

Sonderdruck aus:

**Musik-Konzepte**  
**Neue Folge**  
**Heft 176/177**

**Gérard Grisey**

Herausgegeben von  
Ulrich Tadday  
2017

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge  
Die Reihe über Komponisten  
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 176/177  
Gérard Grisey  
Herausgegeben von Ulrich Tadday  
Mai 2017

Wissenschaftlicher Beirat:  
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)  
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)  
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)  
Birgit Lodes (Universität Wien)  
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)  
Georg Mohr (Universität Bremen)  
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311  
ISBN 978-3-86916-562-2

Der Abdruck der beiden Beiträge von Hugues Dufourt in der Übersetzung von Lukas Haselböck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Editions Delatour France, Sampzon.

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung, Basel.

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer  
Umschlagabbildung: Gérard Grisey, © Grazia Lissi

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr.  
Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 62,– oder im UN!-Abo für € 41,– durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 34,–

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2017  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart  
Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,  
99947 Bad Langensalza

# Musik-Konzepte Neue Folge 176/177

## Gérard Grisey

Vorwort	3
<i>Lukas Haselböck</i> Klang und Sinn bei Gérard Grisey	5
<i>Hugues Dufourt</i> Gérard Grisey: Die konstitutive Funktion der Zeit	22
<i>Hugues Dufourt</i> Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey	51
<i>Christian Utz</i> <i>P�riodes, Partiels</i> und die Körperlichkeit des Klangs Architektur und Prozess in der energetischen Form Griseys	60
<i>Lars Heusser</i> »Il est donc temps de rendre la complexité efficace« Untersuchungen zur Stilbildung in Gérard Griseys Frühwerk	87
<i>Ingrid Pustijanac</i> Eine Reflexion über die formale Funktion der inharmonischen Spektren in Beziehung zur Zeit und Form in <i>Les Espaces Acoustiques</i>	102
<i>Florence Eller</i> Gérard Griseys <i>P�riodes</i> : musikalische und sprachliche Strategien des Innovativen	115
<i>Martin Zenck</i> Gérard Grisey oder die Kunst des Infinitesimalen und Unendlichen Zu <i>L' Icône paradoxale</i> und <i>Le Noir de L'étoile</i>	135

2 Inhalt

Abstracts 154

Bibliografische Hinweise 158

Zeittafel 159

Autorinnen und Autoren 161

# Vorwort

Gérard Grisey gilt gemeinhin als einer der Hauptvertreter der sogenannten Spektralmusik. Die *Musique spectrale* Gérard Griseys wie auch der anderen Mitglieder der L'Itinéraire-Gruppe, die Hugues Dufourt 1973 gründete, nimmt ihren Ausgang weniger in der philosophischen Reflexion des musikalischen Materials als vielmehr in der physikalischen Analyse des musikalischen Klangs, dessen Dimensionen sie, ausgehend vom Spektrum der Obertöne, gewissermaßen kompositorisch erforscht. Die Wandlungen der Klangdimensionen, die Gérard Grisey in verschiedenen Phasen seines Schaffens vollzogen hat, sind Thema des Bandes.

Lukas Haselböck, der ganz maßgeblich an der Gestaltung und Gestehung des vorliegenden Bandes beteiligt war, legt in seinem einführenden Aufsatz insofern den Finger in die ästhetische Wunde, als er danach fragt, ob die Spektralmusik Griseys ihrer Idee nach naturalistisch determiniert ist oder sich in künstlerischer Freiheit gegenüber der Selbstreferentialität des Klangs zu behaupten vermag. Am Beispiel von *L'icône paradoxale* für zwei Frauenstimmen und großes Orchester (1992–94) erfahren wir, dass die Wahrheit wie so oft nicht im Entweder-oder, sondern im Sowohl-als-auch liegt. Mit der deutschen Übersetzung der Aufsätze »Gérard Grisey: la fonction constituante du temps« (2014) und »Le sens de l' uvre de Gérard Grisey« (2014) von Hugues Dufourt kommt ein Gründungsvater der *Musique spectrale* selbst zu Wort. Der Nachdruck der Aufsätze in deutscher Übersetzung soll allerdings nicht der ästhetischen Affirmation, sondern den geneigten Lesern dienen, sich innerhalb dieses Bandes mit zwei primären Texten zum französischen Spektralismus direkt auseinandersetzen zu können. Die folgenden beiden Aufsätze wenden sich mit jeweils unterschiedlicher Perspektive dem Frühwerk Griseys zu: Während Christian Utz das »Formproblem« der zentralen Kompositionen *P riodes* (1974) für sieben Instrumente und *Partiels* (1975) für 16 oder 18 Instrumente zum Thema macht, widmet sich Lars Heusser der Stilbildung in Griseys frühen Kompositionen. Ingrid Pustijanac spinnst in gewisser Weise den Faden weiter, den Christian Utz geknüpft hat, indem sie nach der Beziehung von Zeit und Form im Zyklus *Les Espaces Acoustiques* (1974–85) fragt, dessen frühesten Teil Florence Eller dann einer eingehenden diskursgeschichtlichen Betrachtung unterzieht. Inhaltlich abgerundet wird der Band durch Martin Zencks Aufsatz, der von den Grundlagen der späteren Werke Griseys handelt, die nicht in den Spektralt nen des musikalischen Klangs, sondern ganz woanders, nämlich in der Literatur, Astrophysik und Malerei der Renaissance zu finden sind.

Der Herausgeber dankt allen beteiligten Autoren, vor allem aber Lukas Haselböck.



## Klang und Sinn bei Gérard Grisey

»Wir sind Musiker und unser Modell ist der Klang und nicht die Literatur, der Klang und nicht die Mathematik, der Klang und nicht das Theater, die bildenden Künste, die Quantenphysik, die Geologie, die Astrologie oder die Akupunktur!«<sup>1</sup>

Diese Passage aus Griseys Text *La musique: le devenir des sons* (1982) ist bekannt und wurde häufig zitiert. Man kann es wohl kaum eindeutiger formulieren: Der Klang (*son*) ist, so Grisey, das wesentliche Paradigma der Musik. Weiters fügt er 1991 in *Structuration des timbres dans la musique instrumentale* hinzu, das »Aufkommen (*l'avènement*)<sup>2</sup> der Klangfarbe«<sup>3</sup> löse ein traditionelles abendländisches Musikdenken ab, das sich nach Tonhöhen und Tondauern orientiere.

Es ist nicht nur eine selbstbewusste Positionierung und Inszenierung des Eigenen, die hier betrieben wird. Für Grisey ist auch entscheidend, was seine Musik *nicht* ist: Sie ist *nicht* die Literatur, *nicht* die Mathematik – hier wird vor allem auf die Musik der seriellen Generation, aber auch auf jene von Xenakis und anderen angespielt –, *nicht* das Theater etc. Dies ist aber noch lange nicht alles: Trotz des Augenzwinkerns, mit dem Grisey uns mitteilt, das Modell der Musik sei *nicht* die Akupunktur, stellt er unmissverständlich fest: Seine *musique spectrale* entspreche *nicht* dem, was man früher unter »Musik« verstanden habe. Die abendländische Tradition von der Gregorianik bis zur seriellen Musik habe am Wesen der musikalischen Zeit und der Wahrnehmung vorbeikomponiert. Im Gegensatz dazu stehe die *écriture* des Klanges. Für Grisey repräsentiert sie nicht bloß einen Entwicklungsschritt in der Historie der europäischen Kunstmusik, sondern den Anbruch einer neuen Ära. Verkündet wird dies mit visionärer Emphase: »Wir stehen dem Unerhörten gegenüber. Viele verhüllen das Gesicht! Andere tauchen unter und waten verzweifelt! Einige schreiten behutsam voran!«<sup>4</sup>

1 Gérard Grisey, »La musique: le devenir des sons« (1982), in: ders., *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong unter Mitarbeit von Anne-Marie Réby, Paris 2008, S. 45–56, hier S. 53: »Nous sommes musiciens et notre modèle est le son et non la littérature, le son et non les mathématiques, le son et non le théâtre, les arts plastiques, la physique des quanta, la géologie, l'astrologie ou l'acupuncture!«

2 Für Griseys große Geste des Manifests ist diese Ausdrucksweise typisch: »Avènement« ließe sich mit »Thronbesteigung« – oder in diesem Fall mit »Anbruch« (einer neuen Ära) – übersetzen.

3 Gérard Grisey, »Structuration des timbres dans la musique instrumentale« (1991), in: ders., *Écrits* (s. Anm. 1), S. 89–120, hier S. 120: »L'avènement du timbre.«

4 Ebenda: »Nous sommes face à l'inouï. Beaucoup se voilent la face! D'autres plongent et barbotent désespérément! Certains avancent prudemment!«

In guter Tradition kritischen Denkens haben wir gelernt, Revolutionen mit Vorsicht und Distanz zu beurteilen – selbst dann, wenn sie in einem Land verkündet werden, »in dem die Tradition der Avantgarde eins ist mit der Zivilcourage zum Manifest«<sup>5</sup>. Die Formel »Le roi est mort, vive le roi« legt die Erkenntnis nahe, hinter einer wortreich proklamierten Revolution verberge sich nur allzu oft latente Kontinuität. Dies gilt letztlich auch für die Kunst.

Eine solch kritische Einstellung trägt dazu bei, Grisey besser zu verstehen. Denn der erste Eindruck, den eine Lektüre seiner Texte hervorrufen mag – der eines Schwarz-Weiß-Denkens – täuscht. Im Fall Griseys ist es notwendig, eine bewusst pointiert vorgetragene Verbalgestik zu hinterfragen. Dahinter verbirgt sich der Kern der Aussage, der aber nie dogmatisch außer Zweifel steht: In einer Art Balanceakt wird er stets aufs Neue definiert. Grisey liebte die Paradoxien, er suchte sie auf und spitzte sie aufs Äußerste zu. Was zunächst unvereinbar scheint, steht im Mittelpunkt seines Denkens – dies aber nicht aus Verlegenheit. Seine Paradoxien<sup>6</sup> haben nichts Verschwommenes oder Vages an sich. Ziel dieses Beitrags ist es, dieser präzise auskomponierten Widersprüchlichkeit in Bezug auf die Dimensionen des Klangs und des Sinns nachzuspüren.<sup>7</sup>

## Klang

Zunächst scheint es, als ob Grisey das Klangdenken der 1950er Jahre zur Gänze abgelehnt habe.<sup>8</sup> Es finden sich zahlreiche Belege für Kritik und Tadel, ja für ein gänzlich Unverständnis in Bezug auf so manche Aspekte seriellen Denkens. Zugleich ist seine Beziehung zur Musik Stockhausens von einer schillernden Ambivalenz geprägt: Einerseits kritisiert er dessen angebliche Indifferenz gegenüber den anthropologischen Grundlagen der Wahrnehmung: »*Gruppen* für drei Orchester von Stockhausen: Die *Tempi* haben eine hohe strukturelle Relevanz. Wer nimmt sie wahr?«<sup>9</sup> Die Fibonacci-Reihe in ihrer Verwendung durch Stockhausen wird als Beispiel dafür herangezogen, dass Komponisten des 20. Jahrhunderts den Dimensionen des Klanges und der

5 Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: ders., *Quasi una fantasia = Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1978, S. 493–540, hier S. 495 f.

6 Vgl. Grisey, »La musique: le devenir des sons« (s. Anm. 1), S. 49: »In Doktor Faustus von Thomas Mann sagt Leverkühn (...): Die Musik ist die ›Zweideutigkeit als System‹ (Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Stockholm 1947, S. 74). Der Komponist von heute liebt es, mit anderen Formen von Ambiguität zu spielen.«

7 Dabei wird auf die beiden im vorliegenden Band publizierten Texte von Hugues Dufourt Bezug genommen: »Gérard Grisey: Die konstitutive Funktion der Zeit«, S. 22–50; »Der Sinn des  uvres von Gérard Grisey«, S. 51–59.

8 Vgl. Dufourt, »Der Sinn des  uvres von Gérard Grisey« (s. Anm. 7), S. 52.

9 Gérard Grisey, »Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical« (1980), in: ders., * crits* (s. Anm. 1), S. 57–88, hier S. 60: »*Gruppen* pour trois orchestres de Stockhausen (1963, sic!): les *tempi* ont une grande importance structurelle. Qui les percoit?«



Zeit unangemessene Denkmodi und abstrakt-spekulative Maßeinheiten aufkrotyiert hätten.<sup>10</sup>

Andererseits äußerte Grisey Bewunderung für Stockhausen: Immer wieder meinte er scherzhaft, Stockhausen nehme in einer Dreifaltigkeitskonstellation neben Messiaen (Gott Vater) und Ligeti (Heiliger Geist) den Platz des »Messias« und »Gottessohns«<sup>11</sup> ein. Dabei wird Stockhausens Formdenken ins Treffen geführt. Da Form und Klang aber bei Stockhausen *und* Grisey eine untrennbare Einheit bilden, liegt der Einfluss auf Griseys Klangdenken nahe. Auch Dufourt akzentuiert die entscheidende Rolle, die Stockhausen für L'itinéraire – insbesondere für Grisey und ihn selbst – gehabt habe. Bereits Stockhausen habe die Idee formuliert, dass der Klang »eine Art ›innerer Umwelt‹ (*milieu intérieur*)« sei, »wobei das Ganze in jedem Teil gegenwärtig« sei. Darüber hinaus habe er (wie später Grisey) auf die »Beweglichkeit und Flüchtigkeit des Klangphänomens sowie auf dessen Neigung zu Wechselbeziehung und Korrelation«<sup>12</sup> hingewiesen. Warum also diese – aus der Ferne an Debussys Hassliebe zu Wagner erinnernde – vehemente Ablehnung der 1950er Jahre?

Um diesen Anziehungs- und Abstoßungsverhältnissen auf den Grund zu gehen, bietet sich ein Datum an: Sommer 1982. In diesem Jahr waren alle Vertreter von L'itinéraire zu den Darmstädter Ferienkursen eingeladen worden, wo sie mit Musikwissenschaftlern und Komponisten wie Carl Dahlhaus und Harry Halbreich, Brian Ferneyhough und Helmut Lachenmann zusammentrafen. Dass Darmstadt in Griseys Wahrnehmung auch noch Anfang der 1980er Jahre als gleichsam »verlängerter Arm serieller Befehlsgewalt« fungierte, zeigt seine halb scherzhafte Bemerkung, L'itinéraire habe sich im Vorfeld nicht auf eine Pilgerfahrt, sondern auf eine »Eroberung des Mekka des Serialismus« vorbereitet, in dem Ferneyhough<sup>13</sup> als letzte Figur eines seriellen Heroentums aufgetreten sei: »*L'itinéraire* in Darmstadt, das ist wie Tintin in Amerika!«<sup>14</sup>

Einige Missverständnisse, die heute nur zum Teil rekonstruiert werden können, führten nun dazu, dass sich L'itinéraire mit dem Vorwurf des Naturalismus, Dahlhaus aber mit dem Vorwurf der Geschichtsgläubigkeit konfrontiert sah. Aus der Ferne ruft dies Erinnerungen an jene Pauschalgesetze wach, die Grisey häufig zu bemühen scheint: hier die Historizität des abendländischen Komponierens, dort die *écriture* des Klanges. Der Fall ist verzwickt, und deshalb lohnt es sich, hinter die Fassaden zu blicken.

10 Ebenda, S. 58.

11 »Les dérivés sonores de Gérard Grisey. Entretien avec Guy Lelong« (1988), in: Grisey, *Écrits* (s. Anm. 1), S. 235–242, hier S. 235: »Le Fils: Karlheinz Stockhausen, le Messie (...)«

12 Dufourt, »Gérard Grisey: Die konstitutive Funktion der Zeit« (s. Anm. 7), S. 35.

13 Ferneyhough hat sich kritisch zur *musique spectrale* geäußert, der er formale Schwächen vorwirft. Vgl. Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, London u. a. 1995, S. 345.

14 Gérard Grisey, »Autoportrait avec l'itinéraire«, in: ders., *Écrits* (s. Anm. 1), S. 191–202, hier S. 197: »*L'itinéraire* à Darmstadt, c'est Tintin en Amérique!«

Zunächst zum Vorwurf der Geschichtsgläubigkeit: Dufourt meint, Adorno habe aus der Tendenz zur vollständigen Rationalisierung des Materials einen historischen Prozess hergeleitet, der in das Komponieren eines Kontinuums des Klanges münde. Vor diesem Hintergrund hätten sich alle darauf geeinigt, dass die rationale Synthese der Klangfarbe gewissermaßen »eine historische Vollendung der abendländischen Musik«<sup>15</sup> darstelle. Daraus habe man wiederum den Schluss gezogen, die Klangfarbenmusik von l'Itinéraire sei die »Vollendung einer Tendenz der Musik zur Axiomatisierung«.<sup>16</sup> Dufourt pocht nun darauf, die *musique spectrale* widme sich nicht einer »Hingabe an die wachsende Beherrschung des Materials«.<sup>17</sup>

Hier liegen die Positionen aber wohl näher beisammen, als man damals dachte. Ohne Zweifel unterscheiden sich Adornos Materialbegriff und seine Ansichten zur Funktion der Farbe in der Musik von jenen bei l'Itinéraire (Adorno, der 1969 starb, konnte zu den spektralen Pionierwerken wie *Partiels* leider nicht mehr Stellung nehmen). Gerade Dahlhaus ist aber nicht eine mangelnde Distanz zu Adornos Materialbegriff vorzuwerfen.<sup>18</sup> Sowohl aus Dahlhaus' wie auch aus Griseys Perspektive ist der Klang eine komplexe und vielgestaltige, aber letztlich weder eine aus geschichtlichem Zwang<sup>19</sup> hergeleitete noch eine strukturell-technisch formalisierbare Dimension.

Nun zu den Naturalismus-Vorwürfen: Die Darmstädter Aufführungen von l'Itinéraire sowie die Vorträge Griseys und Murails wurden 1982 kritisch rezipiert. Beanstandet wurde dabei vor allem der angebliche »Naturalismus«, »Hedonismus«<sup>20</sup> und »Manierismus«<sup>21</sup> dieser Musik. Diese Vorwürfe beziehen sich auf eine Debatte, die eine grundsätzliche Sorge um das Reflexionsniveau der Kunst erkennen lässt und weit zurückreicht. Adorno hat dieser Sorge paradigmatisch Ausdruck verliehen: Wer den Werkstoff »wie Neuschnee«<sup>22</sup>

15 Dufourt, »Gérard Grisey: Die konstitutive Funktion der Zeit« (s. Anm. 7), S. 28.

16 Ebenda, S. 27.

17 Ebenda.

18 Vgl. Carl Dahlhaus, »Adornos Begriff des musikalischen Materials«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 277–283, hier S. 278: Wenn Adorno, so Dahlhaus, feststelle, die Musik kenne kein Naturrecht, und wenn er daher »den Materialbegriff auf das geschichtlich Entstandene« einschränke, leugne er die Dialektik des Materials, die »aus der Wechselwirkung zwischen natürlichen und geschichtlichen Eigenschaften« resultiere.

19 Dahlhaus unternimmt keineswegs den Versuch einer lückenlosen Geschichtskonstruktion – vielmehr verurteilt er jenen Stockhausens aufs Schärfste. Vgl. Carl Dahlhaus zusammen mit Rudolf Stephan, »Eine ›dritte Epoche‹ der Musik? Kritische Bemerkungen zur elektronischen Musik«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 8 (s. Anm. 18), S. 187–195.

20 In »À propos de la synthèse instrumentale« (*Écrits*, s. Anm. 1, S. 35–37, hier S. 37) greift Grisey den Hedonismus-Vorwurf auf und dreht ihn gleichsam um: Das Attribut »Hedonismus« sei nicht nur zu akzeptieren, sondern darüber hinaus sei auch in der »Erotik« des Klangvergnügens ein wesentlicher Vorzug der Spektralmusik zu erkennen.

21 Vgl. Grisey, »Autoportrait avec l'Itinéraire« (s. Anm. 14), S. 197: Grisey erwähnt hier, Lachenmann habe seine Musik als »Manierismus« verurteilt. Später dürfte er diese Haltung geändert haben, und auch Griseys Bewunderung für Lachenmann äußert sich in der Widmung des dritten Satzes von *Vortex Temporum* (1994–96).

22 Adorno, »Vers une musique informelle« (s. Anm. 5), S. 508.

verehre, liefere sich der Verdinglichung aus. Eine an der rein naturhaften Materialität des Klanges orientierte Arbeitsweise sei abzulehnen.

Gerade Grisey und Dufourt werden jedoch nicht müde hervorzuheben, es gehe ihnen um die Kunstgriffe der *écriture*, die »das Atmen der Kunst ermöglichen«:<sup>23</sup> »Wenn die Verschriftlichung (*l'écriture*) eine rationale Rekonstruktion natürlicher oder künstlicher akustischer Modelle ist, verwirklicht sie sich als solche nur in einem Bruch mit dem Modell, in der Distanz, die sie zu ihm einnimmt.«<sup>24</sup> Der Versuch, den Erscheinungen selbst nahe zu kommen, ja sie gewissermaßen (analog zu Ansätzen Debussys) wiederherzustellen,<sup>25</sup> widerspricht dem nicht, ist doch gerade Debussys Musik ein Beispiel dafür, dass »Natur« in dem Augenblick, in dem sie Gegenstand eines (notwendigerweise stets auch historisch geprägten) Reflexionsprozesses wird, zu »Kunst« wird.<sup>26</sup>

Dieses sensible Verhältnis zwischen der Natur des Klanges und ihrer künstlichen Transformation lässt sich auch anhand der Klanganalyse und -synthese nachvollziehen: Zwar ging Griseys »Lehrmeister« in Sachen Akustik, Émile Leipp, offenbar von einem direkten Bezug Sonagramm = Klang aus. Dennoch steht wohl außer Frage, dass Sonagramme die klangliche Realität nur schemenhaft wiedergeben: Darüber, wie wir Klänge wahrnehmen, sagen sie nichts aus. Dazu kommt ein weiterer Schritt der Abstraktion: die *écriture*, die Verschriftlichung des Klanges, die in der Ästhetik von *L'itinéraire* – im Unterschied etwa zur Improvisation oder zur Fluxus-Bewegung – eine zentrale Rolle spielt.

Letztlich geht es Grisey aber vor allem auch um die physische Klangwirkung, und der *écriture* kommt somit eine ambivalente Funktion zu. Abseits eines repräsentativen Status dienen handwerkliche Verfahren wie der Kanon (vgl. *Partiels*) oder die zyklische Permutation (vgl. *Prologue* oder *Modulations*) gleichsam als Vehikel der musikalischen Praxis: Durch sie gelangt die Körperlichkeit des Klangs zum Hörer. Zugleich ist aber auch die Geschichtlichkeit ihres Ursprungs nicht auszulöschen.

All dies legt nahe, dass jene Unstimmigkeiten, die sich 1982 zwischen Grisey bzw. Dufourt und Dahlhaus entzündeten,<sup>27</sup> kaum substantiell begründet waren. Unter dem Strich ging es wohl vor allem darum, virtuelle Schreckgespenster zu verjagen: die unreflektierte Anbetung des Naturstoffs auf der einen, die blinde Geschichtsgläubigkeit auf der anderen Seite. Dabei gaben vor allem zwei Aspekte Anlass zu Missverständnissen: Erstens die Selbstdarstellung Griseys, der sich zuweilen wie ein »neuer Messias«<sup>28</sup> präsentierte. Die

23 Dufourt, »Gérard Grisey: Die konstitutive Funktion der Zeit« (s. Anm. 7), S. 38.

24 Ebenda.

25 Vgl. Dufourt, »Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey« (s. Anm. 7), S. 55.

26 Vgl. dazu die Positionen Debussys und Schönbergs zum Verhältnis von Natur und Kunst. Vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922 (3. Auflage), S. 474, Fußnote. Vgl. auch Lukas Haselböck, »Debussy und die Wiener Schule«, in: *Musiktheorie* 28 (2013), H. 1, S. 76–94.

27 Vgl. Dufourt, »Gérard Grisey: Die konstitutive Funktion der Zeit« (s. Anm. 7), S. 27.

28 Dufourt, »Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey« (s. Anm. 7), S. 53.

Ursachen für diesen befremdlichen Tonfall sind vielfältig: Die Notwendigkeit, sich auffällig zur Schau zu stellen, mag unter anderem in äußeren Gründen – wie z. B. Boulez' Dominanz im Pariser Musikleben – begründet gewesen sein.<sup>29</sup> Und zweitens die Außenseite der *musique spectrale*, ihre klangliche Opulenz. Der Eindruck, man nehme diese Klanglichkeit nicht von außen wahr, sondern bewege sich in ihr, kommt nicht von ungefähr, sondern wurzelt in einer Denktradition des einfühlenden Subjekts, die von Paul Valéry und Maurice Merleau-Ponty bis zu Jean-François Lyotard und Gilles Deleuze reicht. Von Bedeutung sind auch gestaltpsychologische, vitalistische und ökologisch-ganzheitliche Einflüsse (Max Wertheimer, Henri Bergson, James Gibson).<sup>30</sup>

Auch wenn die Loslösung des vitalistischen Vokabulars aus seinem ursprünglichen Kontext und seine Verpflanzung in die Musiktheorie problematisch ist – in Darmstadt erregte Grisey nicht nur inhaltlich, sondern bereits aufgrund seiner Sprache (z. B. »Rassen und Ethnien« des Klanges<sup>31</sup>) Anstoß –, bilden die erörterten Gegensätze in der Sache selbst ein komplexes Beziehungsgeflecht. Nicht zu leugnen ist, dass es von Spannungen, Verschiebungen und Brüchen durchzogen ist. Um dieselben aufzuspüren, gilt es allerdings analytisch tief in die Genese und endgültige Gestalt der spektralen Werke einzudringen und immer wieder aufs Neue die Frage zu stellen: Wo genau ist die Schwelle zu verorten, an der eine Denk- oder Hörperspektive in die andere kippt?

Grisey war sich all dessen bewusst. Sein Ziel war es nicht, vielschichtige Übergangerscheinungen in nachvollziehbare Gegensätze umzuformen. Im Gegenteil: Der Begriff *seuil* (Schwelle) bildet das Zentrum seiner Ästhetik. Demgemäß bevorzugte er die Bezeichnung *musique liminale* (lat. »limen« = Schwelle) gegenüber *musique spectrale*.<sup>32</sup>

In seiner Musik ereignen sich Schwellenphänomene unterschiedlicher Art. So lässt sich z. B. die Schwelle Natur/Technik unter Bezugnahme auf die biomorph-technomorphe »Klangfarbenlogik«<sup>33</sup> erörtern, die aus der Konstruktion prozessualer Verläufe auf der Grundlage von Kombinationstönen hervorgeht (für diese »Scheinnatur« findet Grisey den in sich widersprüchlichen

29 Obwohl Boulez einige Male Werke Griseys dirigiert hat, war das Verhältnis zu L'itinéraire über lange Jahre von gewissen Spannungen geprägt. Die Gründe dafür liegen u. a. auch in ästhetischen Reserven gegenüber jeglichem Bezug auf die »Natur des Klanges«, die er z. B. 1965 bei den Darmstädter Ferienkursen in Worte fasste: »Personally, I have an extreme aversion to these comparisons which refer to nature, because you can find whatever you like in nature«. Zit. nach: Jonathan Goldman, »Boulez and the Spectralists between Descartes and Rameau: Who Said What about Whom?«, in: *Perspectives of New Music* 48 (2010), H. 2, S. 208–232, hier S. 217.

30 Vgl. Dufourt, »Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey« (s. Anm. 7), S. 57.

31 Grisey, »La musique: le devenir des sons« (s. Anm. 1), S. 46: »races et ethnies« sonores.

32 Brief Griseys an Hugues Dufourt, in: Grisey, *Écrits* (s. Anm. 1), S. 281 f.

33 Vgl. Lukas Haselböck, »Zur Klangfarbenlogik bei Schönberg, Grisey und Murail«, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken 2013 (= *musik.theorien der gegenwart*, Bd. 6), S. 137–162.

Begriff »Selbsterzeugung der Klänge«<sup>34</sup>). Vergleichbare Ambivalenzen offenbaren sich auch im Bereich der Harmonik (Schwellenphänomene Akkord/Klangfarbe) und Form (simultane Überlagerung mikro- und makroskopischer Proportionen und Zeitebenen). Sie haben ihre Wurzeln letztlich in den 1950er Jahren. So bezieht sich z. B. die Mehrdeutigkeit *harmonie-timbre* indirekt auf ein Dilemma der elektronischen Musik – die Unentschiedenheit zwischen Klangfarbe und Akkord –, das Ligeti überwand, indem er in *Glissandi* (1957) ausgerechnet das »Quid pro quo von Klangfarbe und Akkord (...) zum Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit«<sup>35</sup> machte. *Glissandi* bildete zugleich eine Vorstudie zu den späteren Werken *Apparitions* (1958/59) und *Atmosphères* (1961), die Messiaen in seiner Kompositionsklasse nachweislich ausführlich analysierte.

Im liminalen Denken, demzufolge eine Art des Hörens stets in eine andere umschlagen kann, ist der zentrale Stellenwert der Wahrnehmung für die Spektralmusik begründet. Auch hier sei jedoch auf das vieldeutige Spannungsverhältnis zum seriellen Denken hingewiesen. In seinen Schriften proklamiert Grisey, die *musique spectrale* habe eine Ära der Wahrnehmung eröffnet, während die serielle Musik an den Anforderungen des Hörens vorbeikomponiert habe. Mit der Zeit dürfte ihm aber klargeworden sein (dies zeigt die tiefe Krise, in die er nach den *Espaces Acoustiques* geriet<sup>36</sup>), dass die Rede von den anthropologischen Grundlagen des Hörens letztlich eine utopische Konstruktion, eine Schimäre ist. Mit der Forderung, die Komplexität müsse »bei der Wahrnehmbarkeit der Aussage haltmachen«<sup>37</sup>, verstrickt er sich in Widersprüche, gibt es doch nicht nur ein »ideales Hören«, sondern unterschiedlichste Typen von Wahrnehmung. Die Wahrnehmung des Komponisten und jene des Hörers können sich fundamental voneinander unterscheiden. Hier treten erneut ästhetische Debatten der 1950er Jahre ins Bewusstsein: Bereits in der seriellen Musik war es – bei aller Meidung überkommener Rhetorik – letztlich nie auszuschließen, dass der Hörer den Ablauf auf der Grundlage individueller Höraktivität gliedert (z. B. in einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss).<sup>38</sup> Ebenso können Basistöne, die im Hörprozess auffällig hervortreten, als Fundamente akkordischer Konstellationen gehört werden, auch wenn sie im strukturellen Gefüge eine ganz andere Funktion innehaben.

Diese Orte der Musik, an denen die Orientierung schwerfällt und die die Unstimmigkeiten zwischen Struktur und Wahrnehmung dokumentieren, erregten bereits in der seriellen Musik Interesse. Grisey nimmt sie nun endgültig

34 Gérard Grisey, »Vous avez dit spectral?« (1998), in: ders., *Écrits* (s. Anm. 1), S. 121–124, hier S. 123: »auto-engendrement des sons«.

35 Vgl. Carl Dahlhaus, »Ästhetische Probleme der elektronischen Musik«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 8 (s. Anm. 18), S. 284–293, hier S. 288.

36 Vgl. Dufourt, »Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey« (s. Anm. 7), S. 57.

37 Grisey, »Tempus ex machina« (s. Anm. 9), S. 75: »(...) la structure, quelle que soit sa complexité, doit s'arrêter à la perceptibilité du message.«

38 Vgl. Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Marteau sans maître*, Saarbrücken 2004, S. 318.

ins Visier: Seine spielerischen Erkundungsreisen in den Klang gelten gerade den Bruchstellen, dem Ephemeren und Nicht-Erklärbaren. Seine liminale Musik ist durch das Scheitern des Vorhabens geprägt, gemäß der Wahrnehmung zu komponieren. Die dadurch bedingten Widersprüche werden bewusst auskomponiert.

Als Beispiel kann die überdimensionale Vergrößerung mikroskopischer Klangverläufe erörtert werden. In der Einflussphäre der Musikinformatik operiert der Komponist nicht mehr im Ausgang von einem Grundmaterial (Motivzelle, akkordischer Keim), sondern fasst das Ganze mithilfe eines klanglichen Zooms simultan ins Auge. Grisey, der zur IRCAM-Technologie stets Unabhängigkeit zu wahren wusste, tauchte nun lustvoll in die Paradoxien ein, die im Grenzbereich zwischen Informatik und *écriture* entstehen. Dabei handelt es sich nicht bloß um »strukturelle Unstimmigkeiten«<sup>39</sup>, sondern vor allem um Unwägbarkeiten der Wahrnehmung. Denn ob Griseys Wahlspruch, die Eigenarten der Klänge zu respektieren, auch im vergrößerten Maßstab gilt, ist ungewiss. Durch den Zoom wird der Hörer in einen anderen Modus versetzt, und das langsame Werden des Klanges, in das die mikroskopischen Keime verpflanzt werden, stellt zur »kategoriale(n) und diskontinuierliche(n) Eigenart der Wahrnehmung«<sup>40</sup> einen unauflöselichen Widerspruch dar. Grisey war dies bewusst. Das legt Dufourts Bemerkung nahe, bei Grisey sei »die Beziehung zwischen dem Heterogenen und dem Kontinuum (...) schwierig, konfliktbeladen und schmerzvoll.«<sup>41</sup>

Obwohl Grisey sein – beinahe didaktisch anmutendes – Vorhaben, ein von den anthropologischen Grundlagen (angeblich) entkoppeltes Strukturdenken wieder mit der Wahrnehmung zu akkordieren, seit den 1970er Jahren in den Dimensionen von Figur, Form und Zeit<sup>42</sup> mit großer Verve in Angriff nimmt, stehen am Ende die Fragezeichen im Vordergrund. Die Vehemenz, mit der er die Zielsetzung verteidigt, Struktur und Wahrnehmung in Einklang zu bringen, ist wohl nur verständlich, wenn man von einer grundsätzlichen Multidimensionalität der Wahrnehmung ausgeht, von »Strukturen, die nicht mehr an eine einzige Art von Wahrnehmung geheftet sind.«<sup>43</sup> Demgemäß bestünde die Devise nicht darin, gemäß der Wahrnehmung zu komponieren, sondern gemäß ihrer Paradoxie, gemäß einer Wahrnehmung also, die in ihrem Wesen mehrdeutig, vielschichtig und rätselhaft ist.

39 Dufourt, »Gérard Grisey: Die konstitutive Funktion der Zeit« (s. Anm. 7), S. 40.

40 Ebenda, S. 36.

41 Ebenda, S. 41.

42 Vgl. Lukas Haselböck, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Freiburg i. Br. – Berlin – Wien 2009. In diesem Buch werden die Ambivalenzen zwischen Struktur und Wahrnehmung, die in Griseys Musik offenbar werden, anhand der Dimensionen Figur, Form und Zeit, anhand musikphilosophischer und -ästhetischer Termini sowie einer ausführlichen Analyse der *Quatre Chants pour franchir le seuil* erörtert.

43 Grisey, »Tempus ex machina« (s. Anm. 9), S. 78: »structures qui ne soient plus rivées à un seul type de perception«.

## Sinn

All diese Überlegungen zu Griseys Klangdenken legen kritische Fragen nahe: Liegt der wortreichen Gestik der *musique spectrale*, die sich in den 1970er Jahren gegen die Altvorderen richtete, tatsächlich eine Revolution im Wort-sinn zugrunde? Oder sind es nicht vielmehr die späten 1980er und 90er Jahre, in denen Grisey sein schwieriges, von Hassliebe geprägtes Verhältnis zur Nachkriegsavantgarde endgültig ad acta legt?

Einiges spricht für die letztere Annahme. Die spektrale Revolution (im Sinne Lyotards ließe sich präzisieren: der Prozess der »Durcharbeitung«) der 1990er Jahre findet allerdings bezeichnenderweise in jener Dimension statt, die im vorgeblichen »Klangpurismus« der spektralen Pionierzeit tendenziell gemieden wurde: in der Semantik. Die Gretchenfrage lautet: Wie hält es die Spektralmusik mit dem musikalischen Sinn?

Grisey nimmt die Herausforderung an, die diese Frage mit sich bringt, und gelangt so im Spätwerk zu einer »Archäologie der musikalischen Sprache«<sup>44</sup>. Wie ferne Erinnerungen kehren in den letzten Werken zarte Ansätze eines semantischen und rhetorischen Vokabulars zurück, das die serielle und die frühe spektrale Musik gleichsam verdrängt hatte und das in Form von »neu interpretierten Bedeutungen«<sup>45</sup> in die Welt der Klangprozesse integriert wird.

Daraus zu schließen, dass Griseys frühere und spätere Werke einander diametral gegenüberstehen, wäre voreilig. Zwar legen die anfangs zitierten Zeilen nahe, dass die Anfänge der Spektralmusik durch einen rigiden »Klangpurismus« geprägt waren. In diese Richtung argumentiert Grisey, wenn er noch 1982 schreibt, der kulturelle Bezug eines Intervalls oder einer Klangfarbe sei wenig aussagekräftig, denn einzig ihre formale *Funktion* bestimme und rechtfertige ihre Existenz.<sup>46</sup>

Immer wieder wurde jedoch der »Verdacht« geäußert, dass auch der frühen Spektralmusik eine versteckte Semantik zugrunde liege. So können etwa die »elegante(n) Holzbläserarabesken« in *Partiels* (1975) so gehört werden, wie sie intendiert waren: gemäß einer Instrumentierung, die ahistorisch nach akustischen Gesichtspunkten verfährt. Bezieht sie der Hörer aber auf die französische Tradition – etwa auf »Debussy und, mehr noch, Ravel«<sup>47</sup> –, werden sie semantisch aufgeladen. Ähnliches gilt für die heikle Konsonanz/Dissonanz-Frage: Die Bezugnahme der Spektralmusik auf die polaren Gegensätze spektraler Reinheit und Unreinheit gab Anlass zu Bedenken, damit werde durch die Hintertür ein altes Hierarchiedenken heraufbeschworen – ein Vorwurf, den Grisey vehement bestritt.<sup>48</sup> Nun mag es ja sein, dass diese Polarität klang-

44 Dufourt, »Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey« (s. Anm. 7), S. 58.

45 Ebenda.

46 Grisey, »La musique: le devenir des sons« (s. Anm. 1), S. 47.

47 Peter Niklas Wilson, »Unterwegs zu einer Ökologie der Klänge: Gérard Griseys *Partiels* und die Ästhetik der Groupe de *l'itinéraire*«, in: *Melos* 50 (1988), H. 2, S. 33–55, hier S. 38.

48 Gérard Grisey, »Devenir du son« (1978), in: ders., *Écrits* (s. Anm. 1), S. 27–33, hier S. 30.

lich-formal konzipiert ist. Sie muss aber nicht so gehört werden. Hinweise auf eine »Semantisierung« dieser Polarität finden sich letztlich sogar bei Grisey und Dufourt selbst. Letzterer konstatiert, die Verzerrung des Klanges sei für Grisey »eine musikalische Technik, die sowohl Disharmonie des Organismus als auch Verfehlungen des Lebens symbolisiert.«<sup>49</sup> Und Grisey selbst assoziiert in den Skizzen zu *L'icône paradoxale* (vgl. Abb. 1) sowohl das Menschliche (»l'humain«) als auch den »reinen Klang« (»son pur«) mit dem »Temps vocal«, der Zeitebene des Vokalen. Wird das Konsonanz/Dissonanz-Gefälle auf diese Weise semantisiert, liegt eine Interpretation der Spektralmusik als Revolution durch Regression<sup>50</sup> nicht fern.

Im Text *Tempus ex machina* findet sich ein weiterer Hinweis auf eine semantische Deutung des Prozessdenkens. Grisey schreibt hier, die Komposition von Prozessen rufe »die Faszination des Heiligen und Unbekannten« hervor, oder, nach Gilles Deleuze, den »Glanz des ES: eine Art unpersönlicher Individuationen und präindividueller Singularitäten.«<sup>51</sup> Auch dieses Vokabular ist aber keineswegs neu: Aus der Ferne erinnert es an die große Geste, mit der die neue Klanglichkeit der elektronischen Musik zelebriert wurde: »Tatsächlich hat Musik solcher Art kosmischen Charakter. Sie ist sternweit dem subjektiven Gefühlsbereich entrückt, in ihrem fremden, neuen, vielfach erschreckenden Formenwesen werden Kräfte lebendig, die (...) überirdisch erscheinen.«<sup>52</sup> In Griseys Rede vom »Unmenschlichen« und »Kosmischen«<sup>53</sup> und den Worten Dufourts, das Geheimnis der Kunst bestehe darin, einer im Winzigen aufgedeckten Ordnungsstruktur »durch Vergrößerung und Verlangsamung das Aussehen eines Sternbilds«<sup>54</sup> zu verleihen, klingt diese Diktion nach.

Die enge Beziehung der *musique spectrale* zur Hochblüte der Avantgarde der 1950er Jahre liegt somit erneut auf der Hand. Zugleich gibt es jedoch bereits in den *Espaces Acoustiques* erste Anspielungen auf jene Balance zwischen Klang und Sinn, die uns in den *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1996–98), Griseys letztem Werk begegnet. So wird etwa in *Partiels* eine Abschiedsgeste inszeniert, die in ihrer Theatralik überrascht: Die Musiker packen geräuschhaft ihre Instrumente ein und verlassen die Bühne. Damit wird die Sphäre des Außermenschlich-Kosmischen verlassen und der selbstaufer-

49 Dufourt, »Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey« (s. Anm. 7), S. 56.

50 Vgl. Ivanka Stoianova, »Klangforschung aktuell. Wege der ›recherche musicale‹ heute«, in: *Lust am Komponieren*, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Kassel 1985 (= *Musikalische Zeitfragen*, Bd. 16), S. 117.

51 Grisey, »Tempus ex machina« (s. Anm. 9), S. 84: »La composition de processus (...) est inhumaine, cosmique et provoque la fascination du Sacré et de l'Inconnu, rejoignant ce que Deleuze définit comme la splendeur du ON: un mode d'individuations impersonnelles et de singularités préindividuelles.«

52 Hans Heinz Stuckenschmidt, »Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik«, in: *Die Reihe* 1 (1955), hrsg. von Herbert Eimert, S. 17–20, hier S. 19.

53 Grisey, »Tempus ex machina« (s. Anm. 9), S. 84. Franz. Originalzitat s. Anm. 51.

54 Dufourt, »Gérard Grisey: Die konstitutive Funktion der Zeit« (s. Anm. 7), S. 39.



legte Purismus, der Theatralisches explizit ausgeschlossen hatte, konterkariert.<sup>55</sup> Weitere Vorboten der Vielgestaltigkeit des Spätwerks sind jene Kontraste, die uns erstmals in *Talea* (1985/86) begegnen und die (als »übermenschlich« gedeuteten) prozessualen Verläufe durch ihre (»menschliche«) Gestik bereichern.

In den *Quatre Chants* erreicht die behutsame Öffnung gegenüber Horizonten der Sinnauslegung schließlich ihren Höhepunkt. Alle Merkmale von Griseys Spätwerk sind hier ausgeprägt vorhanden: Für das erste Lied wird Guez-Ricords Gedicht mithilfe der strukturellen Linguistik analysiert, um »formalisierte Entsprechungen«<sup>56</sup> zu »natürlichen« Klangprozessen zu schaffen. Eine wirkliche Sprache ist aber nicht bloß eine »syntaktische Konstruktion«<sup>57</sup>. Deshalb finden Spurenelemente überlieferter Semantik Einlass in Griseys Musikdenken: im ersten Lied eine dunkle Instrumentation und absteigende Linien, die mit dem Sinngehalt des Gedichts korrespondieren (und zur Sinnferne des Vokalparts kontrastieren), und im vierten Lied sogar lautmalersche Effekte, die eine illustrative Wirkung entfalten.

In seiner Rückbesinnung auf die Bedeutungsinhalte musikalischer Sprache geht es Grisey aber nie um die Wiederherstellung einer traditionellen Rhetorik. Deshalb kann seine Ästhetik nur »liminal« orientiert sein – das Komponieren wird zu einer Gratwanderung zwischen Klang und Sinn. Die Schwellen der Wahrnehmung, die für die Ästhetik der Spektralmusik stets konstitutiv waren, werden nun symbolisch aufgeladen und verweisen als Struktur- und Klangmetaphern auf das Überschreiten jener Schwelle (*franchir le seuil*), die das Innerste unseres Menschseins betrifft: jene zwischen Leben und Tod. Grisey, der sich als Klangpurist und »Verächter der Philosophie« stilisierte, im Grunde aber eine »in hohem Maße philosophische Haltung«<sup>58</sup> einnahm, legt jetzt endgültig offen, was in seinem Œuvre schon immer latent mitgeschwungen war: die Suche nach der Relation zwischen Klang und Sinn. Erst dadurch setzt er sich vom seriellen Erbe und dessen Akzentuierung des Nicht-Sinns ab.<sup>59</sup>

Abschließend sei nun der Übergang zur Ästhetik des Spätwerks anhand einiger Beobachtungen zu dem vergleichsweise wenig aufgeführten und in der

55 Siehe Anm. 1. Auch wenn die Theatralik im Spätwerk in dieser Form nicht wiederkehrt, kann man sie doch als Öffnung gegenüber Sinnhorizonten interpretieren und dadurch indirekt auf Griseys spätere Werke beziehen.

56 Dufourt, »Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey« (s. Anm. 7), S. 58.

57 Ebenda.

58 Ebenda, S. 51.

59 Grisey geht es niemals um ein Auseinanderdividieren klanglicher und semantischer Aspekte. Dies resultiert aus einer spezifisch französischen Tradition, die bereits anhand der Sprache nachvollzogen werden kann. Im Französischen gibt es nicht nur den Begriff »Sinn«, also *sens*, sondern auch jenen der *sensation*. Die *sensation* bezeichnet das sinnliche Empfinden, die Sinneswahrnehmung, spielt aber zugleich auch auf den Sinn an.

Grisey-Literatur nur sporadisch beachteten Werks *L'icône paradoxale* für zwei Frauenstimmen und großes Orchester (1992–94) genauer beleuchtet.<sup>60</sup>

### Zur Liminalität von Klang und Sinn: *L'icône paradoxale*

Ausgangspunkt für die Entstehung von *L'icône paradoxale* war Piero della Francesca<sup>61</sup> Fresko *Madonna del Parto* (entstanden zwischen 1450 und 1465). Als Anregungen dienten darüber hinaus Texte von Yves Bonnefoy<sup>62</sup> und Mario Thomas Martone<sup>63</sup>. Auf dem Fresko sind drei Figuren abgebildet. Die zwei Außenfiguren sind Engel, die einen Vorhang hochheben. Sie deuten den Himmel. In der Mitte steht Maria, die mit der Andeutung einer Geste ihr Gewand einen Spaltbreit öffnet. Auch dadurch erschließt sich für Grisey ein Dahinter, eine jenseitige Dimension.<sup>64</sup>

All dies setzt Grisey in mehrfacher Hinsicht um. Zunächst nimmt er auf die Proportionen des Freskos Bezug. Wie das Fresko basiert die Musik auf den Proportionen 3–5–8–12. Dieses Strukturkonzept wird durch eine Überlagerung von Zeitebenen bereichert, die semantisch konnotiert sind. Im Skizzenmaterial (Paul Sacher Stiftung, Basel) findet sich dazu ein sehr aufschlussreiches Diagramm:

- 60 Für eine umfassende Detailanalyse, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann, sei auf die folgenden Studien verwiesen: Jérôme Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paris 2000, S. 199–211; Sebastian Semper, »Bildkomposition und Epochenstudie: Gérard Griseys *L'icône paradoxale* – *Hommage à Piero della Francesca*«, in: *MusikTexte* 113 (2007), S. 43–56. Siehe auch den Beitrag von Martin Zenck im vorliegenden Band.
- 61 Bereits im Frankreich der Nachkriegszeit war Piero della Francesca viel im Gespräch gewesen. Vgl. z. B. Michel Foucault, »Pierre Boulez oder die aufgerissene Wand«, in: *Pierre Boulez*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1995 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 89/90), S. 3: »In jener Zeit war die Malerei ein Gesprächsthema (...): Piero della Francesca, Venedig, Cézanne oder Braque.«
- 62 Welchen Text Bonnefoys Grisey verwendete, ist unklar. In *L'Arrière-Pays* (1972), Paris 2003, verweist Bonnefoy einige Male auf Piero della Francesca. Die umfangreichste Piero-Studie Bonnefoys, *La Stratégie de l'enigme: Piero della Francesca, La Flagellation du Christ*, Rom 2006, wurde erst nach Griseys Tod publiziert, geht aber möglicherweise ebenfalls auf ältere Textentwürfe zurück. Zu den Zusammenhängen zwischen Grisey, Bonnefoy und Martone siehe den Beitrag von Martin Zenck im vorliegenden Band.
- 63 Mario Thomas Martone, »Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto«, in: *Piero teoretico dell'arte*, hrsg. von Omar Calabrese, Rom 1985 (= *Semiosis; collana di studi semiotici*, Bd. 1), S. 173–186. In dieser Studie geht Martone vor allem auf die vieldeutige Beziehung zwischen Bild und Betrachter ein, auf die »Lüge«, durch die wir die Wahrheit des Realen erfahren, und er spricht von einer genialen Mischung von »trompe l'œil«- und »trompe l'intelligence«-Effekten. Ebenda, S. 183: »Se l'arte, come dice il detto, è »la bugia« attraverso la quale impariamo la verità della realtà, il sistema di Piero, con la sua ingegnosa mescolanza di »trompe l'œil« e »trompe l'intelligence«, raggiunge questo scopo eminentemente.«
- 64 Vgl. Griseys Werkeinführung, in: ders., *Écrits* (s. Anm. 1), S. 156–158, hier S. 156: »l'infini est suggéré«.

l'étoile/ l'expansion	la Baleine/ le Nuage	l'Homme	l'Insecte	le Proton/ le Big Bang
<u>Temps cosmique</u>	<u>Temps spectral</u>	<u>Temps »vocal«</u>	<u>Temps »instrumental«</u>	<u>Temps microcosmique</u>
l'éternité	voix	voix	Trop (? , L. H.) rapide	le foudre
le fleuve continue	tenués	texte, mélodie		la fente
l'immeuble	enveloppées	hauteurs principales		le geste des anges
	F.M. s. add.-diff.	le »clinamen«		Bruité
Bruité, énorme		l'humain		interrupteur sonore
incompréhensible (anti-musique)		son pur		incompréhensible

Abb. 1

In der Mitte des Diagramms ist die »vokale Zeit« (»temps vocal«) abgebildet, die Grisey unter anderem mit »Stimme«, »Text« und »Melodie«, dem »Menschlichen«, dem »reinen Klang« assoziiert. Die »kosmische Zeit« (ganz links) erinnert im bereits erörterten Sinne (vgl. Anm. 51, 53) an die Klangprozesse der frühen Spektralmusik. Grisey notiert dazu: »unbegreiflich (Anti-Musik)«. Über die »spektrale Zeit« (»Stimme«, »Haltetöne«, »Hüllkurven«, Kombinationsöne) wird die »vokale Zeit« erreicht. Diese mündet über die »instrumentale« in die »mikrokosmische Zeit«, die durch äußerste Schnelligkeit gekennzeichnet ist. Die Extreme der maßlosen Verlangsamung und der exzessiven Beschleunigung finden jedoch letztlich zueinander: Sie sind beide »unbegreiflich« und stehen für das »Außermenschliche«. <sup>65</sup>

Darüber hinaus sind im Diagramm auch bildhaft-semantiche Andeutungen von Interesse: so etwa »la fente« (»der Schlitz« – gemeint ist die Geste, mit der Maria ihr Gewand öffnet) oder »le geste des anges« (»die Geste der Engel«<sup>66</sup>). Für Grisey sind diese Gesten nicht einer menschlichen Größenordnung zuzuordnen. Wie »le foudre« (»der Blitz«) sind sie Bestandteil der mikrokosmischen Zeit.

65 Grisey ist sich dessen bewusst, dass wir als Menschen diese Extreme nicht als »außermenschlich« wahrnehmen können. Vgl. »Gérard Grisey et Piero della Francesca: *L'icône paradoxale*. Entretien avec Francesco Leprino«, in: *Écrits* (s. Anm. 1), S. 259–264, hier S. 259.

66 Die Frage »déchirure brutale de la tente ou solennelle?« (»brutaler oder feierlicher Riss des Zelts?«), die sich in Griseys Skizzenmaterial findet, bezieht sich offenbar auf diese Geste. Und die Heftigkeit der Impulse, mit der das Werk beginnt, lässt vermuten, dass Grisey die Öffnung des Zelts durch die Engel im ersten Sinn interpretiert hat. Dies bestätigt sich in Griseys Werkeinführung, wo von der »gewalttätigen Geste der Engel« die Rede ist. Vgl. Werkeinführung (s. Anm. 64), S. 156: »geste violent des anges«.

Jenseits eines puristischen Klangdenkens wird hier das – letztlich auf Ideen Olivier Messiaens<sup>67</sup> zurückgehende – Modell eines semantisch konnotierten Zeitpluralismus vorgestellt, mit dem Grisey erstmals in *Le temps et l'écume* für 4 Schlagzeuger, 2 Synthesizer und Kammerorchester (1988/89) experimentierte. In *L'icône paradoxale* führt diese Überlagerung von Zeitebenen zu einer – dem Fresko nachempfundenen – symmetrischen Konzeption: Die Prozesse treffen einander in der Mitte des Werks. Dies gibt erneut dazu Anlass, über die Relation zwischen Struktur, Sinn und Wahrnehmung zu reflektieren. Wie nimmt »der Hörer« die symmetrische Struktur dieses Werks wahr? Und wie wird die simultane Überlagerung von Zeit- und Sinnebenen rezipiert?

Schon die Übertragung der Symmetrie des Freskos in musikalische Symmetrien bringt in Bezug auf die Wahrnehmung Modifikationen mit sich. Grisey war dies bewusst. Er stellte fest, Malerei und Musik folgten grundsätzlich unterschiedlichen Regeln<sup>68</sup> und die räumliche Disposition in *L'icône paradoxale* stehe im Dienst der Zeit.<sup>69</sup> Dieser Verweis auf die Zeitlichkeit legt nahe, den Weg »des Hörers« vom Beginn bis zur abschließenden Coda nachzuvollziehen.

Zu Beginn erklingen heftige instrumentale Gesten, die durch Pausen unterbrochen sind. Erst mit dem Einsatz der Stimmen wird ein kontinuierlicher Prozess eröffnet, in dessen Verlauf sich die Gestalthaftigkeit erhöht. Die Stimmen singen Haltetöne, die sich zu Floskeln ausweiten und in eine Steigerung münden. Die strukturelle Klimax wird dann in der Mitte des Werks erreicht: eine spiralartige Bewegung, in der Spektren und spektrale Ableitungen in kunstvoller Verflechtung simultan erklingen. Aber nehmen wir diese Passage wirklich als Höhepunkt des Gesamtverlaufs wahr?

Dies ist fraglich. Bereits die Tatsache, dass die Steigerung nach dem Symmetriepunkt wieder aufgegriffen und prolongiert wird, spricht für ein final ausgerichtetes Hören. Nach der strukturellen Klimax werden die Vokallinien prozesshaft variiert und durch Einschübe dramatisiert. Der Tonraum wird kontinuierlich nach oben und nach unten hin gedehnt. Schließlich wird ein extremer Ambitus aufgespannt, die Steigerung bricht ab und es folgt eine Coda.<sup>70</sup>

Die intensive Wirkung, die die Melodie- und Klangbewegungen der Coda auf den Hörer ausüben, ist bemerkenswert. Für diese Eindringlichkeit gibt es mehrere Ursachen. Eine davon liegt in der Steigerung, die der Coda voran-

67 In seiner Rede zur Verleihung des Erasmus-Preises spricht Messiaen von den mannigfaltigen »einander überlagernden Zeiten, die uns umgeben«, der »unendlich langsame(n) Zeit der Sterne«, der »sehr langsame(n) Zeit der Berge«, der »mittlere(n) des Menschen«, der »kurze(n) der Insekten«, der »sehr kurze(n) der Atome«. Zit. nach Aloyse Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtschaffen*, Hamburg 1987(= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Constantin Floros, Sonderband), S. 404f.

68 »Gérard Grisey et Piero della Francesca: *L'icône paradoxale*« (s. Anm. 65), S. 261.

69 Ebenda, S. 263.

70 Diese Formidee einer stringenten Intensivierung, die in einen piano-Schlussabschnitt mündet, ist im Schaffen Griseys nicht ganz neu (vgl. *Prologue* für Viola solo, 1976).

geht. Zu Verdichtungsprozessen und ihren Auswirkungen auf das Expektanz- und Erinnerungsvermögen des Hörers schreibt Grisey: »Durch die Beschleunigung wird die Gegenwart verdichtet, als Ort der Erhitzung des Zeitpfeils, und der Hörer wird buchstäblich angetrieben, auf das hin, was er noch nicht kennt. Wenn die Richtung seiner biologischen Zeit und jene der musikalischen Zeit einander überlagern, bewirken sie den Verlust jeglicher Erinnerung.«<sup>71</sup> Demgemäß soll der Hörer auch in der Steigerung, die in die finale Coda mündet, in einen Strudel der Ereignisse gerissen werden, in dem er kurzfristig die Erinnerung verliert. In diesem Vakuum entfaltet die Coda ihre Wirkung, die vor allem von der figuralen Melodik ausgeht.

Figuren bilden bei Grisey – im Unterschied zu Motiven – keine musiksprachlich geprägten Abfolgen. Im Gegenteil: Sie werden tendenziell voneinander isoliert. In der musikalischen Leere zwischen Figuren und der dadurch bedingten Meidung jeglicher Narration erkannte Grisey ein wesentliches Mittel der Gestaltung.<sup>72</sup> Auch in der Coda von *L'icône paradoxale* werden die Figuren durch Abstände voneinander getrennt. In einem Prozess melodischer Dehnung verlieren sie ihre Individualität, sie fügen sich in ein Kontinuum. Zu Beginn erreichen sie den Spitzenton a<sup>1</sup>. Danach werden sie schrittweise bis zum g<sup>2</sup> gedehnt. Resultat ist ein von Pausen durchsetzter, aber lückenloser Prozess. All dies legt, so scheint es, eine anti-narrative Deutung nahe. Das Interesse, das die Figuren beim Hörer hervorrufen, liegt aber gerade in der semantischen Gratwanderung, die sie vollziehen, in ihrer Liminalität zwischen Klang und Sinn.

Dass es sich hier um einen präzise ausgeführten Balanceakt handelt, wird auch in den Skizzen deutlich, in denen auf die Verschmelzung bzw. Nicht-Verschmelzung von Figur und Klang Bezug genommen wird: »Das Orchester moduliert die Stimmen und hüllt sie ein. Die Musik soll den Eindruck vermitteln, sich eintretend zu öffnen.«<sup>73</sup> Hier geht es um die enge Verflechtung zwischen Vokal- und Instrumentalklang in der Spirale, die das strukturelle Zentrum bildet. Die Spirale basiert nicht auf einer Figur-Grund-Relation: Die Figuren sind Klang. Die Passage erschließt sich nicht in der Aufeinanderfolge einer Kette von Figuren, sondern im Erspüren der klanglich-figuralen Einheit.<sup>74</sup>

71 Grisey, »Tempus ex machina« (s. Anm. 9), S. 69: »Par l'accélération, le présent est densifié, point d'échauffement de la flèche du temps, et l'auditeur est littéralement propulsé vers ce qu'il ne connaît pas encore. La flèche de son temps biologique et celle du temps musical en s'additionnant lui font perdre toute mémoire.«

72 Vgl. Haselböck, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen* (s. Anm. 42), S. 210: Vergleichbare »Nicht-Beziehungen« zwischen Figuren hat Grisey auch anhand der Malerei erörtert – so bilde etwa Ambrogio Lorenzetti in einem Fresko zwei Figuren nebeneinander ab, die aber durch Leere und Stille, durch einen Abgrund voneinander getrennt seien.

73 »L'orchestre module et enveloppe les voix. La Musique doit donner l'impression de s'entr'ouvrir.«

74 In diesem Sinne schreibt Grisey in den Skizzen – in Anspielung an die Öffnung des Gewands von Maria –, die Formanten seien »wie der Bauch der Musik«: »Les formants comme le ventre de la musique.«

Bei dieser Ineinssetzung von Figur und Klang, die sich im Sinne einer anti-narrativen Grundhaltung deuten ließe, bleibt es aber nicht: Immer mehr emanzipieren sich die Stimmen vom Instrumentalklang: »Die Stimme nach und nach unabhängig vom Orchester«.75 Im Übergang zur Coda wird der Orchesterklang schließlich zur Höhe und Tiefe hin ausgedünnt. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf die Ebene des Figuralen gerichtet.

Zwar sind auch die Figuren der Coda nach wie vor »modulierte Ambitusgestalt von Klang«76. Zugleich realisieren sie aber eine Loslösung vom Klang, die auf den Sinn verweist. Diese Öffnung geschieht nicht plötzlich, sie wird nicht als »sensus ex machina« inszeniert, sondern ist Resultat einer Bewegung vom Klang zum Sinn. Während der Hörer die Übertragung von Sonagrammanalysen in Orchesterklang und die vokalen Haltetöne (vgl. »Temps spectral«: »tenues«) zu Beginn von *Licône paradoxale* wohl kaum mit Sinnbezügen assoziiert, bildet sich im Verlauf der Steigerungen ein gestisches Vokabular heraus. Und in der Coda treten endgültig die Merkmale des »Temps vocal« hervor: die Beseeltheit des Vokalen (»voix«) und die Relation Text/Melodie (»texte, mélodie«), die für das Menschliche stehen (»humain«), sowie die minimale, durch den Determinismus nicht erklärbare Abweichung (»le clinamen«, vgl. Abb. 1).

Dem ließe sich hinzufügen, dass nicht nur Text und Melodie, sondern auch Text und Klang eng aufeinander Bezug nehmen. Der Coda liegt eine Passage aus Piers Traktat *De prospectiva pingendi* zugrunde, der zufolge helle und dunkle Farben im Licht- und Schattenwechsel variieren (»chiari et uscuri secundo che i lumi le divariano ...«). Diese Textvorlage setzt Grisey um, indem er zwei Typen spektraler Klanglichkeit alternieren lässt: ein komprimiertes Spektrum über dem Basston B (»uscuri«) und einen nicht komprimierten Spektralausschnitt (ungerade Teiltöne), in dem die tiefe Klangregion ausgeblendet wird (»chiari«).77 Diese Parallelität Klang/Sinn legt erneut nahe, die Coda als eine Art »Sinnzentrum« aufzufassen, auf das ein final ausgerichtetes Hören verweist.

Grisey wäre aber nicht er selbst, wenn nicht auch diese Coda etwas Widersprüchliches, Paradoxes in sich bergen würde. Wie Piero, der den Betrachter mithilfe von »trompe l'œil«- und »trompe l'intelligence«-Effekten (vgl. Anm. 63) eine Dimension des »Dahinter« entdecken lässt, ist auch Griseys Konzeption grundsätzlich mehrdimensional. Dies zeigt sich z. B. im Dialog zwischen der Klanglichkeit der Stimme und jener des Horns, der für die Coda konstitutiv ist: Einerseits werden Vokal- und Instrumentalklang hier nicht mehr (wie über weite Strecken des Werks) parallel geführt: Die »humane« Dimension des Stimmklangs steht im Vordergrund und verkörpert die Präsenz musikalischen Sinns. Andererseits nähert sich der Stimmklang aber auch

75 Grisey, Skizzen: »Voix peu à peu indépendante de l'orchestre«.

76 Semper, »Bildkomposition und Epochenstudie« (s. Anm. 60), S. 43.

77 Vgl. Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture* (s. Anm. 60), S. 210f.

dem Instrumentalklang an, scheint es doch, als bilde das Horn das Echo des Stimmklangs nach (oder umgekehrt). Diese »Sinnabgewandtheit«, diese Ununterscheidbarkeit von Stimm- und Instrumentalklang bestätigt sich am Schluss. Hier wird der vokale Duktus in die Violine transferiert – ganz so, als wäre die Violine eine Singstimme (vgl. Partitur: »come la voce«). Am Ende steht also die spektrale Urdee: die Einheit von Figur und Klang.

Dieser fragile Balanceakt zwischen Klang und Sinn setzt sich in den *Quatre Chants pour franchir le seuil* fort. Auch hier führt eine großangelegte Steigerung (viertes Lied) in eine Coda (*Berceuse*: im Grunde ein fünftes Lied). Im Unterschied zu *L'icône paradoxale* vermittelt bereits die Steigerung eine Botschaft: Sie steht für die Katastrophe der Sintflut, und die folgende Leere symbolisiert die Geburt eines neuen Menschen. Die Leere des Sinns – der Nicht-Sinn, über den Grisey oft sinniert hat – wird hier vor dem Hintergrund einer grundlegenden Menschheitsfrage neu reflektiert: Wie kann es möglich sein, sich eine Situation vorzustellen, in der alles Leben zerstört ist, die »Morgendämmerung einer Menschheit (zu imaginieren), die endlich vom Alptraum befreit ist?«<sup>78</sup>

78 Vgl. Werkeinführung, in: Grisey, *Écrits* (s. Anm. 1), S. 164–168, hier S. 166: »Elle (*la Berceuse*, Anm. L.H.) est la musique de l'aube d'une humanité enfin libérée du cauchemar.«

<p><b>Claude Debussy</b> (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6</p> <p><b>Mozart</b> <b>Ist die Zaubrerflöte ein Machwerk?</b> (3) – vergriffen –</p> <p><b>Alban Berg</b> <b>Kammermusik I</b> (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7</p> <p><b>Richard Wagner</b> <b>Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?</b> (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2</p> <p><b>Edgard Varèse</b> <b>Rückblick auf die Zukunft</b> (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2</p> <p><b>Leoš Janáček</b> (7) 2. Aufl., 156 Seiten ISBN 978-3-86916-387-1</p> <p><b>Beethoven</b> <b>Das Problem der Interpretation</b> (8) – vergriffen –</p> <p><b>Alban Berg</b> <b>Kammermusik II</b> (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4</p> <p><b>Giuseppe Verdi</b> (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3</p> <p><b>Erik Satie</b> (11) 3. Auflage, 119 Seiten ISBN 978-3-86916-388-8</p> <p><b>Franz Liszt</b> (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5</p> <p><b>Jacques Offenbach</b> (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2</p> <p><b>Felix Mendelssohn Bartholdy</b> (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0</p>	<p><b>Dieter Schnebel</b> (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7</p> <p><b>J.S. Bach</b> <b>Das spekulative Spätwerk</b> (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4</p> <p><b>Karlheinz Stockhausen</b> <b>... wie die Zeit verging ...</b> (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0</p> <p><b>Luigi Nono</b> (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7</p> <p><b>Modest Musorgskij</b> <b>Aspekte des Opernwerks</b> (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2</p> <p><b>Béla Bartók</b> (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8</p> <p><b>Anton Bruckner</b> (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7</p> <p><b>Richard Wagner</b> <b>Parsifal</b> (25) – vergriffen –</p> <p><b>Josquin des Prés</b> (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4</p> <p><b>Olivier Messiaen</b> (28) – vergriffen –</p> <p><b>Rudolf Kolisch</b> <b>Zur Theorie der Aufführung</b> (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5</p> <p><b>Giacinto Scelsi</b> (31) 2. Aufl., 143 Seiten ISBN 978-3-86916-389-5</p> <p><b>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten</b> (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6</p> <p><b>Igor Strawinsky</b> (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3</p>	<p><b>Schönbergs Verein für musikalische Privat- aufführungen</b> (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0</p> <p><b>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II</b> (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7</p> <p><b>Ernst Krěnek</b> (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4</p> <p><b>Joseph Haydn</b> (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1</p> <p><b>J.S. Bach</b> <b>»Goldberg-Variationen«</b> (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7</p> <p><b>Franco Evangelisti</b> (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7</p> <p><b>Fryderyk Chopin</b> (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4</p> <p><b>Vincenzo Bellini</b> (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4</p> <p><b>Domenico Scarlatti</b> (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5</p> <p><b>Morton Feldman</b> (48/49) – vergriffen –</p> <p><b>Johann Sebastian Bach</b> <b>Die Passionen</b> (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7</p> <p><b>Carl Maria von Weber</b> (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0</p> <p><b>György Ligeti</b> (53) – vergriffen –</p> <p><b>Iannis Xenakis</b> (54/55) – vergriffen –</p>
---	---	---



**Ludwig van Beethoven**  
**Analecta Varia**  
 (56) 112 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-268-4

**Richard Wagner**  
**Tristan und Isolde**  
 (57/58) 153 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-269-1

**Richard Wagner**  
**Zwischen Beethoven und  
 Schönberg**  
 (59) 114 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-280-6

**Guillaume Dufay**  
 (60) 118 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-281-3

**Helmut Lachenmann**  
 (61/62) – vergriffen –

**Theodor W. Adorno**  
**Der Komponist**  
 (63/64) 146 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-310-0

**Aimez-vous Brahms**  
**»the progressive«?**  
 (65) 85 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-311-7

**Gottfried Michael Koenig**  
 (66) 108 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-352-0

**Beethoven**  
**Formale Strategien der  
 späten Quartette**  
 (67/68) 179 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-361-2

**Henri Pousseur**  
 (69) 97 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-376-6

**Johannes Brahms**  
**Die Zweite Symphonie**  
 (70) 123 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-377-3

**Witold Lutoslawski**  
 (71/72/73) 223 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-384-1

**Musik und Traum**  
 (74) 121 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-396-4

**Hugo Wolf**  
 (75) 139 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-411-4

**Rudolf Kolisch**  
**Tempo und Charakter in  
 Beethovens Musik**  
 (76/77) – vergriffen –

**José Luis de Delás**  
 (78) 116 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-431-2

**Bach gegen seine  
 Interpreten verteidigt**  
 (79/80) – vergriffen –

**Autoren-Musik**  
**Sprache im Grenzbereich  
 der Künste**  
 (81) 114 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-448-0

**Jean Barraqué**  
 (82) 113 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-449-7

**Claudio Monteverdi**  
**Vom Madrigal zur Monodie**  
 (83/84) 186 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-450-3

**Erich Itor Kahn**  
 (85) 111 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-481-7

**Palestrina**  
**Zwischen Démontage und  
 Rettung**  
 (86) 83 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-482-4

**Johann Sebastian Bach**  
**Der Choralatz als  
 musikalisches Kunstwerk**  
 (87) 112 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-494-7

**Claudio Monteverdi**  
**Um die Geburt der Oper**  
 (88) 111 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-495-4

**Pierre Boulez**  
 (89/90) 170 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-506-7

**Gustav Mahler**  
**Der unbekannte Bekannte**  
 (91) 116 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-521-0

**Alexander Zemlinsky**  
**Der König Kandaules**  
 (92/93/94) 259 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-546-3

**Schumann und Eichendorff**  
 (95) 89 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-522-7

**Pierre Boulez II**  
 (96) 97 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-558-6

**Franz Schubert**  
**»Todesmusik«**  
 (97/98) 194 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-572-2

**W. A. Mozart**  
**Innovation und Praxis**  
**Zum Quintett KV 452**  
 (99) 126 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-578-4

**Was heißt Fortschritt?**  
 (100) 157 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-579-1

**Kurt Weill**  
**Die frühen Jahre**  
**1916–1928**  
 (101/102) 171 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-590-6

**Hans Rott**  
**Der Begründer der neuen  
 Symphonie**  
 (103/104) 173 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-608-8

**Giovanni Gabrieli**  
**Quantus vir**  
 (105) 125 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-618-7

**Gustav Mahler**  
**Durchgesetzt?**  
 (106) 122 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-619-4

**Perotinus Magnus**  
 (107) 109 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-629-3

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

<p><b>Hector Berlioz</b>  <b>Autopsie des Künstlers</b>            (108) 128 Seiten            ISBN 978-3-88377-630-9</p>	<p><b>Der späte Hindemith</b>            (125/126) 187 Seiten            ISBN 978-3-88377-781-8</p>	<p><b>Wilhelm Killmayer</b>            (144/145) 167 Seiten            ISBN 978-3-86916-000-9</p>
<p><b>Isang Yun</b>  <b>Die fünf Symphonien</b>            (109/110) 174 Seiten            ISBN 978-3-88377-644-6</p>	<p><b>Edvard Grieg</b>            (127) 147 Seiten            ISBN 978-3-88377-783-2</p>	<p><b>Helmut Lachenmann</b>            (146) 124 Seiten            ISBN 978-3-86916-016-0</p>
<p><b>Hans G Helms</b>  <b>Musik zwischen Geschäft            und Unwahrheit</b>            (111) 150 Seiten            ISBN 978-3-88377-659-0</p>	<p><b>Luciano Berio</b>            (128) 116 Seiten            ISBN 978-3-88377-784-9</p>	<p><b>Karl Amadeus Hartmann</b>  <b>Simplicius Simplicissimus</b>            (147) 138 Seiten            ISBN 978-3-86916-055-9</p>
<p><b>Schönberg und der            Sprechgesang</b>            (112/113) 186 Seiten            ISBN 978-3-88377-660-6</p>	<p><b>Richard Strauss</b>  <b>Der griechische Germane</b>            (129/130) 146 Seiten            ISBN 978-3-88377-809-9</p>	<p><b>Heinrich Isaac</b>            (148/149) 178 Seiten            ISBN 978-3-86916-056-6</p>
<p><b>Franz Schubert</b>  <b>Das Zeitmaß in seinem            Klavierwerk</b>            (114) 140 Seiten            ISBN 978-3-88377-673-6</p>	<p><b>Händel unter Deutschen</b>            (131) 114 Seiten            ISBN 978-3-88377-829-7</p>	<p><b>Stefan Wolpe I</b>            (150) 129 Seiten            ISBN 978-3-86916-087-0</p>
<p><b>Max Reger</b>  <b>Zum Orgelwerk</b>            (115) 82 Seiten            ISBN 978-3-88377-700-9</p>	<p><b>Hans Werner Henze</b>  <b>Musik und Sprache</b>            (132) 128 Seiten            ISBN 978-3-88377-830-3</p>	<p><b>Arthur Sullivan</b>            (151) 114 Seiten            ISBN 978-3-86916-103-7</p>
<p><b>Haydns Streichquartette</b>  <b>Eine moderne Gattung</b>            (116) 85 Seiten            ISBN 978-3-88377-701-6</p>	<p><b>Im weißen Rössl</b>  <b>Zwischen Kunst            und Kommerz</b>            (133/134) 192 Seiten            ISBN 978-3-88377-841-9</p>	<p><b>Stefan Wolpe II</b>            (152/153) 194 Seiten            ISBN 978-3-86916-104-4</p>
<p><b>Arnold Schönbergs</b>  <b>»Berliner Schule«</b>            (117/118) 178 Seiten            ISBN 978-3-88377-715-3</p>	<p><b>Arthur Honegger</b>            (135) 122 Seiten            ISBN 978-3-88377-855-6</p>	<p><b>Maurice Ravel</b>            (154) 129 Seiten            ISBN 978-3-86916-156-3</p>
<p><b>J.S. Bach</b>  <b>Was heißt »Klang=Rede«?</b>            (119) 138 Seiten            ISBN 978-3-88377-731-3</p>	<p><b>Gustav Mahler: Lieder</b>            (136) 120 Seiten            ISBN 978-3-88377-856-3</p>	<p><b>Mathias Spahlinger</b>            (155) 142 Seiten            ISBN 978-3-86916-174-7</p>
<p><b>Bruckners Neunte</b>  <b>im Fegefeuer der Rezeption</b>            (120/121/122) 245 Seiten            ISBN 978-3-88377-738-2</p>	<p><b>Klaus Huber</b>            (137/138) 181 Seiten            ISBN 978-3-88377-888-4</p>	<p><b>Paul Dukas</b>            (156/157) 189 Seiten            ISBN 978-3-86916-175-4</p>
<p><b>Charles Ives</b>            (123) 130 Seiten            ISBN 978-3-88377-760-3</p>	<p><b>Aribert Reimann</b>            (139) 125 Seiten            ISBN 978-3-88377-917-1</p>	<p><b>Luigi Dallapiccola</b>            (158) 123 Seiten            ISBN 978-3-86916-216-4</p>
<p><b>Mauricio Kagel</b>            (124) 111 Seiten            ISBN 978-3-88377-761-0</p>	<p><b>Brian Ferneyhough</b>            (140) 110 Seiten            ISBN 978-3-88377-918-8</p>	<p><b>Edward Elgar</b>            (159) 130 Seiten            ISBN 978-3-86916-236-2</p>
	<p><b>Frederick Delius</b>            (141/142) 207 Seiten            ISBN 978-3-88377-952-2</p>	<p><b>Adriana Hölszky</b>            (160/161) 188 Seiten            ISBN 978-3-86916-237-9</p>
	<p><b>Galina Ustwolskaja</b>            (143) 98 Seiten            ISBN 978-3-88377-999-7</p>	<p><b>Allan Pettersson</b>            (162) 114 Seiten            ISBN 978-3-86916-275-1</p>
		<p><b>Albéric Magnard</b>            (163) 129 Seiten            ISBN 978-3-86916-331-4</p>

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

<p><b>Luca Lombardi</b> (164/165) 193 Seiten ISBN 978-3-86916-332-1</p>	<p><b>Darmstadt-Dokumente I</b> 363 Seiten ISBN 978-3-88377-487-9</p>	<p><b>Robert Schumann I</b> 346 Seiten ISBN 978-3-88377-070-3</p>
<p><b>Jörg Widmann</b> (166) 99 Seiten ISBN 978-3-86916-355-0</p>	<p><b>Hanns Eisler</b> <b>Angewandte Musik</b> 223 Seiten ISBN 978-3-86916-217-1</p>	<p><b>Robert Schumann II</b> 390 Seiten ISBN 978-3-88377-102-1</p>
<p><b>Mark Andre</b> (167) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-393-2</p>	<p><b>Geschichte der Musik als Gegenwart.</b> <b>Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch</b> 141 Seiten ISBN 978-3-88377-655-2</p>	<p><b>Der späte Schumann</b> 223 Seiten ISBN 978-3-88377-842-6</p>
<p><b>Nicolaus A. Huber</b> (168/169) 187 Seiten ISBN 978-3-86916-394-9</p>	<p><b>Klangkunst</b> 199 Seiten ISBN 978-3-88377-953-9</p>	<p><b>Manos Tsangaris</b> 201 Seiten ISBN 978-3-86916-423-6</p>
<p><b>Benjamin Britten</b> (170) 143 Seiten ISBN 978-3-86916-422-9</p>	<p><b>Gustav Mahler</b> 362 Seiten ISBN 978-3-88377-241-7</p>	<p><b>Anton Webern I</b> 315 Seiten ISBN 978-3-88377-151-9</p>
<p><b>Ludwig van Beethoven</b> <b>»Diabelli-Variationen«</b> (171) 113 Seiten ISBN 978-3-86916-488-5</p>	<p><b>Bohuslav Martinů</b> 160 Seiten ISBN 978-3-86916-017-7</p>	<p><b>Anton Webern II</b> 427 Seiten ISBN 978-3-88377-187-8</p>
<p><b>Beat Furrer</b> (172/173) 158 Seiten ISBN 978-3-86916-489-2</p>	<p><b>Mozart</b> <b>Die Da Ponte-Opern</b> 360 Seiten ISBN 978-3-88377-397-1</p>	<p><b>Hans Zender</b> 168 Seiten ISBN 978-3-86916-276-8</p>
<p><b>Antonín Dvořák</b> (174) 134 Seiten ISBN 978-3-86916-503-5</p>	<p><b>Isabel Mundry</b> 197 Seiten ISBN 978-3-86916-157-0</p>	<p><b>Bernd Alois Zimmermann</b> 183 Seiten ISBN 978-3-88377-808-2</p>
<p><b>Enno Poppe</b> (175) 141 Seiten ISBN 978-3-86916-561-5</p>	<p><b>Musik der anderen Tradition</b> <b>Mikrotonale Tonwelten</b> 297 Seiten ISBN 978-3-88377-702-3</p>	
<p><b>Gérard Grisey</b> (176/177) 162 Seiten ISBN 978-3-86916-562-2</p>	<p><b>Musikphilosophie</b> 213 Seiten ISBN 978-3-88377-889-1</p>	
<p><b>Sonderbände</b></p>	<p><b>Philosophie des Kontrapunkts</b> 256 Seiten ISBN 978-3-86916-088-7</p>	
<p><b>Alban Berg, Wozzeck</b> 306 Seiten ISBN 978-3-88377-214-1</p>	<p><b>Wolfgang Rihm</b> 163 Seiten ISBN 978-3-88377-782-5</p>	
<p><b>Walter Braunfels</b> 203 Seiten ISBN 978-3-86916-356-7</p>	<p><b>Arnold Schönberg</b> – vergriffen –</p>	
<p><b>John Cage I</b> 2. Aufl., 162 Seiten ISBN 978-3-88377-296-7</p>	<p><b>Franz Schubert</b> 305 Seiten ISBN 978-3-88377-019-2</p>	
<p><b>John Cage II</b> 2. Aufl., 361 Seiten ISBN 978-3-88377-315-5</p>		