

Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Heft 176/177

Gérard Grisey

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2017

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 Lüttkeken (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 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

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'�c�ne 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'Itin raire-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.

Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey¹

Auf den Schmerz der Trauer und die Zeit des Eingedenkens folgt die Befragung des Œuvres. Das Œuvre von Gérard Grisey offenbart sich nicht ohne Weiteres. Seine Schüler und Freunde kannten davon nur Facetten, und seine Verbreitung nahm ziemlich oft die Form einer Vulgata an, mit ihrer Mythologie und ihren Leitgedanken.

Die Analyse von Griseys Œuvre bringt einige Schwierigkeiten mit sich, weil er niemals irgendjemanden als Mäzen duldete. Sich selbst erachtete er als einzigen Inhaber des Schlüssels zu seinem Werk, und er schätzte die Exegeten wenig.

Die andere Schwierigkeit, der man bei der Annäherung an sein Œuvre begegnet, ist die grundsätzliche Feindseligkeit Griseys gegenüber der Philosophie, obwohl er nicht aufgehört hat, sich ihr zu widmen. Er verabscheute abstrakte Diskussionen über Musik und allgemeine Sichtweisen, die zu nichts führen und allzu oft eine technische Unzulänglichkeit verbergen. Und dennoch vertritt er die Idee einer Originalität des Schaffensakts, einer Einzigartigkeit, die nichts erklärt. Die Kunst ist Werk, ist eine Macht des Vollzugs, die weit über das Denkvermögen hinausreicht. Die Kunst verfolgt nicht das Ziel, Ideen auszudrücken, und der Künstler muss zu seinem Werk keine Erklärungen liefern. Für Grisey besteht Kunst niemals darin, ein präexistentes Wissen anzuwenden. Man erfindet nur während des Arbeitens. Grisey verweigert jede Überlegung zur Kunst, die nicht vorab Teil seines Metiers ist. Zuallererst ist er Handwerker.

In dieser Hinsicht ist sein Denken durch einen gewissen Purismus geprägt. Grisey ist »Purist« – nicht, weil er eine übertriebene Reinheit vortäuscht, sondern weil er außerhalb des Bereichs der Musik alles zurückweist, was nicht zur eigentlichen musikalischen Technik gehört. Er denkt zum Beispiel, dass sich die Musik mit den bildenden Künsten nicht vergleichen lässt.

Grisey vertritt also den Standpunkt eines Verächters der Philosophie, der unablässig eine in hohem Maße philosophische Haltung einnimmt. Denn bei der These, das künstlerische Schaffen beziehe seine Nahrung nur aus sich selbst, aus einem stets singulären, unerklärbaren und unvorhersehbaren Selbstbezug, handelt sich doch wohl um Philosophieren. Seiner Ansicht nach

1 Anm. d. Ü.: Die franz. Originalfassung wurde im Verlag Delatour publiziert: Hugues Dufourt, »Le sens de l'œuvre de Gérard Grisey«, in: ders., *La musique spectrale. Une révolution épistémologique*, Sampzon 2014, S. 375–383. Dieser Text basiert auf einem Vortrag, den Dufourt am 22. September 2008 an der Universität Milano-Bicocca im Rahmen des Festivals Mito Settembre Musica de Milan/Turin 2008 gehalten hat. Für die vorliegende Übersetzung wurden die Literaturnachweise angepasst und aktualisiert.

geht die Kunst ihren eigenen Weg und durchläuft nicht die Formen der Repräsentation. Die Kunst ist ein einzigartiger Vorgang, der sich nicht durch Regel- oder Gesetzeslast einengen lässt. Sie ist eine spezifische Tätigkeit, die ihre Normen während des Zurücklegens des Weges errichtet. Solcherart ist Griseys negative Doktrin: Die Kunst geht nur als Kunst zu Werke und besteht darin, interaktive Einheiten und Formen zu schaffen, die sich der Analyse widersetzen.

Von Jugend an eröffnete Grisey eine scharfe Polemik gegen die serielle Musik der 1950er Jahre, die er zur Gänze ablehnte: die Vervollkommnung der dodekaphonen Technik; die durch Messiaen hinterlassene serielle Prägung und dessen *Quatre études de rythme*; schließlich die Entwicklung serieller Strukturkonzepte im Rahmen der elektronischen Musik, die in den 1950er Jahren durch Eimert und Stockhausen gefördert wurde.

Die Feindseligkeit Griseys kristallisierte sich im Phänomen Webern: jenes Webern, den man 1953 in Darmstadt entdeckte und den Herbert Eimert, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen zu einem neuen kompositorischen Paradigma erhoben.

Grisey warf Messiaen, Xenakis und der seriellen Musik der Darmstädter Schule vor, dass sie einen simplen Evolutionismus praktiziert hätten, wobei das Komplexe dem Einfachen, das Heterogene dem Homogenen voranginge. Er ist ein Gegner jedes Systems, das Musik in vielfältiger Kombination aus Parametern zusammensetzt. Und er klagt die serielle Musik an, sie habe mathematische Essenzen – sprechen wir von Strukturen – zu absoluten musikalischen Realitäten erhoben und sei somit der Neigung des Intellekts gefolgt, die auf Kombinatorik hinauslaufe. Jede Idee von Aufteilung, Diskontinuität, Atomisierung und Struktur lehnt er ab. Auch wenn man die Teile eines Ganzen voneinander zu isolieren vermag, kann man doch niemals das Ganze aus Teilen zusammenfügen.

Für Grisey fügt sich die Musik nicht ineinander, sie organisiert sie nicht, sondern sie wandelt sich. In der Evolution gilt es einen substanziellen Wandel, ein unteilbares Wachstum zu begreifen. Die Musik ist eine Textur, an der man die Körnung, Elastizität und Weichheit genießen kann und die sich in einer Überlagerung von Wellen ausbreitet. Wenn Grisey von Musik spricht, kommen ihm auf natürliche Weise Vorstellungen von Flüssigem, so z. B. Wirbel oder Kraftlinien in den Sinn. Seine Bilder neigen dazu, das Fließende und Kontinuierliche der lebendigen Bewegung zu suggerieren. Es ist etwas Flüssiges, das uns überflutet, ein Ozean, in den wir versenkt werden. Für Grisey sind die grundsätzlichen Kategorien der Musik Flut und Ebbe, die Strömung, die Dynamik.

Für ihn sind Musik und Technologie durch einen immensen Abstand voneinander getrennt. In der Tat beansprucht die Musik ein ungebrochenes Streben nach intellektueller Spannung, um mit den Dingen in Kontakt zu bleiben. Sie setzt Anspannung und Konzentration voraus und schließt jeden Überschuss logischen Denkens aus. Die Rechtfertigung des musikalisch

Neuen durch avancierte Technologie ist ein Betrug und eine gefährliche Illusion. »Das Wesentliche«, schreibt er, »liegt nicht darin, dem Denken eine technologische Dimension hinzuzufügen, sondern die Wirkung zu erkennen, die diese Dimension auf das Denken ausüben kann.«²

Darüber hinaus verwarf Grisey eine Idee kategorisch, mit der Denker wie die seriellen Komponisten oder Ästhetiker wie Adorno oder Dahlhaus – auch wenn sie untereinander uneins waren – übereinstimmten: Alle einigten sich darauf, dass die elektronische Musik einen neuen Schritt in Richtung Kontrolle des musikalischen Materials bedeutete, der den Weg zur Klangfarbenkomposition ebnete. Nach allgemeiner Auffassung stellte die rationale Synthese der Klangfarbe gewissermaßen eine historische Vollendung der abendländischen Musik dar. Nun wies aber Grisey, der sich zuweilen als neuer Messias präsentierte, dieses historische und rationalistische Konzept der Inthronisierung der Klangfarbe pauschal zurück. Er vertrat den Standpunkt, dass die *musique spectrale* eine Disziplin sei, die sich durch ihre historischen Vorläufer nicht erklären lasse. Anders gesagt: Die Verschriftlichung (*écriture*) der Klangfarbe stellt einen neuen Aufbruch, nicht einen Endpunkt dar. Denn sie setzt eine vollständige Reorganisation des musikalischen Wissens voraus und führt neue Objekte, neue Denkweisen und geänderte Arbeitsmethoden ein. Diese Mutation des Wissens hebt dessen Historizität auf.

Grisey selbst schrieb, dass man 1975 eine Umkehrung der Perspektiven beobachten konnte – als Konsequenz seiner eigenen Arbeiten wie auch jener von Murail, Sciarrino, Ostendorf³, Maiguashca⁴ und von mir; im Bereich der numerischen Synthese waren auch jene von Risset, Wessel und Chowning hinzuzuzählen. In diesem Sinne wollte Grisey, ausgehend von der inneren Struktur des Klanges, auf einen Versuch der Entwicklung einer Klangsprache (*langage*) und das Erscheinen einer neuen Form von Zeitlichkeit – im Inneren der Entfaltung der Klangsubstanz – verweisen. Wir hegten dasselbe Misstrauen gegenüber der Abstraktion, teilten ein gemeinsames Interesse für die akustischen Qualitäten der Klänge, erforschten die scheinbare Einfachheit und wandten die Prinzipien, die aus der Praxis des elektroakustischen Studios stammten, auf den Instrumentalsatz (*l'écriture instrumentale*) an.

Schlussendlich ist es aber die gesamte musikalische Tradition, der Grisey einen strengen Tadel erteilt. Er wirft ihr vor, den Sinn der Musik verdunkelt und ihr eigentliches Wesen verkannt zu haben. Grisey äußerte wiederholt,

2 »Le compositeur présenté par son éditeur«. Entretien avec Ivanka Stoianova«, in: Gérard Grisey, *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong unter Mitarbeit von Anne-Marie Réby, Paris 2008, S. 243–248, hier S. 246: »L'essentiel n'est pas d'ajouter à sa pensée une dimension technologique, mais de discerner l'impact que cette dimension peut avoir sur la pensée«.

3 Anm. d. Ü.: Jens-Peter Ostendorf (1944–2006) hatte sich als Stipendiat der Villa Massimo 1973/74 in Rom mit Grisey befreundet.

4 Anm. d. Ü.: Mesías Maiguashca (geb. 1938) stammt aus Ecuador, studierte in New York, Buenos Aires und Köln und wurde zu einem engen Mitarbeiter Karlheinz Stockhausens. 1990 bis 2004 war er Professor für elektronische Musik in Freiburg.

dass sich die traditionellen Grundlagen des musikalischen Handwerks (*l'écriture musicale*) das Wesentliche an der Zeit entgehen lassen: Der polyphone Satz (*l'écriture polyphonique*), die Arbeit an Intervallik und Akkordik, die klassische Orchestrierung, die der Wahrnehmung der Note, des Rhythmus und des Motivs den Vorzug geben, vermögen deutlich gegliederte und tüchtig gezimmerte Werke hervorzubringen, die aber nicht an die Realität der Zeit heranreichen. Denn in ihrer Abwehr des Flüchtigen suchte die Tradition stets nach festen Formen und neigte dazu, das wesenhafte Fließen der musikalischen Substanz gefrieren zu lassen. Zu diesem Zweck wurden beständig Verfahren aller Art erfunden: Imitation, Reprise, Wiederholung, Kanon, Variation, zyklische Form etc.

Grisey zufolge hat uns die Musiktradition eine Wissenschaft der Bewegung von Formen oder von Formen in Bewegung hinterlassen. Die Bewegung als solche ist ihr aber entgangen. Grisey schätzte das Werden, nicht die Formen. Er warf der seriellen Musik ausdrücklich vor, das Musikdenken auf die Unveränderlichkeit abstrakter und isolierter Determinationen reduziert zu haben. Nun sind Formen aber nichts als Orte des Übergangs, und ausschlaggebend ist die Bewegung, die sie durchdringt. Was zählt, ist die innere Bewegung des Werks – man nennt sie *Prozess* –, die eine Kunstform progressiver Metamorphose darstellt. Grisey erklärt, die abendländische Musik habe zwei Phasen erlebt: diejenige, die, von den Anfängen bis 1950, in der Organisation des musikalischen Diskurses die Anordnung der Tonhöhen und -dauern zur Geltung bringt; und jene, die nach dem Aufkommen der Musikinformatik ein Prinzip der funktionalen Unteilbarkeit bevorzugt, das ich übrigens »*musique spectrale*«⁵ genannt habe und das die Grundlagen einer neuartigen, dem Aufeinandertreffen von Dauer und Klangfarbe gewidmeten Art von Musik entwirft. Die *musique spectrale* ist eine Kunst reinen Werdens, sie ist ein genetischer Dynamismus.

Heutzutage haben wir uns mit den Ideen Bergsons zur schöpferischen Dauer und mit jenen Prousts zur unaufhörlichen und wiederholten Neuschöpfung der Welt durch die Künstler vertraut gemacht. Und man muss wohl zugeben, dass Grisey im Bereich der Ästhetik dem historischen Bewusstsein gegenüber gleichgültig geblieben ist. Nicht zur Gänze, denn er gab sich die Mühe, Listen aufzustellen und Perspektiven zu entwerfen. Aber für ihn beleuchtet das Gegenwärtige das Vergangene, und letzteres ist lediglich auf Grund seiner Affinitäten zur Gegenwart von Interesse.

5 Anm. d. Ü.: 1979 schrieb Dufourt einen Grundsatztext mit dem Titel »*Musique spectrale*«, der Manifestcharakter besitzt und in dem eine neue Kompositionsrichtung theoretisch untermauert werden sollte. Vgl. Hugues Dufourt, »*Musique spectrale*«, in: Dokument der Société Nationale de Radiodiffusion, Radio France/Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC) 1979, S. 30–32; auch in: ders., *Musique, pouvoir, écriture*, Paris 1991, S. 289–294; dt.: »Ästhetik der Transparenz. Spektrale Musik«, in: *MusikTexte* 79 (1999), S. 37–39.

Diese relative Indifferenz gegenüber der Geschichte ist besser verständlich, wenn man den deutlich ausgeprägten Mystizismus in Betracht zieht, der Griseys Denken kennzeichnet. Dieser sah in der Musik das Symbol der Unendlichkeit, das der Mensch in sich selbst findet. Sein Denken ist eine Form eben jenes Prinzipien Denkens, das seit dem Mittelalter bei Meister Eckhart und später bei Jakob Böhme zum Vorschein kommt. Griseys Mystik ist, wie bei Böhme, eine kosmische Umsetzung des Heilsdramas. Die *Espaces Acoustiques* sind ein kosmisches Drama. Es gilt daran zu erinnern, dass Messiaen ihm ein Beispiel für diesen mystischen Naturalismus geliefert hatte, der den Menschen mit dem Leben des Universums wieder vereint. Hier scheint sich die Kultur von ihrem anfänglichen Zweck – der freien Entwicklung menschlicher Eigenschaften – erheblich zu entfernen, denn für den Lehrer wie für den Schüler wird das Heil zur Bedeutung von Kultur.

Seine Theorie der Dauer betrachtete Grisey als seine eigene Entdeckung, seinen ureigenen Beitrag zur Musik. Die Dauer ist eine Spannung, die für vielfältige Abstufungen empfänglich ist. Deshalb will er die Aneinanderreihung getrennter Töne meiden. Er möchte im Klang, einer Art ununterbrochenen Übergangs, unterwegs sein und sich die Musik wie eine bruchlose Abfolge vorstellen, die ihm das Wiederfinden der ursprünglichen Zeit gestattet.

Grisey erhob niemals den Anspruch auf eine besondere Kompetenz hinsichtlich der Erkenntnistheorie. Dafür begründete er eine Kosmologie, und seine *Espaces Acoustiques* beschreiben die Wechselfälle einer kontinuierlichen plastischen Grundsubstanz. Man erkennt den Fortbestand einer antiken Vorstellung wieder, die sich mit der Flamme, dem Licht und der Seele verbindet. Und man sollte nicht gleichgültig bleiben angesichts der mystischen oder theologischen Fundamente seiner Musikkosmologie, die zur Gleichsetzung von Geist und Feuer führen. Grisey ergründete in seiner Musik den Archetyp der Gesetze des Lichts,⁶ der es ermöglicht, zum Archetyp der Gesetze des Lebens zurückzufinden. Darüber hinaus strebt diese Musik nach Eindrücken von Ewigkeit. Aber es ist festzuhalten, dass das kosmische Gefühl bei Grisey im Unterschied zu den deutschen Romantikern mit dem Sinn für die Dauer zusammenfällt.

Grisey verortete seine Musik gern in der Nachfolge des Impressionismus, und die Wiederherstellung des unmittelbaren Erscheinens war ihm ein Anliegen. Das entscheidende Element der Musik ist nicht mehr der expressive Inhalt: Es ist das reine Erscheinen der Dinge, das zählt, und nichts in der Musik ist schwieriger als die Wiedergabe einer Atmosphäre, die Wiederherstellung der Fusion von Licht und Luft. Für Grisey ist die Musik dazu berufen, den Urgrund der Wahrnehmung wiederzufinden. Sie ist ein Spiel von Erscheinun-

6 Anm. d. Ü.: Vgl. *Iannis Xenakis – Gérard Grisey. La métaphore lumineuse*, hrsg. von Makis Solomos, Paris 2003.

gen ohne Objekt, ein Spiel von Reflexen. Es ist bemerkenswert, dass die Kunst durch die Zeit und die Erinnerung dazu gelangt, die Darstellung des flüchtigen Augenblicks zu erfassen. Im Unterschied zu den Impressionisten möchte diese Musik des reinen Spiels akustischer Empfindungen aber das nicht darzustellende Wesen des Absoluten zum Ausdruck bringen.

Die Klangfarbe ist demnach zu einem grundlegenden Element des Komponierens geworden. Es ist nunmehr möglich, das Innere eines Klanges zu erforschen, indem man seine Dauer ausdehnt und darin in variablen Geschwindigkeiten unterwegs ist. Die lokalen und globalen Formen der Musik beziehen akustische Eigenschaften aus dem Material.

Beim Komponieren liegt die wesentliche Herausforderung in der Entfaltung des Œuvres in der Zeit. Grisey erklärt: »Der Prozess steht am Anfang.«⁷ Man komponiert die Lautstärken und die Texturen gemäß der Dauernkurve. Außerdem wird die Lautstärke zu einer instrumentalen Geste. Und die Dauernkurve übt gleichermaßen einen entscheidenden Einfluss auf die Dichte des Stücks, die Evolution seiner klanglichen Konsistenz sowie die Verteilung von Luft und Körnung aus.

Andererseits verstand es Grisey, neue Ausdrucksregister zu erobern und bislang unbekannte physiologische oder psychische Zustände wie die Deregulierung des Verhaltens, die ungeordnete Spannung und das Auftreten katastrophischer Reaktionen zu versinnbildlichen. Gewiss ist Grisey der Musiker des Lichts und der weiten Atemzüge, aber er weiß auch Stress und wiederholte Spannungszustände zu beschreiben. Die Verzerrung ist für ihn eine musikalische Technik, die sowohl Disharmonie des Organismus als auch Verfehlungen des Lebens symbolisiert.

Griseys Musik hat heute ein internationales Publikum und erregte sehr bald Anstoß. Denn sie bietet sich wie eine kontinuierliche Realität des Klanges, losgelöst von den abendländischen Codes der Schriftlichkeit (*écriture*), ausgestattet mit einem für alle zugänglichen akustischen Vokabular dar. Ihre Grundhaltung ist von extremer Einfachheit, denn es handelt sich um die Darstellung eines kosmischen Atems. Indem er versichert, es gebe eine grundsätzliche Kontinuität zwischen allen Sphären der Wirklichkeit, rebelliert Grisey gegen das System von Repräsentationen und ästhetischen Werten des vergangenen Jahrhunderts. Er nahm die Zerstückelung⁸ der Dinge nicht in Kauf und wollte den Menschen wieder in den Lauf des Universums eingliedern. Für ihn ist die Kontinuität der Musik jene einer Erinnerung, die das Vergangene in jeder Hinsicht im Gegenwärtigen weiterführt. Grisey übernahm die

7 Gérard Grisey, »Zur Entstehung des Klanges ...«, in: *Ferienkurse 78*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1978 (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 17), S. 73–79, hier S. 73. Vgl. im hier vorliegenden Band Dufourt, »Gérard Grisey: Die konstitutive Funktion der Zeit«, S. 40, Anm. 35.

8 Anm. d. Ü.: Vgl. Gérard Grisey, »Le temps de le prendre«, in: ders., *Écrits* (s. Anm. 2), S. 176–180, hier S. 177.

These Hönigswalds⁹, für den das rhythmische Grundgesetz nichts mit Kombinatorik, sondern mit dem Erinnerungsvermögen zu tun hat.

Nach den *Espaces Acoustiques* machte er eine nachhaltige Krise durch, die er überwand, indem er seine musikalische Produktivität umlenkte und dabei die philosophische Ausrichtung änderte. In der Tat hatten seine größten Funde – die in der Herleitung der Form aus dem Material bestehende akustische Dimension des Œuvres, der ausschließliche Rekurs auf eine nicht temperierte Grammatik sowie die sich nachteilig auf den Rhythmus auswirkende Omni-präsenz der Pulsation – schlussendlich ihre eigenen Grenzen aufgezeigt und das Œuvre mit der Last zu rigider Zwänge beschwert. Mit der *Psychologie der Form* bei Wertheimer¹⁰, Köhler, Guillaume¹¹, Weinhandl¹² und Arnheim¹³ sowie den von Koffka, Hönigswald, Fraisse¹⁴, Flik¹⁵ und Schmidt¹⁶ durchgeführten Forschungen zum Rhythmus fand Grisey weitgehende Übereinstimmung. Der Geist dieser Arbeiten findet sich in Gibsons¹⁷ *Ökologie der Klänge* wieder, deren Thesen sich Grisey aneignete. Diese Klangökologie sucht die Grundlage dessen, was für den Menschen Sinn ergibt, in der Beziehung des Verhaltens der Lebewesen zu ihrer Umwelt, im biologischen Verhältnis zwischen dem Seienden und seiner Welt (*milieu*). Die dem Menschen eigene Umwelt ist die Welt seiner Wahrnehmung, und gemäß dieser Philosophie ist der Sinn musikalischer Rhythmen zuerst in der Spontaneität und Prägnanz einer natürlichen, physiologisch verankerten Rhythmik zu suchen.

Grisey verstand es, diese Perspektive der Faktizität und des empirischen Zwangs – jene der *Gestaltphilosophie* – zu verlassen, um sich den Beiträgen der neuen strukturellen Linguistik zuzuwenden. Er begnügte sich nicht mehr mit dem ursprünglichen physiognomischen Wert der Formen und auch nicht mit einer einfachen Definition des Rhythmus durch die Spannung, sondern er

- 9 Anm. d. Ü.: Richard Hönigswald (1875–1947) war ein österreichisch-deutsch-amerikanischer Philosoph jüdischer Herkunft, ein Vertreter des realistischen Kritizismus und Neukantianismus.
- 10 Anm. d. Ü.: Max Wertheimer (1880–1943), Wolfgang Köhler (1887–1967; siehe unten) und Kurt Koffka (1886–1941; siehe unten) gelten als Hauptbegründer der Gestaltpsychologie bzw. der Gestalttheorie.
- 11 Anm. d. Ü.: Paul Guillaume (1880–1943) war der wichtigste Vertreter der Gestaltpsychologie in Frankreich.
- 12 Anm. d. Ü.: Ferdinand Weinhandl (1896–1973) war ein österreichischer Philosoph. Während des Krieges war er aktiver Unterstützer des Nationalsozialismus. Nach 1945 entwickelte er gestaltanalytische Methoden, die u. a. von Harald Kaufmann (1927–1970) auf die Musikanalyse angewandt wurden.
- 13 Anm. d. Ü.: Rudolf Arnheim (1904–2007) war ein deutsch-amerikanischer Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe. In *Art and Visual Perception* (1954) entwickelte er eine neue Begründung der Ästhetik auf Grundlage der Gestalttheorie.
- 14 Anm. d. Ü.: Paul Fraisse (1911–1996) war ein französischer Psychologe, der mit seinen Forschungen zur Zeitwahrnehmung Bekanntheit erlangte.
- 15 Anm. d. Ü.: Vgl. Gorthilf Flik, *Die Morphologie des Rhythmus*, Diss. Berlin 1936.
- 16 Anm. d. Ü.: Vgl. Friedrich Schmidt, »Die rhythmische Begabung«, in: *Die Musikerziehung* (1956), S. 75–78.
- 17 Anm. d. Ü.: James Jerome Gibson (1904–1979) war ein amerikanischer Psychologe und begründete eine psycho-ökologische Theorie der Wahrnehmung. Vgl. z. B. *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966); dt.: *Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung*, Bern 1973.

wollte eine Sprache begründen. Seine Vorgehensweise ist jener von Montague¹⁸ ähnlich, der die Opposition zwischen Formalisten und Philosophen der natürlichen Sprache hinter sich lassen wollte. Grisey entzog sich der Hypnose der Langsamkeit, nahm von der Gestaltidee der expressiven Ganzheit Abstand und machte sich daran, zu natürlichen Strukturen formalisierte Entsprechungen zu suchen. Anstatt die menschliche Geste nachzuahmen, wollte er sie ausgehend von formalen Bestandteilen neu erschaffen. Und überhaupt versuchte er, in die Musik die gesamte Problematik des Sinns einzugliedern. Eine wirkliche Sprache ist keine syntaktische Konstruktion.

Die neue Kunst Griseys war aus neu interpretierten Bedeutungen und wiederaufgenommenen Bezügen geformt. Er betrieb eine Archäologie der musikalischen Sprache. Zugleich träumte er von der Natur der musikalischen Subjektivität, die er als ein unaufhörliches Spiel zwischen dem Mittelbaren und dem Unmittelbaren betrachtete. Sein Spätwerk ist eine Meditation über die symbolische Funktion der Kunst. Grisey setzt sich mit der Tradition auseinander: In *Talea* (1985/86) für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier kehrt er zur Polyphonie zurück, in *Accords perdus* (1987) für zwei Hörner in F zum auseinanderlaufenden Kanon (*canon divergent*¹⁹) in zwei Stimmen, in *Le Noir de l'étoile* (1989/90) für sechs Schlagzeuger, Tonband und Live-Übertragung astronomischer Signale formalisiert er die Bewegung, und mit den abschließenden *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1996–98) für Sopran und 15 Instrumente kommt er auf die melodische Linie zurück. Die Rückkehr zu einer Art von musikalischer Rhetorik (*figuralisme musical*) verweist vor allem auf eine Auseinandersetzung mit der Geschichte.

Vortex temporum (1994–96) – oder *Zeitstrudel* – für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Klavier ist paradigmatisch für seinen späten Stil. Das Werk ist eine musikalische Annäherung an das heikle Problem der Wirkungsweise von Strudeln: Es legt die Lebendigkeit und die Transformationen einer strudelartigen Drehung mit ihrer doppelten Bewegung von innen nach außen und von außen nach innen offen. Ein Strudel ist die Rotation von Flüssigem. Der Strudel zieht sich in einem zentripetalen Schwung zusammen und löst sich dann in einem zentrifugalen Schwung. Sein Modell ist spiralarig in der Ebene und helikoidal in der Tiefe. Der Strudel folgt einer Pulsation und pflanzt sich periodisch fort. Er bietet sich als Verbindung einer Achse und einer Schleife dar. Hier sind wir im Herzen von Griseys Poetik, der immerfort dieses ursprüngliche Herzklopfen des Raums, das Fließen darstellen wollte. Grisey fragt sich, was geschähe, wenn er diese innere Rhythmik in Unordnung brächte und sie Tempovariationen aussetzte. Das anfängliche Modell des Strudels ist aus Ravels *Daphnis und Chloé* entnommen. Die Originalver-

18 Anm. d. Ü.: Richard Montague (1930–1971) war ein amerikanischer Mathematiker, Logiker, Philosoph und Linguist.

19 Anm. d. Ü.: Zur Technik des *canon divergent* vgl. Griseys Werkeinführung in: ders., *Écrits* (s. Anm. 2), S. 152.

sion²⁰ ist Gérard Zinsstag, die gedehnte Version Salvatore Sciarrino und die paradoxe und kontrahierte Version Helmut Lachenmann gewidmet.

Müsste ich mich zu den Merkmalen von Griseys zweitem Stil äußern, so würde ich die Formulierung gern von Leibniz übernehmen. Dieser erklärt in den *Neuen Abhandlungen über den menschlichen Verstand* (IV, XVI, § 12) von 1704: »Die Schönheit der Natur aber, welche deutliche Wahrnehmungen will, fordert scheinbare Sprünge und sozusagen musicalische Intervalle in den Erscheinungen, und findet ihre Lust daran, die Arten zu vermischen.«²¹

Übersetzung: Lukas Haselböck

- 20 Anm. d. Ü.: Dufourt bezieht sich hier auf das Ausgangsmodell, die »Originalversion« von Ravel's melodischer Floskel, die zu Beginn des ersten Satzes steht: Der erste Satz ist Zinsstag, der zweite Satz Sciarrino und der dritte Satz Lachenmann gewidmet.
- 21 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* (1704), hrsg. von Carl Schaarschmidt, Berlin 1873, S. 532 (Buch IV, Kapitel XVI, § 12). Das Zitat findet sich nicht, wie bei Dufourt angegeben, in Kapitel XIV, sondern XVI.

<p>Claude Debussy (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6</p> <p>Mozart Ist die Zauberflöte ein Machwerk? (3) – vergriffen –</p> <p>Alban Berg Kammermusik I (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7</p> <p>Richard Wagner Wie antisemitisch darf ein Künstler sein? (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2</p> <p>Edgard Varèse Rückblick auf die Zukunft (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2</p> <p>Leoš Janáček (7) 2. Aufl., 156 Seiten ISBN 978-3-86916-387-1</p> <p>Beethoven Das Problem der Interpretation (8) – vergriffen –</p> <p>Alban Berg Kammermusik II (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4</p> <p>Giuseppe Verdi (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3</p> <p>Erik Satie (11) 3. Auflage, 119 Seiten ISBN 978-3-86916-388-8</p> <p>Franz Liszt (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5</p> <p>Jacques Offenbach (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2</p> <p>Felix Mendelssohn Bartholdy (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0</p>	<p>Dieter Schnebel (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7</p> <p>J.S. Bach Das spekulative Spätwerk (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4</p> <p>Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging ... (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0</p> <p>Luigi Nono (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7</p> <p>Modest Musorgskij Aspekte des Opernwerks (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2</p> <p>Béla Bartók (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8</p> <p>Anton Bruckner (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7</p> <p>Richard Wagner Parsifal (25) – vergriffen –</p> <p>Josquin des Prés (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4</p> <p>Olivier Messiaen (28) – vergriffen –</p> <p>Rudolf Kolisch Zur Theorie der Aufführung (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5</p> <p>Giacinto Scelsi (31) 2. Aufl., 143 Seiten ISBN 978-3-86916-389-5</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6</p> <p>Igor Strawinsky (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3</p>	<p>Schönbergs Verein für musikalische Privat- aufführungen (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7</p> <p>Ernst Krěnek (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4</p> <p>Joseph Haydn (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1</p> <p>J.S. Bach »Goldberg-Variationen« (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7</p> <p>Franco Evangelisti (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7</p> <p>Fryderyk Chopin (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4</p> <p>Vincenzo Bellini (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4</p> <p>Domenico Scarlatti (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5</p> <p>Morton Feldman (48/49) – vergriffen –</p> <p>Johann Sebastian Bach Die Passionen (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7</p> <p>Carl Maria von Weber (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0</p> <p>György Ligeti (53) – vergriffen –</p> <p>Iannis Xenakis (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 unbekannt 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>Hector Berlioz Autopsie des Künstlers (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9</p>	<p>Der späte Hindemith (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8</p>	<p>Wilhelm Killmayer (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9</p>
<p>Isang Yun Die fünf Symphonien (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6</p>	<p>Edvard Grieg (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2</p>	<p>Helmut Lachenmann (146) 124 Seiten ISBN 978-3-86916-016-0</p>
<p>Hans G Helms Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0</p>	<p>Luciano Berio (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9</p>	<p>Karl Amadeus Hartmann Simplicius Simplicissimus (147) 138 Seiten ISBN 978-3-86916-055-9</p>
<p>Schönberg und der Sprechgesang (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6</p>	<p>Richard Strauss</p>	<p>Heinrich Isaac</p>
<p>Das griechische Germane (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p>	<p>Der griechische Germane (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p>	<p>Stefan Wolpe I (150) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-087-0</p>
<p>Händel unter Deutschen (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7</p>	<p>Hans Werner Henze Musik und Sprache (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3</p>	<p>Arthur Sullivan (151) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-103-7</p>
<p>Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p>	<p>Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p>	<p>Stefan Wolpe II (152/153) 194 Seiten ISBN 978-3-86916-104-4</p>
<p>Maurice Ravel (154) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-156-3</p>	<p>Arthur Honegger (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6</p>	<p>Mathias Spahlinger (155) 142 Seiten ISBN 978-3-86916-174-7</p>
<p>Haydns Streichquartette Eine moderne Gattung (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6</p>	<p>Gustav Mahler: Lieder (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3</p>	<p>Paul Dukas (156/157) 189 Seiten ISBN 978-3-86916-175-4</p>
<p>Arnold Schönbergs »Berliner Schule« (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3</p>	<p>Klaus Huber (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4</p>	<p>Luigi Dallapiccola (158) 123 Seiten ISBN 978-3-86916-216-4</p>
<p>J.S. Bach Was heißt »Klang=Rede«? (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3</p>	<p>Aribert Reimann (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1</p>	<p>Edward Elgar (159) 130 Seiten ISBN 978-3-86916-236-2</p>
<p>Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2</p>	<p>Brian Ferneyhough (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8</p>	<p>Adriana Hölszky (160/161) 188 Seiten ISBN 978-3-86916-237-9</p>
<p>Charles Ives (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3</p>	<p>Frederick Delius (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2</p>	<p>Allan Pettersson (162) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-275-1</p>
<p>Mauricio Kagel (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0</p>	<p>Galina Ustwolskaja (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7</p>	<p>Albéric Magnard (163) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-331-4</p>

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

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