Lisa (2007), *Georg Friedrich Haas: »Im Klang denken«*, Saarbrücken: Pfau.
- Geller, Doris (1997), *Praktische Intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger*, Kassel: Bärenreiter.
- Gottwald, Clytus (2009), *Hörgeschichte der Chormusik des 20. Jahrhunderts: 1950-2000*, Stuttgart: Carus.
- Gratzki, Bettina (1993), *Die reine Intonation im Chorgesang*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Haas, Georg Friedrich (2007), »Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980«, in: *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott, 123–129.
- Hasegawa, Robert (2015), »Clashing Harmonic Systems in Haas's ›Blumenstück‹ and ›In Vain‹«, *Music Theory Spectrum* 37/2, 204–223.
- Isherwood, Nicholas (2013), *The techniques of singing/Die Techniken des Gesangs*, Kassel: Bärenreiter.
- Kirnbauer, Martin (2021), »›sonare & cantare le pronuntie delle passioni delle parole‹. Annäherungen an Nicola Vicentinos ›arciorgano‹«, in: *Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis*, hg. von Thomas Drescher und Martin Kirnbauer, Basel: Schwabe.
- Maedel, Rolf (1983), *Mikrotöne. Aufbau, Klangwert, Beziehungen*, Innsbruck: Helbling.
- Menke, Johannes (2004), *PAX. Analyse bei Giacinto Scelsi: Tre canti sacri und Konx-Om-Pax*, Hofheim: Wolke.

- Reissig, Elfriede (Hg.) (2015), *Dialoghi. Annäherungen an Giacinto Scelsi*, Hofheim: Wolke.
- Richter, Bernhard (2013), *Die Stimme. Grundlagen, künstlerische Praxis, Gesunderhaltung*, Leipzig: Henschel.
- Stephan, Rudolf (1974), »Hába und Schönberg. Zum Thema: Die Wiener Schule und die tschechische Musik des 20. Jahrhunderts«, in: *Festschrift für Arno Volk*, hg. von Carl Dahlhaus und Hans Oesch, Köln: Gerig, 125–134.
- Tadday, Ulrich (Hg.) (2023), *Georg Friedrich Haas* (Musik-Konzepte 199), München: edition text + kritik.
- Tadday, Ulrich (Hg.) (2022), *Heinz Holliger* (Musik-Konzepte 196/197), München: edition text + kritik.
- Wild, Jonathan (2014), »Genus, species and mode in Vicentino's 31-tone compositional theory«, *Music theory online (MTO)* 20/2. <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.wild.html> (5.12.2023).

Verwendetes Notenmaterial

- Aperghis, Georges (2010), *Quatorze Jactations pour baryton*, Singstimme (mittel) DF 15525, Paris: Durand.
- Haas, Georg Friedrich (2001), *Blumenstück. Nach Texten aus dem Siebenkäs von Jean Paul für 32-stimmigen Chor, Basstuba und Streichquintett*, Studienpartitur UE 31 436, Wien: Universal Edition.
- Holliger, Heinz (1982), *Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella*, Studien-Partitur ED 6887, Mainz: Schott.
- Scelsi, Giacinto (2005), *Tre canti sacri per voci*, Partitur EAS 18344, Paris: Salabert.

© 2025 Christian Groß (mail@christian-gross.org)

Hochschule für Musik Freiburg [University of Music Freiburg]

Groß, Christian (2025), »Singen, was geschrieben steht – schreiben, was gesungen wird? Wechselbeziehungen zwischen Komposition und Interpretation mikrotonaler Musik für Vokalensembles«, in: *Tonsysteme und Stimmungen. 21. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2021), hg. von Moritz Heffter, Johannes Menke, Florian Vogt und Caspar Johannes Walter, 235–253. <https://doi.org/10.31751/p.330>

eingereicht / submitted: 31/05/2022

angenommen / accepted: 01/08/2023

veröffentlicht / first published: 01/09/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/09/2025