

Das neugestimmte Klavier

Zur „Grossen Stimmung“ von Edu Haubensak¹

Das Klavier galt lange Zeit als unveränderlich: als eine Maschine, die über Tastendruck via Hämmer zu bedienen war, deren Tonhöhen selber sich aber kaum variieren ließen, da sie in einer fixen, der wohltemperierten Stimmung eingerichtet waren. Während sich die Spieltechniken auf den anderen Instrumenten kontinuierlich erweiterten und sich vor allem auch der Tonvorrat vervielfachte, also gleichsam ins Gleiten kam, blieb das Klavier, was es war: starr. Selbst als sich Vierteltonkomponisten wie Ivan Wyschnegradsky mehrmanualige Instrumente bauen ließen oder John Cage ab Mitte der 30er Jahre das Klavier mit Bolzen und Schrauben präparierte, um einen perkussiven Klang zu erzeugen, waren das eher Eingriffe von außen: Erweiterungen, relativ unhandlich. Erst mit den neuen Spieltechniken Mitte der 60er Jahre und vor allem mit den Kompositionen in Just Intonation, die amerikanische Komponisten wie Terry Riley oder LaMonte Young² schufen, veränderte sich der Tonraum Klavier. Ihre Vorbilder waren indische Instrumente, fremde Musiken, reine Töne. Es handelte sich mithin auch um Reise hin zum Ursprung eines reinen Hörens, das durch das wohltemperierte System verschleiert worden war. Die Universalität des Tasteninstrumentes (alle westlichen Tonarten ließen sich darauf spielen) war gleichzeitig sein Verlust und seine Einschränkung. Das wurde mit der Just Intonation deutlich. Die Vielfalt der Möglichkeiten blieb aber auch hier zunächst eingeschränkt. Dabei enthalten diese 88 so starr und unveränderlich angeordneten Tasten doch auch den Zugang zu visionären, gleichsam spekulativen Klangordnungen. Darum gerade bemüht sich seit den 80er Jahren der Zürcher Komponist Edu Haubensak.

Er wurde nach seinen Studien an der Musikakademie Basel ab 1979 zunächst mit Klanginstallationen, musikszenischen Kompositionen, aber auch mit Konzepten und Textkompositionen bekannt, wandte sich aber spätestens mit dem Orchesterstück *Kurvenkonturen Figures I-III* (1985, revidiert 1991) neuen Stimmungen bzw. der Mikrotonalität zu. Diese Vision einer anderen Stimmung kommt zwar, ausgehend von der *Lehre von den Tonempfindungen* von Hermann von Helmholtz (1862), schon um die Jahrhundertwende bei Ferruccio Busoni (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*³) und Charles Ives (*Three Quarter Tone Pieces*⁴ für zwei Klavier) u.a., zuvor aber bereits bei Johanna Kinkel auf, erst allmählich jedoch wurde in diesem Bereich kontinuierlich gearbeitet.⁵ Die großen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts (Zwölftontechnik, Serialität, Neoklassizismus) gingen in andere Richtung, ja sie etablierten das temperierte System eigentlich noch stärker. Meist handelte es sich um Einzelgänger, die diese mikrotonalen Bereiche systematisch erforschten, so der Russe Ivan Wyschnegradsky, der Mexikaner Juan Carrillo, der Tscheche Alois Hába, die US-Amerikaner Harry Partch oder nach dem Krieg der Italiener Giacinto Scelsi, die US-Amerikaner Alvin Lucier, Ben Johnston, Lou Harrison und James Tenney, um nur die einige der wichtigsten zu nennen. Erst ab 1975 – mit dem Postserialismus – rückte die Mikrotonalität zunehmend stärker ins Zentrum des Interesses. In der Schweiz fand es ein Echo bei der heute mittleren Generation von Dieter Jordi, Regina Irman, Alfred Zimmerlin und eben Edu Haubensak.

Mikrotonalität ist freilich nicht gleich Mikrotonalität. Zwischen Viertel-, Sechstel- bis Sechszehntelton und Spektralismus und Just Intonation und Ornamentalistik klaffen zuweilen Schluchten auf. Es gibt die logisch aufgebauten Systeme und die der Natur gleichsam abgelauchten, die reinen und die verzerrten, die konsonanten und die dissonanten. Man kann sich da leicht ein Häuschen bauen, den Garten drumherum pflegen und es dabei belassen. Man kann aber auch auf eine Entdeckungsreise zwischen all den Bereichen gehen, sie erkunden und vielleicht sogar verbinden. Die Französin Pascale Criton etwa tut dies, der Österreicher Georg Friedrich Haas ist das bei uns prominenteste Beispiel dafür, und in diesem Zusammenhang erscheint auch Edu Haubensak. Er ist nicht auf eine allgemein gültige Systematik fixiert.

¹ Eine frühere Fassung dieses Aufsatzes ist 2011 in der Schweizer Musikzeitung erschienen.

² *The Well Tuned Piano*, ab 1981

³ 1907/1916; Leipzig, Insel Verlag, 2., erweiterte Ausgabe; 1916; S. 42ff.

⁴ Komponiert 1923/23; Ives beschäftigte sich ab etwa 1910 intensiv mit Viertel-tönen, hatte aber bereits mit seinem Vater experimentiert..

⁵ Zu wenig bekannt ist allerdings, dass sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts der Engländer John Herbert Foulds (1880-1939) mit der Mikrotonalität beschäftigte. Er studierte indische Skalen und schrieb 1898 ein Streichquartett mit Viertel-tönen.

Er schreibt: „Das Forschen mit Tonhöhen und die komplexen Verbindungen von Intervallen und Mehrklängen sind unerschöpflich. Voraussetzung ist ein Denken, das nicht auf der Suche nach einem einzigen System und dessen Ideologisierung beruht. Möglichst viele Systeme, möglichst multiple Stimmungen erweitern unsere Ohren und unser Verständnis von Harmonie.“ In Haubensaks Arbeit gehen deshalb Theorie, Experiment, Praxis und künstlerische Kreativität eine einzigartige Verbindung ein. Zum einen kennt er die verschiedenen Vorläufer. So hat er sich intensiv mit der Musik von Harry Partch und James Tenney beschäftigt. Zum anderen erprobt er systematisch-unsystematisch die verschiedenen Klangfelder. Dies vor allem in seinem Hauptwerk, dem zehnteiligen Klavierzyklus *Grosse Stimmung I-X*, der zwischen 1989 und 2005 entstand und als „outstanding work“ in der zeitgenössischen Musik anzusehen ist.

In jedem dieser zehn Stücke, die zwischen 11 und 24 Minuten dauern, erfindet und erforscht er eine neue Stimmung. Am Anfang steht das Entwerfen einer neuen Skordatur, basierend auf den bisherigen Erfahrungen, spekulativ auf neue Ideen hin. Um zwei Extreme aufzuzeigen:

In *Gefärbte Variationen* (5. Stimmung, 2002) werden alle 88 Töne des Flügels nach einer Tabelle zwischen 3 und 89 Cents erhöht oder erniedrigt. Es gibt darin kein System und keine Symmetrie, auch jede Oktave ist wieder anders gestimmt als die nächsthöhere oder -tiefere; die Intervallkonstellationen werden dadurch sehr vielfältig, sie beginnen eigentümlich zu vibrieren.

Spazio (2. Stimmung, 1993/94) wiederum ist völlig anders geprägt. Hier sind die Intervalle zwischen den Tasten gleich, also äquidistant, und sie wiederholen sich auch über alle Oktaven. Die drei Saiten des Chores jedoch, die, zumindest in etwa drei Vierteln des Tastenbereichs, über eine Taste von einem Hammer angeschlagen werden, werden zueinander verstimmt: die linke einen Sechstelton (33 Cents) tiefer als die mittlere, die rechte einen Sechstelton höher. Mit einem Anschlag erklingen also drei eng beieinander liegende Töne. So entsteht gleichsam eine Sechsteltonskala, die jedoch über die Tasten nur in Dreitonclustern zum Klingeln gebracht werden kann, durch das Drücken von zum Beispiel zehn Tasten sind gleich dreißig verschiedene Tonhöhen zu hören. Edu Haubensak bezeichnet diese Klänge als „Geräuschkuben“. Durch diese chorische Veränderung wird also der Einzelton undeutlich, er wird verwischt, unscharf, erhält – wie der Mond – einen Hof, ein Halo (so heißt denn auch ein weiteres Stück der Reihe). Der Ton wird gewissermaßen zu einem Tonraum. So werden die Grundkoordinaten des Klavierspiels verschoben.

Um die drei wesentlichen Unterschiede zwischen den verschiedenen Stimmungen zusammenzufassen:

- a) äquidistant/nichtäquidistant: Äquidistanz ist eigentlich nur bei der herkömmlichen, sogenannten „temperierten“ Stimmung des Klaviers gegeben⁶, bei der die Oktave in zwölf exakt gleiche Intervalle „gestimmt“ wird – eigentlich müsste man präzisieren: „verstimmt wird“, denn gegenüber den natürlichen Intervallen handelt es sich um eine leichte, aber wenig (am wenigsten) störende Verzerrung der Tonhöhenstruktur. Um eine äquidistante vierteltönige Stimmung aufzubauen, bedarf es also entweder eines zweiten Flügels wie bei Ives oder eines um mehrere Manuale erweiterten Instruments, wie es zum Beispiel Ivan Wyschnegradsky und – seine Idee abkupfernd – Alois Hába bauen ließen. (Vgl. dazu aber auch Punkt c!) Werden die Töne nun gegeneinander verstimmt, so gerät diese Einheitlichkeit aus den Fugen: sie wird nicht-äquidistant. Die Intervalle geraten durcheinander und gehen neue Kombinationen ein, je nachdem wie regelmäßig diese Skordatur vorgenommen wird. Hier nun kann man sich verschiedene Zwischenstufen zwischen Äquidistanz und Nichtäquidistanz vorstellen: Alle weißen und alle schwarzen Tasten zum Beispiel werden gesondert voneinander in äquidistanten Skalen gestimmt, wodurch zwei voneinander unabhängige Systeme auf dem Klavier präsent sind. (*Fünf Zusammenhänge*, 6. Stimmung, 2003) Zu beachten ist im Zusammenhang mit der Nicht-Äquidistanz aber zudem, ob die Skordierung einem System folgt (Mitteltönigkeit, reine Stimmung) oder ob sie unsystematisch, ja willkürlich geschieht. In beiden Fällen entsteht neues künstlerisches Potential. Bei Haubensak basieren alle Stimmungen auf eigens erfundenen Tonsystemen.

⁶ Die „Realität“ sieht freilich etwas anders aus: Klavierstimmer verlassen die Äquidistanz oft minim, um zum Beispiel durch das Höherstimmen der obersten Stimmlagen den Klang brillanter zu machen.

- b) oktavierend/nichtoktavierend: Die meisten europäischen Stimmungen beruhen darauf, dass sich die intervallischen Verhältnisse in Oktavzyklen wiederholen, auch wenn dies bei der Stimmung mit reinen Quinten heftige Dissonanzen (Wolfsquint) erzeugt. Es gibt aber im außereuropäischen Raum Stimmungen bzw. Skalen, bei denen dies nicht gegeben ist. Durch die Nichtoktavierung erhalten der gesamte Klangraum und jede Lage des Klaviers einen individuellen, eigenständigen Charakter.
- c) chorisches verändert: Diese Art der Verstimmung ist äußerst klavierspezifisch, ja die Realisierung hängt zudem stark vom einzelnen Flügel ab, weil sich die Instrumente deutlich darin unterscheiden, von welcher Tiefe an zwei bzw. drei Saiten von einem Hammer angeschlagen werden. Die drei jeweils zu einer Taste gehörenden Saiten lassen sich einzeln verstimmen. (Vgl. *Spazio* und *Halo*) Je nachdem, ob die tiefste Saite einer Taste tiefer klingt als die höchste der nächstunteren Taste, spricht Haubensak von einer überlappenden bzw. nicht überlappenden Stimmung.⁷ Bei der Verwendung des linken Pedals – auch dies ist genau zu beachten – werden nur zwei Saiten angeschlagen, wodurch weitere Modifikationen möglich sind. Durch die chorische Veränderung ist es nun aber auch möglich, eine äquidistante Stimmung herzustellen, indem alle einzelnen Saiten systematisch verstimmt werden. So benutzt Haubensak in *Spazio* eine äquidistante sechsteltönige Skordatur, die zu den erwähnten Geräuschkuben führt.
- d) allverändert/teilverändert: Je nachdem werden alle bzw. nur ein Teil der Klaviersaiten skordiert. So ergeben sich unterschiedlich gestimmte Bereiche. *Veränderte Luft* und *Gefärbte Variationen* etwa sind allverändert; die *Suite* aber nur teilverändert.

Diese verschiedenen Möglichkeiten werden mit jedem Stück des Zyklus neu kombiniert und erprobt. Haubensak geht dabei, vereinfacht gesagt, in vier Schritten vor: Entwurf einer neuen Stimmung – Realisierung auf dem Klavier – Erforschung/ Experimentieren – Komposition.

Das Entwerfen einer neuen Skordatur liefert gleichsam die Forschungshypothese. Jedes Stück wird dadurch völlig individuell, d.h. der Flügel muss jedes Mal neu gestimmt werden. Das erscheint nur wenig praktikabel, denn ein derart gestimmtes Klavier eignet sich allenfalls für ein einziges Stück.⁸ Die Stimmungen sind jedoch auf jedem Instrument realisierbar, selbst wenn gestandene Klavierstimmer das zunächst oft nicht glauben wollen. Edu Haubensak arbeitet deshalb in diesen instrumentenspezifischen Fragen eng mit dem Klavierbauer Urs Bachmann aus Wetzikon⁹ zusammen – und Bachmann steht auch zur Verfügung, wenn Kollegen ihn bei späteren Aufführungen anfragen. Die meisten zeigen sich allerdings, wenn sie sich einmal darauf eingelassen haben, begeistert, denn ihnen eröffnet sich ein unbekannter Arbeitsbereich, ja ein Universum. Das ist bereits die zweite Arbeitsphrase: die Realisierung des Entwurfs auf dem Instrument, das Neustimmen.

In einem dritten Arbeitsgang erforscht Haubensak nun die Eigenschaften der Stimmung. Improvisierend experimentiert er mit bestimmten Klangbereichen. Er lotet gehörmäßig die neuen Intervall- und Akkordkombinationen aus. Das ist nur übers Ohr möglich, weil sich die Wirkungen nicht theoretisch voraussagen lassen. Weil die Skordaturen mindestens zum Teil unregelmäßig angelegt sind, ergeben sich unterschiedlich ausgeprägte Klangbereiche. Allmählich entstehen dabei Skizzen und formale Entwürfe – und daraus eine Komposition. Wie es schon Busoni formulierte: „Nur ein gewissenhaftes und langes Experimentieren, eine fortgesetzte Erziehung des Ohres, werden dieses ungewohnte Material einer heranwachsenden Generation und der Kunst gefügig machen.“¹⁰

Haubensak arbeitet durchaus in einem dramaturgischen Sinn mit diesen Stimmungen, bleibt zum Beispiel lange in einem Klangbereich, bevor er – mehr oder weniger unvermittelt bzw. modulierend – in einen anderen wechselt. Farbfelder

⁷ Edu Haubensak ist nach meinem Wissensstand bislang der einzige Komponist, der mit dieser chorischen Verstimmung arbeitet.

⁸ Später hat Haubensak diese zehn Stimmungen in einem zweiten Zyklus erweitert, in dem er auch Streich- und Blasinstrumente einbezieht.

⁹ Urs Bachmann, Zürcherstraße 90, CH-8620 Wetzikon, Schweiz. info@ursbachmann-pianos.ch. www.ursbachmann-pianos.ch.

¹⁰ A.a.O., S. 45

entstehen, die harmonisch ganz unterschiedlich charakterisiert sind. Das ist der vierte und letzte Arbeitsgang: das Auskomponieren. Das Werk ist gleichsam der musikalisch möglichst interessant und abwechslungsreich gestaltete Erfahrungs- und Forschungsbericht. Die rhythmische Notation ist dabei meist (vor allem in den Klaviersolowerken) nicht an ein Metrum gebunden, da sich so die Musik in einem Zeitfluss – hörend gleichsam – frei entfalten kann „ohne den obligaten Raster oder Puls, an dem rhythmische Spannung durch Aktion und Reaktion sich entzündet“ (Haubensak). Die Notation ist hier ohnehin eher eine Orientierungshilfe für den Interpreten, als dass sie schon beim Lesen exakt über das Klangbild Auskunft gäben. (Aufführungen ohne Skordatur übrigens verbietet der Komponist.) Die Partitur wird damit wiederum vollends zu einer Tabulatur, d.h. sie gibt nur wieder, welche Tasten auf welche Weise anzuschlagen sind. Über das Klangbild selber, die Tonhöhen, Intervalle und Obertöne, sagt sie wenig Konkretes aus, die Akzidenzien werden einzig durch Pfeile nach unten oder nach oben angedeutet. Vom Interpreten verlangt dies eine enge Zusammenarbeit mit dem Komponisten bzw. mit dessen Instrument. Und gerade dabei zeigt sich auch, in welche Dimensionen diese Kompositionsweise vorstößt. Wir sind hier in jenen harmonisch neuen Welten angelangt, die Ferruccio Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* prophezeite. Gerade solche Klänge können einen Komponisten von heute wieder neu faszinieren. Türen werden aufgestoßen, alte Regeln aufgehoben. „Falsch ist ein subjektiver Begriff“, sagt Haubensak und lässt sich auf das Unbekannte ein. Er ist ein Pionier. Ihm gefällt die Offenheit, die dadurch möglich wird. „Am schönsten wäre es“, so sagt er, „wenn überall auf der Welt verschiedene Stimmungen entstünden.“

Thomas Meyer