Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1999)

Heft: 61

Nachruf: Die Schwelle ist überschritten : Hommage an Gérard Grisey (1946-1998)

Autor: Zinsstag, Gérard / Müller, Patrick

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: 14.07.2025

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

DIE SCHWELLE IST ÜBERSCHRITTEN

VON GÉRARD ZINSSTAG

Hommage an Gérard Grisey (1946–1998)

Der Hinschied Gérard Griseys – er starb am 11. November 1998 im Alter von 52 Jahren an einer Gehirnblutung kurz nach Vollendung der *Quatre chants pour franchir le seuil* (uraufgeführt am 3. Februar in London unter der Leitung von Georges Benjamin) – hat nicht nur seine Angehörigen, seine Freunde und Schüler tief erschüttert, sondern hinterlässt im Gang der Musikgeschichte eine nicht zu schliessende Lücke. Der Komponist hatte während seiner letzten Jahre den musikalischen Diskurs meisterhaft beherrscht und wusste ihn gemäss seinen Ideen zu gestalten und zu formen. Ich denke hier zumal an zwei Kammermusikwerke, an *Taléa* und vor allem an *Vortex Temporum,* sowie an zwei grossbesetzte Stücke, *Les Espaces acoustiques* und *Icône paradoxale.* «Seine Partituren sind nichts anderes als eine offene Türe zu den Geheimnissen des akustischen Universums. Man tritt ohne Gewaltsamkeit in dieses ein, man lässt sich darin nieder, man wird darin zunehmend aufmerksamer für die winzigsten Schattierungen, und man vergisst, dass all dies auf komplexer Ausarbeitung beruht, auf der Rekonstruktion einer ursprünglichen Klangnatur nach Art der englischen Gärten, worin die Hand des Menschen unsichtbar wird.»[1] Ich will hier keine Lobrede auf das Werk Griseys halten, noch will ich seine Biographie schreiben; ich möchte vielmehr einige Erinnerungen zusammentragen, jeweils verknüpft mit Zitaten vom Komponisten selbst. Drei Persönlichkeiten verbanden sich in Gérard Grisey, sie ergänzten und konkurrenzierten sich: der Komponist, beschäftigt mit einem Denkprozess, der vor mehr als dreissig Jahren begann; der Pädagoge, aufmerksam, offen und engagiert seinen Schülern gegenüber; der Mensch, geheimnisvoll und beinahe mystisch auf der einen Seite, staunenswert jung und spontan auf der anderen, das Leben, die Natur, die einfachen und essentiellen Freuden der Freundschaft liebend. Dank seinem verblüffenden Gedächtnis verfügte er über eine immense, weitgefächerte Allgemeinbildung: Er konnte mit Brio und Leidenschaft (in vier verschiedenen Sprachen) über die soziale Situation der Sklaven in der zweiten römischen Republik ebenso sprechen wie über das altägyptische Buch der Toten; leidenschaftlich entbrannte er für die Malerei der italienischen Renaissance oder für die Sitten und Gebräuche des französischen Mittelalters; die Astrophysik faszinierte ihn so stark, dass er in *Le Noir d'Etoile* für sechs Schlagzeuger und Tonband die Live-Übertragung von Signalen eines Pulsars integrierte. Seine Kenntnisse umfassten die klassische und die zeitgenössische Literatur, die wichtigsten Strömungen der europäischen und asiatischen Philosophie und der zugehörenden Religionen. Sein Geist war ständig in Bewegung; er dachte oft schneller als er sprach, darin Lachenmann nicht unähnlich. Auch wenn er sich gegenüber seiner eigenen Epoche bisweilen etwas rückständig fühlte (er besass kein Fernsehgerät, las Zeitungen nur selten und bedurfte keines Autos), war er äusserst gut informiert und kritisch gegenüber allen gesellschaftlichen Ereignissen.

1. Gérard Condé, in *Le Monde* vom 14. November 1998.

Gérard Grisey hat uns verlassen. Wir müssen uns nun wieder mit hohem Anspruch an die Arbeit machen und lernen, ohne seinen Blick zu leben. Sein Werk hat in der Musikgeschichte tiefe Spuren hinterlassen und wird bestimmend sein für das Musikdenken des 21. Jahrhunderts.

> *Zunächst: nehmen wir den Ton ernst. Wenn wir nicht lernen, mit ihm zu spielen, wird er mit uns spielen.*
> (Gérard Grisey, 1979)

Abseits der spektralen Schule verspürte **Philippe Leroux** (*1959) einen eigentlichen Schock beim ersten Hören von *Anubis-Nout* und *Taléa,* später von *Modulations:* «Ich hatte den Eindruck, er habe das Orchester völlig neu interpretiert, ähnlich wie Berlioz ein Jahrhundert zuvor. Boulez oder Berio haben einen bereits existierenden Orchestrierungstyp erweitert, Grisey wies in eine gänzlich neue Richtung.» Als er mit seinen Schülern *Partiels* analysierte, wurde ihm bewusst, wie wichtig die Arbeit an der Prozessualität sowie an den Beziehungen zwischen Tonhöhen und Rhythmen ist. 1991 schliesslich begegnete er dem Komponisten in der Gruppe CompAct, die die Interessen der Komponisten gegenüber den grossen Institutionen vertrat, und so

Gérard Grisey mit seiner Lebensgefährtin, der Mezzosopranistin Mireille Degy, 1996 in San Francisco

entwickelten sich Freundschaft und gegenseitige Wertschätzung. Leroux schätzte Griseys Art, seine «abolut fabelhafte» Offenheit gegenüber allen Musikarten. In *Vortex Temporum* «ist alles ergreifend, gestisch, unmittelbar in den Übergängen; dieses ausserordentliche Werk fesselt die Aufmerksamkeit trotz seiner beträchtlichen Dauer, trotz Dehnungs- und Expansionsteilen, worin praktisch nichts geschieht.» Für Grisey, dessen Partituren Leroux immer wieder aufschlägt, ist charakteristisch, dass er die Probleme, die ihn beschäftigten, immer wieder neu angeht: die Gerichtetheit des musikalischen Diskurses oder die Arbeit an Zeit und Klang. Bei ihm «ist alles in logischen Zusammenhang gebracht, die Form ist im Einklang mit dem Material» (die klangliche Dimension seiner Musik ist typisch französisch, während das Formgefühl eher vom deutschen Modell herkommt). «Seine Musik hat sich äusserst stark entwickelt: in *Vortex* oder *Taléa* gibt es den Willen, die Elemente besser zu artikulieren, entgegen dem oft zu hörenden Vorwurf an die Spektralmusik, die Zeit stünde still, sei ohne Widerspruch.»

> *Der Ton exisitert nur im Verhältnis zu seiner Individualität, und diese Individualität wird deutlich erst in einem Kontext, der ihn erhellt und ihm Sinn gibt. Ich sehe es deshalb als essentiell an, dass der Komponist nicht nur mit dem Material arbeitet, sondern mit dem «Raum», mit der «Aura», die die Töne umgibt.*[2]

François Paris (*1961), Griseys Schüler zwischen 1989 und 1993, betont die staunenswerte geistige Offenheit des Unterrichts, die auf einer mit dem Studenten geteilten Neugier beruhte: er zögerte nicht, sich selbst in Frage stellen zu lassen, und er nahm ebenso viel, wie er gab. Die Kurse spielten sich auf zwei Ebenen ab: kollektiv bei allgemeinen Themen, so etwa über den Begriff der Kadenz in der zeitgenössischen Musik oder über die Instrumentation (so liess er François Paris das zweite Streichquartett von Ligeti orchestrieren); unter vier Augen schliesslich im Fall von schülereigenen Projekten. «Grisey versuchte nicht, sich in den Schüler zu versetzen, geduldig rekonstruierte er vielmehr dessen Partitur, Kategorie um Kategorie (rhythmische Behandlung, Form, usw.), und suchte die Beziehungen der verschiedenen Parameter untereinander zu erfassen. Niemals suchte er nach ‹Fehlern›...» Was ihn beschäftigte, waren der Begriff und die Wahrnehmung der Zeit in der Musik sowie der damit zusammenhängende Gedanke der Wiederholung. «Er sprach selten über seine Musik, oder dann vermittels derjenigen der anderen (beispielsweise *Daphnis*, die am Beginn von *Vortex* begegnet). Er besass ein Gefühl für das, was der Student benötigte – eine seltene Tugend. Seine Exkurse waren faszinierend, und sie berührten oft aussermusikalische Gebiete.» Grisey war ein «Musiker der Metapher», ständig auf der Suche nach sich selbst, und er war fähig zu grosser Zartheit und zu einer Ausdruckskraft, welche die technischen Kriterien überwand und in einen neuartigen und authentischen, jedem Klischee fernen Lyrismus mündete.

> *Mit seiner Geburt, seinem Leben und seinem Tod gleicht der Ton einem Tier; die Zeit ist zugleich seine Atmosphäre wie sein Territorium. Die Töne ausserhalb der Zeit zu behandeln, ausserhalb der Luft, die sie atmen, hiesse, Kadaver zu sezieren.*[3]

Brice Pauset (*1965), der 1988 ins Konservatorium eintrat und jemanden suchte, dessen Arbeit gegenüber seiner eigenen so gegensätzlich wie möglich war, betont «die Fähigkeit Griseys, uns immer wieder aus dem Gleichgewicht und aus festgefahrenen Haltungen zu bringen: Einmal brachte er eine Messe Ockeghems mit, die Woche darauf das zweite Streichquartett Ferneyhoughs.» Brice Pauset bewunderte an seinem Unterricht die Verbindungen, die der Komponist zur Geschichte herzustellen wusste: «Innerhalb der spektralen Schule war er neben Dufourt der einzige, der dieses historische Bewusstsein besass.» Die scharfsinnigen Kollektivkurse waren von Diskussionen belebt, die sowohl von den Studierenden wie auch von Grisey selbst ausgelöst werden konn-

2. Gérard Grisey, *Le devenir des sons*, Darmstadt 1982.

3. Ebd.

Gérard Grisey mit Gérard Zinsstag, 1994 in Buttes Chaumont

ten. Doch «in den Individualkursen erkundete er sorgfältig die Möglichkeiten eines jeden einzelnen, um sie anschliessend zu konzentrieren und sie durch den persönlichen Zugang genauer zu erfassen. Die Korrekturen, die er empfahl, waren gekennzeichnet von seiner Fähigkeit, einem jeden das Handwerkszeug zu vermitteln, das aus der Geschichte, aus seiner eigenen Praxis oder gar aus derjenigen seiner Studierenden stammte. Verblüffend, wenn er die Lösung eines Problemes aufzeigte, indem er auf ein Element aus der besprochenen Komposition selbst zurückgriff.» Er mochte Stücke, die sich auf die historisch am meisten erprobten Techniken bezogen (wie er dies selbst beispielsweise in *Taléa* tat). «Er mass dem Handwerk grosse Wichtigkeit bei und erlaubte sich bisweilen triviale, aber doch notwendige Bemerkungen über die Orchestrierung oder die formale Balance, oder er provozierte grundsätzlichere Diskussionen über die Notwendigkeit von Proportionen, Skalen, Quantifizierungen usw. Er besass auch ein philosophisches und politisches Bewusstsein dessen, was er tat, doch war dies nicht leicht zu erkennen. In seinen Darmstädter Ausführungen über die Spektralmusik (1978 und zumal 1982) ist der starke, geradezu politische Wille zu spüren, die neue französische Sensibilität dem deutschen Rigorismus entgegenzustellen und sich damit gegen eine sinnleere Kombinatorik, gegen einen bloss zufälligen Serialismus zu wenden, der der Sinnlichkeit keinen Platz einräumt.» Für Brice Pauset ist *Vortex* «ein absolutes Meisterwerk, eine grossartige Lektion des Komponierens»; dies gilt für die Arbeit an der Idee des Motivs sowie an der gegenseitigen Durchdringung von Motiv, Form, Register sowie sämtlicher involvierter Parameter. «Das Utopische an Griseys Poetik liegt nicht in der handwerklichen Verarbeitung von Techniken, die vermittels der Elektroakustik entstanden sind, sondern, im Gegenteil, in der Tatsache, dass zwischen Gebieten, die bisher getrennt schienen, Brücken geschlagen werden.» Dieser Wille, sämtliche Parameter in ein und demselben theoretischen und klanglichen Konzept zusammenzufassen, begegnet bereits bei Stockhausen, doch gibt es bei Grisey eine «Souplesse, die Stockhausen abgeht. Man kann sich die Lektüre einer Partitur des Repertoires in einer Weise vorstellen, die stets eine an eine bestimmte historische Periode gebundene Klangvorstellung mitdenkt: Diese Haltung ist ausserordentlich selten.»

Jeder Ton und jedes Tongemisch besitzt einen ganz eigenen Grad von Schatten und Helligkeit.[4]

Xu Yi (*1963), seit 1988 in Frankreich niedergelassen, war zwischen 1991 und 1994 Studentin von Grisey (sie hatte in San Diego von ihm erfahren): «Sein Unterricht glich ein wenig dem traditionellen chinesischen Unterricht: Es gab nicht nur Worte, sondern ein ganzes Ensemble an Haltungen gegenüber dem Leben und Denken, ein Lächeln beispielsweise oder eine Stille. Seine Poetik manifestierte sich in seiner ganzen Persönlichkeit. Er korrigierte meine Partituren selten, obwohl er bei einzelnen Dingen oft äusserst akribisch war; vielmehr zeigte er mir Aspekte, die ich übersehen hatte, oft sprach er dabei von Gebieten, die nichts mit Musik zu tun hatten. Grisey wollte alles hören können, und es war ihm sehr wichtig, dass er sich ein Bild davon machen konnte, welche Vorstellung sich der Studierende von seiner Partitur machte. Er fragte mich bisweilen, ob ich diese oder jene Passage hören könne. Er verlangte einmal, ich solle einen Teil von Lachenmanns *Allegro sostenuto* instrumentieren. Eine seiner grossen Qualitäten lag in der Fähigkeit, die Persönlichkeit eines jeden zu fördern und seinen Studierenden die Freiheit zu lassen, sich nach eigenem Bedürfnis auszudrücken. Wenn ich die geistige Beziehung, die mich mit ihm verband, beschreiben wollte, würde ich Laotses Diktum über die Ähnlichkeit des Wassers zur wirklichen und authentischen Freundschaft zitieren: Man benötigt sie immer, denn sie stellt eine tägliche und tiefgehende Beziehung dar.»

Mit dem Schatten der Töne zu komponieren bedeutet, eine Orchestrierung zu imaginieren, die Licht bringt in jene tiefliegenden Gebiete, worin die verschiedenen Timbres wirken.[5]

4. Gérard Grisey, *Le devenir des sons*, Darmstadt 1982.

5. Gérard Grisey, in: *Le timbre, métaphore de la composition*, Paris 1991.

Jean-Luc Hervé (*1960), Schüler Griseys von 1990 bis 1994, vergleicht dessen Unterricht mit einem Yoga-Kurs: «Hatte man einmal um neun Uhr die Schwelle zur Kompositionsklasse überschritten, musste man sich in einen anderen Geisteszustand versetzen und sich damit abfinden, dass der Tag bis am Abend besetzt sein würde. Neben den klassischen und zeitgenössischen Komponisten hörten wir auch viel aussereuropäische Musik. Die Präsentation einer Schülerpartitur konnte mit allen Diskussionen und Abschweifungen mehrere Stunden dauern. Sein Unterricht war sehr ‹gesetzt›: Seinen Sätzen folgte oft eine lange Stille, und er liess sich durch unsere Fragen nicht aus der Ruhe bringen.» Seine Gedanken drehten sich hauptsächlich um die Erkundung verschiedener Zeitzustände, wie sie in *L'Icône paradoxale* oder in *Vortex* zu finden sind (nach Philippe Hurel hatte diese Suche nach der Zeit einen mystischen Aspekt): «Wichtig war, dass die Formkurve ausgeprägt war und dass die Dynamik dieser Formkurve ihre eigene Daseinsberechtigung hat, dass sie jenseits selbstgenügsamer Bewegtheit etwas entdecken lässt. Der Unterricht Griseys drehte sich um zwei wesentliche Aspekte, derer nur wenige Komponisten fähig sind: die Wahrnehmung des klanglichen Resultats und die Beherrschung der Form vermittels der Dauernproportionen.»

> *Gewisse Intervalle besitzen keinen Schatten, da die resultierenden Töne einzig die Helligkeit ihrer Teiltöne verstärken.*[6]

Für **Guy Lelong**, Schriftsteller und Kritiker, hat Griseys Poetik zwei wesentliche Dinge mit sich gebracht: Die Erweiterung der Musik in das gesamte Feld klanglicher Phänomene sowie «eine überzeugende Antwort auf das, was man die Krise der auf Verbote gegründeten Avantgarden genannt hat. Er suchte nach einem Prinzip, das nichts ausschliessen, das Geräusche ebenso wie Konsonanzen integrieren sollte: Ausgehend von einer physikalischen Analyse des Tones und aus dem temperierten System ausbrechend, wusste er das Unversöhnliche zu versöhnen und erfand ein System fortlaufender Transformationen, das ihm erlaubte, in ein und demselben Klanguniversum Elemente hören zu lassen, die *a priori* kaum koexistieren können.» Im Hinblick auf die in den siebziger Jahren herrschenden Verbote stellte Grisey die Frage nach der Funktion dieser oder jener Kategorie (wie die Konsonanz, die Kadenz, die rhythmische Periodizität). «All dies war in ein System integrierbar, worin klangliche Entwicklungen wahrnehmbar wurden, die aus einer konsonanten oder inharmonischen Masse auftauchten, deren Erscheinung aber neuartig war, da ihr Zustand modifiziert worden war – was für mich eine wichtige Geschichtslektion darstellt. Griseys Fähigkeit zur instrumentalen Synthese war phänomenal: beim Hören einer Aufnahme von *Modulations* hatte ich den Eindruck, elektronische Musik zu hören! Diese Klangverschmelzung scheint mir den optischen Mischungen der Impressionisten recht nahe zu sein. Grisey versuchte, die verschiedenen Zonen des Klangphänomens zu vereinen, so wie man in der Wissenschaft die Elektrizität mit dem Magnetismus verbunden hat: eine Synthese auseinanderstrebender Phänomene. Im Gegensatz zu dieser strengen Haltung kann es ihm auch Spass machen, etwa die Grenzen der gesellschaftlichen Situation Konzertereignis zu integrieren (so etwa im Falle der Konzertpause in *Espaces acoustiques*). Nach 1986 suchte er seine Tonsprache zu ändern, seine Bemühungen zielten auf lange Frist dahin, alles in einen neuen Habitus zu integrieren, ob es sich nun um melodische oder rhythmische Grössen handelte. Er wolle kein von Zellen ausgehendes Wucherungssystem gebrauchen, sondern von der Grossform ausgehen, die dann das Detail induziere. Die Tatsache, dass er zahlreiche aus den Naturwissenschaften stammende Formen verwendete – so etwa das Entwicklungsmodell des Universums – ist eine Reaktion auf die wissenschaftliche Erkenntnis des Realen. Er übertrug und integrierte dieses Wissen in einen musikalischen Kontext.»

> *Schliesslich werden wir für unsere Wahrnehmung ein hybrides Sein erschaffen, einen Klang, der, ohne noch Timbre zu sein, schon nicht mehr ganz Akkord ist, eine Art Mutant der heutigen Musik, hervorgegangen aus der Kreuzung zwischen den neuartigen Instrumentaltechniken und den vom Computer errechneten additiven Synthesen.*[7]

Patrice Hamel, Bildhauer, Bühnenbildner und Regisseur, betont die Wichtigkeit, die Grisey, im Gegensatz zum seriellen Denken, der Wahrnehmung beimass. «Grisey legte sich Rechenschaft ab über die Beziehungen zwischen den physikalischen Phänomenen und unserem Wahrnehmungssystem; dadurch liess er uns eine neue akustische Kombinatorik hören, worin zwar konventionelle Instrumente mitwirken, sich jedoch vom traditionellen Orchesterklang weit entfernen: eine neue Form musikalischer Darstellung. Eines seiner Hauptanliegen war es, die Ahnung eines hinter dem Hörbaren Liegenden auszuschliessen: Das Resultat sollte dem Ohr allein genügen, denn er dachte kontinuierlich an den Verlauf der Grossform. Sein Ziel bestand darin, möglichst heterogene Objekte aufeinander zu beziehen, was grosse Risiken in Bezug auf die allgemeine Kohärenz bedeutete. Das Interesse an der Form begründet sich aus der Transformierung: um die Welt zu ändern, muss man die Formen ändern.»

(aus dem Französischen von Patrick Müller)

6. Ebd.
7. Ebd.