

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2005)
Heft: 90

Artikel: Vers une nouvelle musique liminale : die zweite Generation der Spektrralisten = la deuxième génération des "spectralistes"
Autor: Hirsbrunner, Theo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927605>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vers une nouvelle musique liminale — *La deuxième génération des « spectralistes »*

Créée par Gérard Grisey, Tristan Murail et Michaël Levinas, la musique spectrale n'est pas un chapitre clos de l'histoire de la musique. C'est surtout à Paris que des compositeurs dans la quarantaine travaillent à son développement. Impossible cependant de parler d'école, car les démarches sont extrêmement individuelles au sein de cette « deuxième génération ». A côté de l'adaptation créative des méthodes des sciences naturelles, on trouve des recherches d'ordre écologique ou mystique, voire une critique de l'héritage spectral. Dans une sorte d'« histoire immédiate », Theo Hirsbrunner brosse le panorama des diverses tendances issues du spectralisme ; son article est le prologue d'un futur bilan de la musique du XX^e siècle.

Der im Folgenden publizierte Aufsatz ist die weitgehend gekürzte Fassung einer Arbeit, die demnächst in französischer Sprache erscheinen wird, im Rahmen eines Buches herausgegeben vom Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), das sich unter Mitwirkung vieler Forscherinnen und Forscher zum Ziel gesetzt hat, die Bilanz der ersten Musik des 20. Jahrhunderts zu ziehen. Was die letzten Jahre jenes Jahrhunderts betrifft, so haben sich allgemein akzeptierte Urteile über ihre Bedeutung und ihren Rang noch nicht definitiv herausgebildet. Es bedeutet deshalb ein Wagnis, über die erst am Anfang ihrer Karriere stehenden Komponistinnen und Komponisten zu schreiben. Doch wäre es unsorgfältig, diese Meinungsbildung einer undefinierbaren Schar von inkompetenten Kommentaren zu überlassen. Paris als Zentrum neuer künstlerischer Strömungen erlaubt es überdies, über Ereignisse zu schreiben, die sich – der Wichtigkeit des Ortes angemessen – dem kollektiven Gedächtnis einprägen werden. Es ist legitim, eine Art «histoire immédiate» zu verfassen, eine Geschichte, die nicht wartet, bis sich schon ein halbes Vergessen über jene Jahre ausgebreitet hat. Die folgenden Seiten bilden eine Art «Preview» auf die französische Veröffentlichung.

Die Spektralmusik, wie sie während der siebziger Jahre von Michaël Levinas (*1949), Tristan Murail (*1947) und Gérard Grisey (1946-1998) in Frankreich entwickelt wurde, scheint eine länger dauernde Blüte zu genießen. Nicht nur ist sie der wichtigste französische Beitrag zur musikalischen Entwicklung der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts¹, sondern die Generation der um 1960 Geborenen bezieht sich in mannigfaltiger Weise auf die Errungenschaften dieser Komponisten, die zum grossen Teil auch ihre Lehrer waren. Eine Schule im strengen Sinne des Wortes ist aber nicht entstanden. Denn zu einer Schule gehört ein Zentrum, eine führende Persönlichkeit und eine sich auf das ganze musikalische Leben eines Landes, einer Stadt ausbreitende Organisation. Daran fehlt es in Paris weitgehend, will man nicht in den Konzerten des Groupe de l'itinéraire einen Kern der avantgardistischen Aktivitäten entdecken, der freilich viel zu lose strukturiert ist, als dass von ihm Direktiven ausgehen

könnten, die für eine gewisse Anzahl von Musikern verbindlich wären. Ganz abgesehen davon, breiten sich die Aktivitäten beider Generationen in der ganzen Welt aus: Murail lehrt heute in New York an der Columbia University, und Marc-André Dalbavie war Composer-in-Residence beim Cleveland Orchestra. Das seien nur zwei Hinweise zur Karriere von Komponisten, die weiter auszuführen wären.

Doch: Worum geht es in der Spektralmusik? Bezieht sie sich allein auf die harmonischen Partialtöne eines Klanges, verbreitet sie ein Behagen wie der Hall und das Summen von grossen Glocken? Wenn dem so wäre, hätte schon Richard Wagner mit dem Beginn von *Das Rheingold* den ersten Anstoss zum spektralen Komponieren gegeben. Denn er baut vom tiefen Es aus zuerst die Oktave, dann die Quinte, die grosse Terz und schliesslich eine unabsehbare Menge von nach oben strebenden Durchgangstönen auf, eine Klangfläche, die irgendwie naturhaft wirkt: eine Musik vor dem Sündenfall sozusagen, eine Musik, deren einzelne Noten noch nicht im Zusammenhang mit andern Noten Motive und Themen bilden müssen. *Das Rheingold* evoziert tatsächlich zuerst eine konfliktfreie Situation, wie sie dem Spiel der arglosen Nixen entspricht. Doch bald wird sich die Lage mit dem Raub des Goldes verdüstern, und die 136 Takte des Vorspiels müssen dissonanten Akkorden weichen.

Noch viele Werke könnte man erwähnen, die mit in sich ruhenden Akkorden die Spektralmusik voraus ahnen: *La Mer* von Claude Debussy (1905) oder *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* von Olivier Messiaen (1944) zum Beispiel, doch bleiben das nur flüchtige Ansätze vor der intensiven und systematischen Forschung im Innern des Klanges, wie sie heute mit den elektronischen Geräten am Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, dem IRCAM in Paris, möglich ist. Ohne auf zwei meiner schon in der *Dissonance/Dissonanz* publizierten Aufsätze näher einzugehen², sei nur betont, dass es den Spektralistern um eine Musik geht, die den Charakter, die Eigenart von akustischen Phänomenen respektiert, seien das nun reine Klänge oder Geräusche. Der Serialismus hat die Töne neutralisiert und egalisiert, woraus eine weitgehend abstrakte Musik entstand. Der Spektralismus gründet wieder auf dem Eigenleben der Klänge, was weitreichende Folgen auch für die rhythmischen Strukturen zeitigt. Mit den reinen oder unreinen Spektren

1. Vgl. *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, Textes réunis et présentés par Danielle Cohen-Levinas, Paris, 1998²; Jérôme Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paris, 2000; Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt. 25 ans de musique contemporaine*, Paris: Michel de Maure 1995.

2. Theo Hirsbrunner, *Composer avec les sons – composer les sons*, in: *Dissonance* Nr. 71 (octobre 2001), S. 4ff.; ders., *Le retour de la magie dans la musique. La constellation Varèse-Jolivet-Messiaen*, in: *Dissonance* Nr. 79 (février 2003), S. 4ff.; die beiden Aufsätze wurden auch in der deutschen Ausgabe von *Dissonanz* publiziert.

allein entsteht noch keine neue Musik – entscheidend ist vielmehr eine gewisse Haltung, die alle Eigenschaften eines Werkes erfasst.³

Anhand der zweiten Generation der SpektralistInnen sei diese schon von Grisey beschworene «Haltung» dargestellt, ohne dass allzu detailliert auf bestimmte Werke eingegangen sei. In einigen Porträts werden Biographie und Ästhetik von jungen KomponistInnen skizziert, die im deutschsprachigen Raum noch wenig bekannt sind.

PHILIPPE LEROUX

Geboren am 24. September 1959 in Boulogne-sur-Seine trat Leroux 1978 ins Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) von Paris ein und studierte bei Ivo Malec, Claude Ballif, Pierre Schaeffer und Guy Reibel. Wertvolle Anregungen empfing er auch von Olivier Messiaen, Franco Donatoni, Betsy Jolas, Jean-Claude Eloy und Iannis Xenakis. Heute unterrichtet er musikalische Informatik am IRCAM und wird in der ganzen westlichen Welt aufgeführt. Leroux ist nicht nur Künstler, sondern auch Theoretiker, was für alle hier dargestellten Persönlichkeiten typisch ist. Die Arbeit der am IRCAM zur Verfügung stehenden Computer verlangt gründliche Kenntnisse in Physik und vor allem Akustik.

Ein Stück wie *Continuo(ns)* (1993/94) ist programmatisch für Leroux: Es baut auf der kontinuierlichen Entwicklung von «Klangobjekten» auf, wie sie Pierre Schaeffer beschrieben hat.⁴ Diese sind aber von Anfang an schon so beschaffen, dass sie in ständiger Transformation begriffen sind; es sind im Grunde nicht «Objekte», sondern «Aktionen», die vom einen zum anderen gehen. Deren Gegensätze werden überwunden, ohne dass die Richtung dieses Prozesses allzu sehr voraus gewusst werden kann; die Intuition des Komponisten verhindert einen starren Mechanismus. Auf der einen Seite folgt Leroux Grisey, für den die Musik *différentielle*, *liminale* und *transitoire* war. Das heisst: Sie schliesst das Verschiedene (Konsonanzen und Dissonanzen), das Anfängliche (das an der Schwelle zum Sein Stehende) und das Vorbeigehende (ohne zurück zu kehren) mit ein.⁵ Auf der anderen Seite denkt Leroux aber auch in Antinomien, die nur in mathematischen Konstruktionen existieren. Durch diese hat der Mensch Zugang zu den kontinuierlichen Veränderungen, in

die er eingebunden ist. Denn wenn er zählt: «eins, zwei, drei, vier, ...», fährt er spontan fort: «fünf», und nicht: «tausend».

In einem Vortrag, den er 2003 am vom IRCAM organisierten Festival Résonance hielt, betonte Leroux, dass er von der Klanganalyse ausgehe und daraus alle Harmonien und Rhythmen ableite. An anderen Stellen spricht er über Jean-Philippe Rameau und Paul Hindemith, was ein deutschsprachiges Lesepublikum vielleicht erstaunen mag. Denn vor allem was Hindemith betrifft, so scheint über dessen Herleitung der Töne aus dem Klangspektrum seit Theodor W. Adornos Invektiven der Stab gebrochen. Doch Leroux kümmert sich nicht darum und beschwört die Theoretiker der Vor-Renaissance, mit denen ihn enge Bande verbinden. Die Periode der klassischen Harmonik und des klassischen Kontrapunkts sei sehr kurz gewesen, gemessen an der Zeit vorher, als Gegensätze in der Musik durch allmähliche Übergänge miteinander verbunden wurden.⁶

JEAN-LUC HERVÉ

Unter den KomponistInnen der zweiten Generation der SpektralistInnen nimmt Hervé eine besondere Stellung ein, denn er interessiert sich nicht nur für bildende Kunst und Literatur, die er in sein musikalisches Schaffen mit einbezieht, sondern absolvierte an der Universität Lille III auch ein Doktorat über seine eigenen Werke und jene von Maurice Ravel und Gérard Grisey. Am 10. August 1960 in Saint-Maur geboren, studierte er am CNSM von Paris bei Emmanuel Nunes und Gérard Grisey. Von 1998 bis 2000 betrieb er Forschungen am IRCAM. Aufenthalte in Kyoto (2001) und Berlin (2003-04) als Stipendiat des DAAD waren wichtige Etappen in seiner Entwicklung. Zurück in Paris, suchte er sich im Groupe de l'itinéraire als Fortsetzer der älteren Generation zu profilieren.

Die während der neunziger Jahre geschriebenen Stücke evozieren durch ihre Titel die weit gespannten Interessen des Musikers. *Intérieur rouge* (1993) bezieht sich auf Bilder von Henri Matisse, *Ciels* (1994) lässt an Fresken in einem Barocksaal denken, deren Malereien unmerklich in architektonische Elemente übergehen, so wie bei Hervé die elektronischen Klänge mit instrumentalen vermischt werden; andere Formulierungen erinnern an den Lyriker Yves Bonnefoy: *Presque du feu* (1995), *Le temps scintille* (1995)

3. Vgl. *Entretiens* n° 8, *Musique contemporaine. Avec des contributions de Guy Lelong, Julian Anderson, Gérard Grisey, Tristan Murail et surtout Jean-Baptiste Barrière*, Paris 1989.

4. Vgl. Philippe Leroux, *Avant-propos*, in: Michel Vilella, *Processus et invention dans «Continuo(ns)» de Philippe Leroux*, Paris 1999, S. 9ff.

5. *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, S. 55ff.

6. Unveröffentlichtes Typskript von Leroux.

Abbildung 1:

Aus Jean-Luc
Hervé
Komponier-
tagebuch.

The image shows a page of handwritten musical sketches on a five-line staff. At the top, there is a title in French: "Harmoniz → véritables int → tempo sur hams en glorie et eigi". Below this, the sketches are organized into sections. The first section is labeled "niveau 1" and contains several lines of notes with diamond-shaped symbols above them. The second section is labeled "sp 1" and contains more complex sketches with various lines and symbols. The third section is labeled "enchaînements de gestes pour niveau 2" and contains sketches with notes and diamond symbols. The fourth section is labeled "sp 2" and contains sketches with notes and diamond symbols. The sketches are written in black ink on a white background.

und *Dans l'heure brève* (1997). Aber *Dans l'ombre des anges* (1999), geschrieben zum Gedenken an Grisey, ist ein poetischer Titel eigener Erfindung. Heute verwendet Hervé eher sachliche Bezeichnungen, wie *Encore* (1998-99), *Déjà* (1999) oder *2* (2002), ein Stück, das ganz auf der Zweifelt aufbaut.⁷

In der Analyse von *Dans l'heure brève*, die Teil seiner Doktorarbeit ist, geht Hervé eigene Wege, indem er auch ein während der Komposition geführtes Tagebuch abdruckt (siehe Abbildung 1). Im Übrigen zeigt die Arbeit, wie sehr die Komposition noch von Griseys Vorbild abhängt: Aus einem sehr einfachen Ausgangsmaterial wird durch ständige Permutationen und Rotationen jedes kleinste Detail abgeleitet. Die Spektren, die am Anfang sehr einfach scheinen, verwandeln sich und gehen ineinander über. Skizzen von Zeichnungen, die den ungefähren Verlauf einer melodischen Linie andeuten wollen, vervollständigen die ausserordentlich gründlich betriebenen Vorbereitungen.

Zentral für Hervé ist der Begriff «image sonore» (Klangbild), den er nur mit Mühe definieren kann: Es handelt sich offenbar um eine erste, schemenhafte Eingebung, die noch nicht in Noten fixiert werden kann, aber langsam Gestalt

annimmt (siehe Abbildung 2). Sie braucht Zeit, um sich im Material zu verwirklichen. Anlässlich einer Begegnung am IRCAM im April 2003 kam Hervé wieder auf seine Vorstellung vom «Klangbild» zu sprechen: Es gehe darum, Gesten und Formen zu erfinden, die Ströme von Energie weiterführen. Am Anfang seien für ihn auch die einschmelzenden, fließenden Klänge der Spektralmusik ein entscheidendes Vorbild gewesen. Heute gehe es aber darum, neben den schönen Klangfarben wieder polyphone Strukturen zu schreiben. Ausgehend von Klanggesten, die nur punktuelle Formen erzeugen, müssen laut Hervé Klangtexturen entstehen, die den in der Spektralmusik häufigen Klangwolken Festigkeit und Charakter verleihen.⁸

DIE GRUPPE BIOTOP

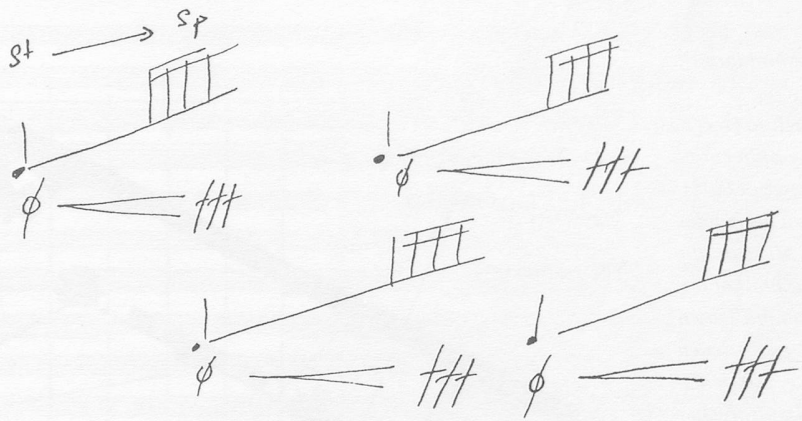
Jean-Luc Hervé, Thierry Blondeau und Oliver Schneller gründeten im Dezember 2004 die Gruppe Biotop, die eine Musik im Zusammenspiel mit dem Ort der Aufführung kreieren will. Dazu Hervé in einem kurzen, nur zwei Seiten umfassenden Programm:

7. Vgl. Theo Hirsbrunner, *Künstler und Wissenschaftler. Der französische Komponist Jean-Luc Hervé*, in: *MusikTexte* Nr. 97 (Mai 2003), S. 11ff.

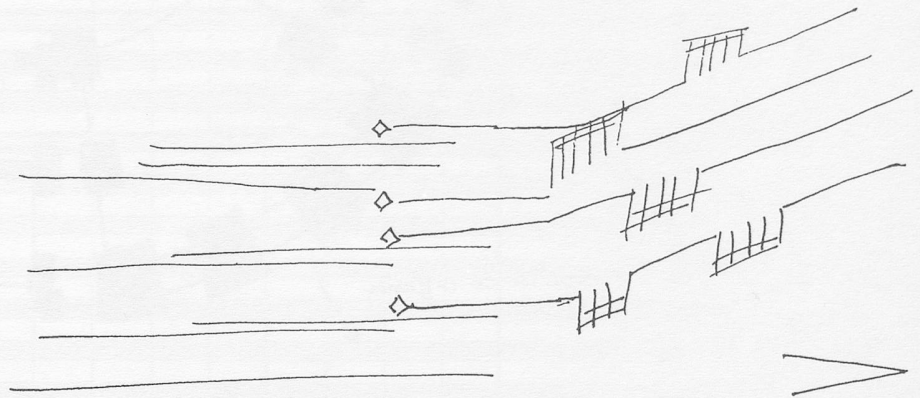
8. Doktorarbeit im Typoskript von Hervé.

Abbildung 2:

Jean-Luc Hervé,
Dessins de deux
images sonores de
«Dans l'heure
brève» (1997).
Zwei
«Klangbilder»
aus Hervés
Doktorarbeit; sie
dokumentieren
das allmähliche
Entstehen von
Ideen.



Les deux violons ouenent des glissandi en alternance, crescendo, allant de la touche au chevalet, se terminant par une alternance rapide de coups d'archet.



Un accord est joué par un groupe d'instruments; certaines notes sont reprises par des harmoniques de cordes; le premier groupe d'instruments disparaît et les cordes glissent vers l'aigu en jouant des trémolos de façon alternée.

«Die Klangumwelt dient als Vorbild. Die Musik wird in der physischen Welt der umgebenden Klänge verankert. Ein Werk wird für einen bestimmten Ort konzipiert oder adaptiert. Der Ort wird so ausgesucht, dass er mit dem Werk zusammen klingt. [...] Ich begrenze das Werk nicht auf den Konzertsaal oder auf die Zeit des Zuhörens. Es kann sich vor und nach dem Konzert an verschiedenen Orten entfalten und verlängern. Ich nutze die Elektronik und Informatik wegen ihrer räumlichen und zeitlichen Mehrfaltigkeit. Sie vereinfacht die Verbindung zwischen Werk und Kontext. Sie ermöglicht der Musik, sich mit ihrer Umwelt zu vermischen.»⁹

Das Stück *Amplification/résonance* vom November 2004, gespielt im Museum für Kommunikation in Berlin, kann einen Begriff von dem oben beschriebenen Konzept geben. Die Aufführung fand nacheinander an zwei Orten statt: zuerst im Saal des Museums, dann im Atrium des Gebäudes, das die Büros des DAAD beherbergt (dessen Stipendiat Hervé war, wie weiter oben schon erwähnt). Die starke Akustik des Raumes wurde ausgenutzt, die Architektur der Innenräume in das Projekt mit einbezogen, so dass das Museum zu einem gigantischen Lautsprecher wurde (siehe Abbildung 3). Ausgehend von rein solistischen Partien traten nach und nach die elektronischen Klänge hinzu. Das Atrium des DAAD weist vier Stockwerke von Galerien auf, die alle mit Lautsprechern bestückt waren, so dass es schwierig wäre, dasselbe Stück an einem anderen Ort und unter anderen Bedingungen aufzuführen.¹⁰
– Dasselbe gilt für Blondeau, der 1961 in Vincennes geboren

wurde und in Paris und Berlin studierte. Programmatisch hält er fest:

«Ich höre zu, was mich umgibt. Ich komponiere für einen Ort, für eine Situation, im Einklang mit diesem Ort und dieser Situation. [...] Was die Alterität mir beibringt, was meine Umwelt mir vorschlägt: Kann ich es innerhalb meines eigenen Ausdrucks integrieren?»¹¹

In den *Espaces préludiques* (2001) gelang es, mit spektralen Klängen ein Stück zu realisieren, das für das Schloss von Annecy bestimmt war. Gongschläge markierten den Auftritt jedes Musikers; das Publikum wurde aber auch mit einbezogen, indem andere Instrumente die Bewegungen der Leute kontrapunktierten. Nach und nach klärte sich die Situation, und jedermann nahm Platz, worauf die Musiker eine Debussy-Imitation spielten, in die sich persönliche Beiträge von Blondeau mischten.

Der Titel *Espaces préludiques* bezieht sich provokant auf die *Espaces acoustiques* von Grisey, betont aber den spielerischen («ludiques»!) Charakter der Musik. Blondeau hat im selben Geist auch ein Stück auf Jean Tinguely geschrieben: *Pêle-mêle* (1998) arbeitet mit dem Spektrum einer Glocke und Doppler-Effekten. Die Reihenfolge der einzelnen Sätze, *Musique Taingli*, *Pars pro toto*, *Tel Fax* usw., kann frei gewählt werden und führt auch die Telefonnummern von Hervé, Leroux, Hurel und anderen Kollegen auf; die Zahlen erzeugen diastematische Ordnungen ganz eigener Art, so dass, bei immer kürzer werdenden einzelnen Sätzen, dem Titel des Stückes voll Rechnung getragen wird: *Pêle-mêle* = Wirrwarr.

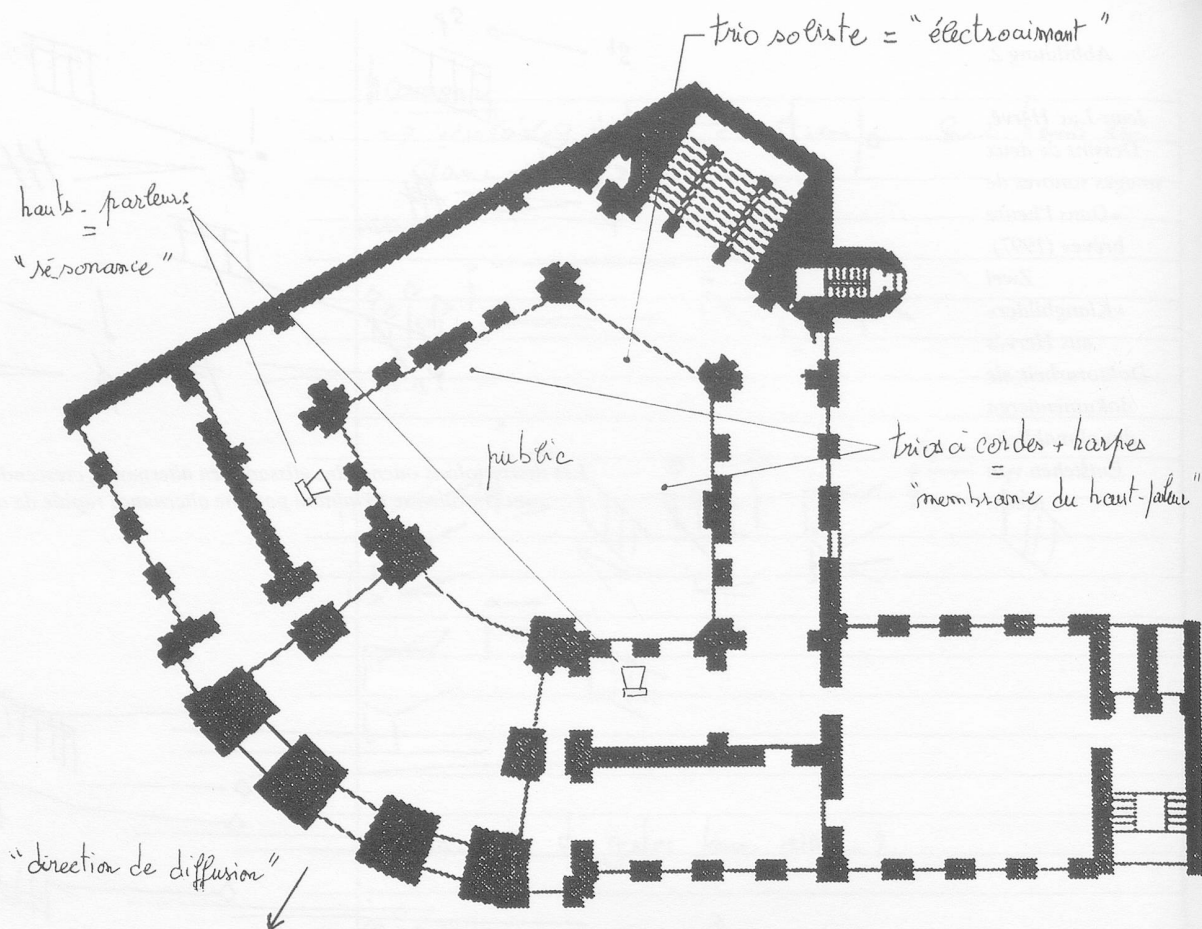
9. Unveröffentlichtes Typoskript von Hervé auf Deutsch (leicht korrigiert).

10. Vgl. das unveröffentlichte Typoskript von Hervé.

11. Unveröffentlichtes Typoskript von Blondeau auf Deutsch.

Abbildung 3:

Jean-Luc Hervé,
«Amplification/
résonance» (2004),
Plan des Saales
im Museum für
Kommunikation,
Berlin mit seinen
verschiedenen
Galerien, auf denen
Lautsprecher
installiert sind.



Le musée de la communication à Berlin: forme de haut-parleur
disposition des musiciens

Blondeau hat auch Musik zu pädagogischen Zwecken geschrieben und damit dem Spektralismus ein Aktivitätsfeld eröffnet, das nicht von Anfang an vorgesehen war. Die Stücke heißen etwa: *Zigzag* (1992), *Thon-Bohn* (1993), *Zoom* und *Musique rasoir* (1997); sie bedienen sich der heute üblichen elektronischen Instrumente und scheinen unausgesprochen zu sagen: Jeder Musiker sein eigener Spektralist. Mit legerem Humor wird eine hoch artifizielle Technik der reinen Unterhaltung zugeführt.

Oliver Schneller äussert sich ernster und umsichtiger, wenn er schreibt:

«Der Akt der Aufführung ist einmalig. [...] Das Leben (*bios*) einer jeglichen musikalischen Darbietung ist [...] immer an einen Ort (*topos*) und an eine Zeit gebunden. [...] Musik der Gegenwart, die in Form und Praxis mit ihrem Kontext bewusst umgeht, auf ihn hinweist, ihn bewusst macht und reflektiert, auch einmal mit ihm bricht und sich ihm widersetzt, kann zur Erweiterung der musikalischen Entstehungs- und Lebensräume beitragen.»¹²

MARC-ANDRÉ DALBAVIE

Er wurde 1961 geboren und absolvierte seine Studien am CNSM von Paris, wo er verschiedene Preise erhielt. Zur selben Zeit widmete er sich Forschungen am IRCAM und nahm Dirigierkurse bei Pierre Boulez (1987-88). Heute unterrichtet er am CNSM Orchestration und ist ein schon sehr gefragter Komponist, z.B. am Cleveland Orchestra, am

Chicago Symphony Orchestra und am Orchestre de Paris – alles Klangkörper ersten Ranges, für die er Werke schrieb.

Seuils (1991) für Orchester, Sopran und Elektronik ist von einer raffinierten Geschmeidigkeit im Umgang mit Klangfarben, die einzigartig ist. Der Sopran taucht nur selten aus den ihn umgebenden orchestral und elektronisch generierten Akkorden auf (siehe Abbildung 4). Der Titel *Seuils* (Schwellen) will beim Wort genommen werden und verweist, wie weiter oben schon erwähnt, auf Grisey, für den die Musik *liminale* sein musste: Sie steht an der Schwelle (*limen*) ihrer Entstehung. Keine melodische Linie, kein Rhythmus, kein Akkord prägen sich dem Gedächtnis ein. Sie sind nur flüchtige Erscheinungen in einem Gewühl von Klängen, die, wie auch Leroux sagen würde, von einem Pol zum anderen – radikal verschiedenen – gehen, ohne je definitive Gestalt anzunehmen.

Der gesungene Text bezieht sich semantisch und akustisch auf diesen transitorischen Zustand der Musik. Wenn das Wort «*duplique*» erscheint, so wird es sofort verdoppelt, und zugleich bezieht sich das Orchester mit Pizzicati und Staccati auf die beiden Plosivlaute «p» und «q». Das Gedicht von Guy Lelong, einem Kenner der Pariser Kulturszene, weist noch die merkwürdige Eigenschaft auf, dass es nichts anderes beschreibt als die gerade herrschende Situation, wo in einem Konzertsaal ein Orchester mit Solo-Sopran und Elektronik ein Werk aufführt, das die enge Verbindung von Wortbedeutung und Wortklang sozusagen zelebriert.¹³ Dieses Konzept erinnert an Stéphane Mallarmé, dessen späte Gedichte die Sonett-Form in zeremonieller Feierlichkeit vorführen, ohne

12. Unveröffentlichtes Typoskript von Schneller.

13. Vgl. Guy Lelong, in: Beiheft zur CD *Seuils*, Compositeurs d'aujourd'hui, Emarcy Records 2001, CD 002894653132, S. 22ff.

Abbildung 4:

Marc-André Dalbavie,
«Seuils II»
(1991), S. 49.

Die Passage zeigt deutlich, wie der Gesang aus den Orchesterstimmen auftaucht. Das Publikum nimmt an der Entstehung des Vokals A teil, der vom Sopran deutlich, aber «liminal» artikuliert wird.

mit den Worten eine bestimmte Aussage machen zu wollen. Diese überliess er den Journalisten von Tageszeitungen und beschwor in seinen Miniaturen das «*creux néant musicien*» («das hohle Nichts der Musik»). Nicht von ungefähr dirigierte Pierre Boulez ein so geartetes Werk wie *Seuils*, weil er selbst in seinem Zyklus *Pli selon pli* Mallarmé kongenial vertonte.

In späteren Werken wie *Color* und *Ciacona* (2003) nähert sich Dalbavie wieder eher traditionellen, leichter fassbaren Formen. *Color* bezeichnet zuerst die Klangfarben, dann aber auch die melodische Ordnung wie in der Ars nova des 14. Jahrhunderts, im Gegensatz zu *talea*, das sich auf den Rhythmus bezieht. Die Form der *Ciacona* im zweiten erwähnten Werk kann mühelos verfolgt werden: Um einen immer wiederkehrenden Ton entwickelt sich wie ein sich langsam öffnender Fächer ein Thema, das nicht nur eine melodische Linie beschreibt, sondern zugleich auch zu Akkorden von

delikater Zartheit führt. Der Formprozess ist bis zu einem gewissen Grade voraushörbar, was durchaus Griseys Forderung nach einer sinnlich nachvollziehbaren Ordnung der Musik entspricht.

FABIEN LÉVY

Lévy gehört nur noch ganz am Rande zu den Spektrralisten, nimmt aber an deren Forschungen im Innern der Klänge teil. Geboren wurde er am 11. Dezember 1968. Nach mathematischen Studien trat er ins CNSM von Paris ein und studierte musikalische Analyse bei Levinas, Orchestration bei Dalbavie und Komposition bei Grisey. Nach dessen Tod arbeitete er auch mit Marco Stroppa. Er lebte in Berlin als Stipendiat des DAAD (2001), dann in Rom als Pensionär der Villa Medici (2003). 2004 erhielt er den Förderpreis der

Szene aus *Kaija Saariahos Oper*
 «*L'amour de loin*»,
 Stadttheater
 Bern (2001/02).
 Foto:
 Jürg Müller



Ernst von Siemens Stiftung. Im Februar 2004 bestand er an der École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris das Dokorexamen mit einer Arbeit über die Grenzen der musikalischen Notation und Perzeption, ein sehr aktuelles Thema, da in der musikalischen Schrift Dinge in beunruhigendem Masse festgehalten sind, die das Publikum, auch das sehr gebildete Publikum, nicht mehr hören kann. Lévy ist zum Beispiel Begriffen wie *harmonique* und *inharmonique* gegenüber, die von den Spektralistern als Unterscheidungsmerkmale angewandt werden, sehr skeptisch eingestellt, da sie zum grossen Teil auf soziokulturellen Prägungen beruhen und nur eine historisch limitierte Gültigkeit besitzen.¹⁴

Seit September 2004 unterrichtet Lévy junge Komponisten der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin in Orchestration. Im Frühjahr 2005 hielt er Vorträge an der Universität von Chicago. Für einen aus Italien stammenden Auftrag schreibt er an einem grösseren Werk, das ihn wahrscheinlich ein ganzes Jahr beschäftigen wird.

Lévy distanziert sich von Grisey und Murail, da er nicht an die physikalistische Ordnung der Töne glaubt. Mehr spielerisch geht er unter den Partialtönen auf die Suche nach geheimen Ordnungen, zum Beispiel unter den sehr hohen Primzahlen. Wenn er einmal eine Kombination gefunden hat, die ihm gefällt – der hedonistische Charakter seiner Forschungen ist evident –, beginnt er am Material zu «zisellieren», bis es die ihm passende Form angenommen hat.¹⁵

Beeinflusst von der Musik der Banda Linda in Zentralafrika und vom Gesang der Pygmäen, konstruiert er Klangoberflächen, die von strengen Kanons durchzogen sind. Dadurch entsteht ein Mosaik aus sich stets wiederholenden Tönen, die, je nach der Klangfarbe der Instrumente, verschiedene Grade der Rauheit oder Glätte aufweisen. Das Werk mit dem Titel *Durch, in memoriam Gérard Grisey* (1998) für vier Saxophone kann einen Begriff von dieser Technik geben. In *Hérédo-ribotes* (2001) für Solo-Bratsche und 51 Orchestermitglieder spielt sich in grösserem Massstab derselbe Vorgang ab: ein vielfarbiges Mosaik stellt die Aufnahmefähigkeit der Hörenden auf die Probe und spielt mit dem doppelten Risiko des noch nie Gehörten und des sich von selbst Verstehenden.

Lévy nennt als für seine Persönlichkeit entscheidende Lehrer die Komponisten Jean-Claude Risset und Gérard Grisey neben dem Ethnologen Gille Léothaud. Aber vor allem ist er sich der nur relativen Gültigkeit unserer musikalischen Strukturen voll bewusst und gehört deshalb zu den wichtigsten Erscheinungen der aktuellen Musik, die nicht mehr europäisch im engen Sinne des Wortes, sondern global genannt werden muss.

AN DER PERIPHERIE DES SPEKTRALISMUS

Neben den um 1960 geborenen Komponisten, die den Kern der zweiten Generation der Spektralistern bilden, gruppierte sich eine gewisse Zahl von Musikern, die mit mehr oder weniger Distanz an der Arbeit an mittels Computer analysierten Klängen teilnehmen.

Zu nennen wäre da in erster Linie *Denis Cohen*, der mit wachen Sinnen die Entwicklung um ihn herum verfolgt. Geboren 1952 in Coupvray, folgte er am CNSM von Paris den Kursen von Olivier Messiaen, Michel Philippot und Jean-Claude Raynaud. Gegen Ende der Achtziger realisierte er am IRCAM die Komposition *Jeux* für Piano-midi und Computer. Später wandte er sich mehr der Vokalmusik und vor allem der Oper zu. In einem Aufsatz mit dem Titel *Spectral-sériel: une opposition pertinente?* stellt er den auf das Quantitative abstellenden Manipulationen des Serialismus das Qualitative der sich selbst genügenden Töne gegenüber. Der Spektralismus ist im strengen Sinn des Wortes eine Musik der Töne; er hebt das konkrete Erklingen der akustischen Phänomene, des Schalls in all seinen Varianten, hervor. Für Cohen sind sowohl der Serialismus wie der Spektralismus ein Erbe unserer wissenschaftlich-politischen Kultur, doch lässt sich auch mit den raffiniertesten Mitteln die Erinnerung an eine tausendjährige Geschichte allein durch den konkreten Klang nicht auslöschen.¹⁶

Auch *Philippe Hurel*, geboren 1955, verfolgt nur ganz am Rande die aktuelle Entwicklung in Paris. Er trat ins CNSM von Paris ein und betrieb auch Forschungen am IRCAM (1985-90). Nach einem Rom-Aufenthalt in der Villa Medici und dem Dirigat des Ensembles Court-circuit gemeinsam

14. Auszug im Typoskript aus der Doktorarbeit von Fabien Lévy.

15. Mündliche Mitteilungen von Lévy.

16. Vgl. Denis Cohen, *Ulysse et les sirènes*, in: *L'idée musicale*, Presses universitaires de Vincennes, collection *La Philosophie hors de soi*, Paris 1993.

mit Pierre-André Valade widmet er sich heute ausschliesslich der Komposition. Er bewundert die Musik von Berio, Ligeti, Boulez, Grisey und Murail, lässt sich aber auch vom Jazz beeinflussen, da dieser viel energischer und kraftvoller sei als ein grosser Teil der sogenannten Kunstmusik. Die Komponisten der Vergangenheit interessieren ihn nicht stark. Dafür lässt er sich von der Literatur, von Thomas Mann, Claude Simon, James Joyce und Diderot anregen.¹⁷

In einem vom August 2004 datierten Artikel zog er die Bilanz seiner Erfahrungen: Demnach lasse der Spektralismus sich nicht allein auf die Organisation der Partialtöne reduzieren, denn die rhythmische Gestaltung der gedehnten oder kontrahierten Zeit neben den mikro- und makrophonen Strukturen, wie sie Griseys Werke auszeichnen, führen am Ende zu einer Musik ohne Dogmen. Sonst gerate die Entwicklung in einen sich ständig wiederholenden Zustand und erstarre. Die Spektralmusik im strengen Sinne des Wortes habe ihr Ende gefunden.¹⁸

Die 1952 in Helsinki geborene *Kaija Saariaho* zögerte zuerst zwischen der Malerei und der Musik. Noch heute geht sie beim Komponieren zuerst von Zeichnungen aus. Sie studierte in Freiburg im Breisgau bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber, ohne sich stark von deren Vorbild beeinflussen zu lassen. Entscheidend war ihre Übersiedlung nach Paris, wo sie am IRCAM mit Computern zu arbeiten begann und gleichzeitig mit Grisey und Murail in Kontakt trat. Dennoch zitiert sie häufig Kandinsky, Klee und Calder, um ihre Intentionen zu erklären; die frühere Bindung an die bildende Kunst lebt weiter.

In ihren ersten Werken versuchte Saariaho die Dialektik zwischen Bewegung und Ruhe auszutragen. Zwischen Klang und Geräusch, zwischen Konsonanz und Dissonanz zieht sie eine die Gegensätze verbindende Achse, was von ferne an Philippe Leroux' kontinuierliche Übergänge zwischen antinomischen Strukturen denken lässt.¹⁹

Die Oper *L'amour de loin* (2000), die in Salzburg uraufgeführt wurde, macht nur noch einen sehr freien Gebrauch von der spektralen Praxis. Der Beginn des Werkes exponiert gleichzeitig zwei Grundtöne mit ihren Partialtönen, doch dann entfernt sich die Musik immer weiter von ihrem Ursprung, was nicht verwundern darf, denn eine Oper lässt sich nicht ohne weiteres mit einer einzigen Kompositionstechnik realisieren, da die Handlung verschiedene Stilwechsel erfordert. Doch ist *L'amour de loin* als erstes Bühnenwerk der Spektralmusik bemerkenswert genug, weil die kontemplative Ruhe vieler Szenen des Werkes direkt von Grisey und Murail her zu kommen scheint und auch – so unerwartet sich der Vergleich einstellt – viel mit der Zartheit von Debussys *Pelléas et Mélisande* gemeinsam hat.

Magnus Lindberg, geboren 1958, ist auch Finne wie Saariaho und wurde zuerst von den Darmstädter Kursen für Neue Musik geprägt, bevor er in Paris in Vinko Globokar und Gérard Grisey definitiv seine Meister entdeckte. Dennoch kehrt er in *Joy* (1990) zur Form der Chaconne zurück und arbeitet mit gut erkennbaren Wiederholungen von Akkorden, deren Grundtöne wie in der Romantik einen Stufengang bilden. Man hat Lindberg schon einen zweiten Sibelius genannt, denn seine Musik arbeitet mit starken, emotionell gefärbten Kontrasten und ist nur ganz am Rande mit anderen, am IRCAM entstandenen Werken vergleichbar. *Joy* ist eine Art Klavierkonzert, dessen Grandezza an die Zeit um 1900 erinnert.²⁰

Claude Vivier, geboren am 14. April 1948 in Montréal und gestorben am 7. März 1983 in Paris, war mit den französischen SpektralistInnen freundschaftlich verbunden. In *Lonely Child* (1980) und *Prologue pour un Marco Polo* (1981) zitiert er das Spektrum des Kontra-E und betont damit seine Nähe

zu Griseys Zyklus *Les espaces acoustiques*, wo derselbe Grundton zum Ausgangspunkt des ganzen Werkes wird. Doch Vivier macht daraus nur eine Anekdote, denn er zeigt sich tief beeindruckt von ostasiatischer Musik, deren Mikrointervalle er mit europäischen Instrumenten wiederzugeben versucht. Hätte er länger gelebt, wären die exotischen Elemente vielleicht eine engere Synthese mit dem Spektralismus eingegangen.

In gewissem Sinn gehört *Jonathan Harvey* (*1939) sowohl zur ersten wie auch zur zweiten Generation der SpektralistInnen. Wie Grisey, Hervé oder Lévy sieht er in der Musik auch eine Wissenschaft. Nach Doktoratsexamen in Glasgow und Cambridge studierte er bei Erwin Stein und Hans Keller, die beide noch mit Schönberg gearbeitet hatten. Am Anfang der achtziger Jahre lud ihn Boulez ans IRCAM ein, das für Harvey zum Ausgangspunkt verschiedener Forschungen auf dem Gebiet der Akustik wurde. Doch schon vorher hatte er den Hall der Gewölbe und der Glocken der Kathedrale von Winchester studiert, und die Anthroposophie von Rudolf Steiner regte ihn zu mehr impressionistischen Strukturen in der Musik an. Daraus entstanden Werke wie *Mortuos plango vivos voco* (1980) für Tonband und *Bhakti* (1982) für Instrumentalensemble und Tonband neben *Advaya* (1994) für Cello und vorher aufgenommene Töne.

Für Harvey besteht die Arbeit am IRCAM jedoch nicht nur aus technologischen Forschungen, sondern er wird auf dem Weg ins Innere des Klanges auch der Geheimnisse hinter allen weltlichen Dingen gewahr. Was sie im Letzten bedeuten, weiss er auch nicht zu sagen, doch: «Es ist die Aufgabe der Kunst auszudrücken, was das Reich der Transzendenz darstellt.»²¹ So gelingt es Harvey, der Spektralmusik jenseits aller akustischer Experimente und elektronischer Basteleien eine Würde wiederzugeben, die viele Skeptiker mit konservativer Haltung im Verlauf des modernen Fortschritts verloren glaubten. Der Beitrag dieses Engländers ist für die französische Musik von erstrangiger Bedeutung.

Wie es dem Konzept einer *histoire immédiate* entspricht, muss der Schluss der Ausführungen offen bleiben. Die jüngsten zitierten Zeugnisse der Komponisten stammen vom Dezember 2004 und weisen weiter auf noch nicht ausgeführte Projekte voraus. Deshalb ist es als Zeitgenosse der Gegenwart naheliegend, diese Arbeit bei nächster Gelegenheit fortzusetzen.

17. Vgl. Guy Lelong, *Entretien avec Philippe Hurel*, in: *Compositeurs d'aujourd'hui, les cahiers de l'IRCAM*, Paris 1994, S. 7f.

18. Unveröffentlichtes Typoskript von Hurel.

19. Vgl. Kaija Saariaho, *Timbre et harmonie*, in: *Le timbre, métaphore pour la composition*, Textes réunis et présentés par Jean-Baptiste Barrière, Christian Bourgois éditeur/IRCAM, Paris 1992, S. 413ff.

20. Vgl. Peter Szendy, *Entretien avec Magnus Lindberg*, in: Beiheft zur CD *Ondine/Helikon CD 784-2* mit Musik von Lindberg, S. 38ff.

21. Vgl. Arnold Whittall, *Jonathan Harvey*, Paris 2000, S. 29ff.