

Der Eindruck der Unendlichkeit in Pascal Dusapins Klavieretüden

JONATHAN STARK

Wer schon einmal den Beginn von Anton Bruckners Siebter Sinfonie live im Konzert erlebt, einer Aufführung von Wagners *Parsifal* beige-wohnt oder sich der „fast hypnotische[n] Wirkung“¹ der Minimal Music hingeeben hat, weiß, dass Musik ihre HörerInnen auf geradezu soghafte Art und Weise in ihren Bann ziehen kann. Gerne spricht man im Musikjournalismus von einer „kollektiven Meditation“, um dieses Phänomen eines Gefühls von Zeitlosigkeit, von Ewigkeit und Unendlichkeit zu beschreiben.²

Doch lässt sich dieser Höreindruck, der sich einer präzisen Formulierung stets zu entziehen weiß, auch analytisch nachvollziehen? Liefert der Notentext eine greifbare Basis für das subjektive Empfinden von ‚Ewigkeit‘, von ‚Unendlichkeit‘?³ Diesen Fragen möchte ich im Folgenden nachgehen, indem ich zwei kurze Ausschnitte der ersten und zweiten der *Études pour piano* des französischen Komponisten Pascal Dusapin (*1955) näher betrachte, die bei mir ebendiesen soghaften, hypnotisierenden Höreindruck hinterlassen haben.⁴

¹ Simone Hamm, *Der Komponist Philip Glass wird 80. Mehr als Minimal Music*. Online verfügbar unter: <<https://www.swr.de/swr2/musik/us-komponist-philip-glass-wird-80/-/id=661124/did=18927608/nid=661124/11b5pub/index.html>>, zuletzt aktualisiert am 31.01.2017, zuletzt geprüft am 29.12.2017.

² Vgl. etwa über eine Aufführung von Bachs *Matthäuspasion* durch die Berliner Philharmoniker: Ako Imamura, *Kollektive Meditation. Die Matthäuspasion der Berliner Philharmoniker berührt die Seele*. Online verfügbar unter: <https://bachtrack.com/de_DE/review-berlin-matthew-passion-sellers-rattle-new-york-october-2014>, zuletzt aktualisiert am 08.10.2014, zuletzt geprüft am 14.01.2018.

³ Der Versuch, subjektive Hörerlebnisse mittels analytischer Betrachtung des Notentextes zu untermauern, erfreut sich in der Musiktheorie seit einigen Jahren zunehmender Beliebtheit. Vgl. dazu vor allem: Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“* (Wagner in der Diskussion, Bd. 2), Würzburg 2006.

⁴ Die insgesamt sieben Etüden, die in dem relativ kurzen Zeitraum zwischen 1999 und 2002 entstanden sind (Paris: Salabert 2003), sind führenden InterpretInnen

Zuerst müssen jedoch die Begrifflichkeiten geklärt werden: ‚Ewigkeit‘ und ‚Unendlichkeit‘ – was ist damit eigentlich gemeint? Ein Blick in den Online-Duden verrät, dass der Begriff „Unendlichkeit“ ein unendliches Ausmaß beziehungsweise eine unendliche Beschaffenheit von etwas beschreibt;⁵ eine poetischere (und daher für die musikalische Analyse gar nicht einmal so unbrauchbare) Variante ist „das Ohne-Ende-Sein von Raum und Zeit“. Zum Begriff der „Ewigkeit“ gibt der Online-Duden nicht nur die Beschreibung der „ewige[n] Dauer“ an, sondern liefert auch eine umgangssprachliche Definition: „endlos scheinende Zeit“ – eine Definition, die für das Vorhaben dieses Aufsatzes höchst interessant ist. Das Konzept einer „endlos scheinenden Zeit“ ist eines, das, obwohl sprachlich äußerst schwierig zu erfassen, in der jüngeren Dusapin-Forschung immer wieder auftaucht. Aufsätze über Dusapins Kompositionen tragen Titel wie *Gegen das Vergehen der Zeit*,⁶ Dusapins eigene Schrift heißt *Une musique en train de se faire*.⁷ Zeit, das (gefühlte Nicht-)Vergehen von Zeit und Zeitgestaltung überhaupt spielen eine große Rolle in Dusapins Werk und in der Forschung, die sich mit diesem Werk auseinandersetzt. Besonders hervorzuheben ist hier die Arbeit der Musikologin Márta Grabócz, die sich intensiv mit der Zeitgestaltung in zeitgenössischen Opern, u. a. von Dusapin, beschäftigt hat.⁸

Wie kommt aber nun dieser Eindruck einer „endlos scheinenden Zeit“ beim Hören von Musik zustande? Ganz bestimmt hat das mit der subjektiven Hörerwartung und -erfahrung eines jeden Einzelnen zu tun, was eine Form von empirischer Untersuchung nahelegen würde, die selbstredend im hier vorliegenden knappen Format nicht geleistet werden kann. Der vorliegende Text fußt auf der Annahme, dass das Exis-

der zeitgenössischen Klaviermusik gewidmet: Jeweils eine *Étude* Alain Planès und Mikhail Rudy, zwei Vanessa Wagner und drei Ian Pace.

⁵ <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Unendlichkeit>>; <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Ewigkeit>>, beide zuletzt geprüft am 03.11.2018.

⁶ Thomas Meyer, *Gegen das Vergehen der Zeit. Der französische Komponist Pascal Dusapin*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 173 (2012), S. 42–45.

⁷ Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, Paris 2009.

⁸ Márta Grabócz, *Archetypes of Initiation and Static Temporality in Contemporary Opera. Works of François-Bernard Mâche, Pascal Dusapin, and Gualtiero Dazzi*, in: *Music and Narrative Since 1900*, hrsg. von Michael Klein und Nicholas Reyland, Bloomington 2013, S. 101–124.

tieren unvorhersehbarer Strukturen in einer Komposition die Grundlage für einen Höreindruck bildet, der das Gefühl einer „endlos scheinenden Zeit“ hervorruft – und für den Nachweis derartiger Strukturen hält die Musiktheorie sehr wohl Methoden bereit.

Bei einer achttaktigen Periode aus der Wiener Klassik wird sich bei HörerInnen kaum ein Gefühl von Unendlichkeit einstellen – sobald ich einen viertaktigen Vordersatz gehört habe, der von der Tonika zur Dominante führt, erwarte ich aufgrund meiner Hörerfahrung einen Nachsatz als Pendant. Dadurch erhalte ich auf struktureller Ebene ein Stück Vorhersehbarkeit – und damit Sicherheit in der Wahrnehmung des Zeitverlaufs. Doch was geschieht bei Strukturen von „identical repetition“, „undulated sound action“ oder „random ordering“?⁹ Durch die Unvorhersehbarkeit der kompositorischen Struktur werde ich in meiner Zeitwahrnehmung irritiert, denn ich kann entweder nicht vorausahnen, was als Nächstes geschieht, oder meine Erwartung wird fortlaufend konterkariert. Im Folgenden möchte ich eine Analyse zweier kurzer Ausschnitte aus Pascal Dusapins *Études pour piano N°1* und *N°2* vornehmen, um die Analyseergebnisse anschließend im Hinblick auf den oben beschriebenen Höreindruck und die gegebenen Begriffsdefinitionen zu diskutieren.

Wer Pascal Dusapins Werke analysieren möchte, steht oft schon vor Beginn der eigentlichen Arbeit vor einem Problem: Aufgrund der langgezogenen Spannungsbögen und der häufig anzutreffenden Kontinuität des Klanges gestaltet sich eine Einteilung der Musik in für die Analyse brauchbare Sinnabschnitte immer wieder schwierig. Eine Möglichkeit besteht darin, die Sinneinheiten nach dem Auftreten von Pausen festzulegen.¹⁰ Nach dieser Methode bin ich auch im vorliegenden Beispiel (*Étude N°1*, s. Abb. 1) vorgegangen – was mehr oder weniger als ein

⁹ Siehe dazu Costin Miereanu, *Vers une nouvelle microstructure*, in: *Fuite et conquête du champ musical*, hrsg. von Costin Miereanu, Paris 1995, S. 149–170, sowie Lewis Rowell, *Stasis in Music*, in: *Semiotica* 66 (1987), S. 181–195.

¹⁰ Allerdings muss bei diesem Vorgehen angemerkt werden, dass bei Dusapin durch den oft reichhaltigen Einsatz des rechten Pedals eine im Notentext notierte Pause nicht gleichbedeutend mit einer absoluten Klangpause (Stille) ist. Im hier zu analysierenden Abschnitt tritt dieses Phänomen besonders deutlich zutage. Dennoch glaube ich, dass selbst ein flüchtiger Blick auf den Notentext ausreicht, um die Annahme, dass Dusapin Pausen zum Zweck einer gewissen Form von Phrasengliederung notiert, plausibel erscheinen zu lassen.

Versuch ‚ins Blaue‘ begann, brachte schnell Ergebnisse, die mich dazu veranlassten, den gewählten Ansatz weiterzuerfolgen. Es ergeben sich also für die ersten 15 Takte der *Étude* gemäß der Gliederung durch Pausen folgende Sinnabschnitte:¹¹

- 1) Takt 2–4 (eine einzige Achtelquintolenpause trennt diesen Abschnitt vom nächsten)
- 2) Takt 5–6
- 3) Takt 7
- 4) Takt 8
- 5) Takt 9–11
- 6) Takt 13 (mit Auftakt)–15

1) T. 2-4
(0, 2, 4, 6) <030201>

2) T. 5-6
(0, 2, 6, 8) <020202>

3) T. 7
(0, 1) <1000000>

4) T. 8
(0, 2, 6) <010101>

5) T. 9-11
(0, 2, 3, 6) <112101>

6) T. 13 (mit Auftakt)–15
(0, 1, 4, 5, 7) <212221>

Abb. 2: *Études pour piano, N°1*, T. 1–15, Tonmaterial mit *prime form* und *interval vector*

Das in den einzelnen Abschnitten verwendete Tonmaterial habe ich in Abb. 2 mit den Mitteln der *Pitch-Class Set Theory* dargestellt.¹² Dusapin etabliert in den ersten beiden Abschnitten eine Ganztonklanglichkeit, die sich auf den ersten Modus von Olivier Messiaen stützt. Diese ‚Ganztonwelt‘ erfährt im dritten Abschnitt eine Störung durch den unvermittelt auftretenden Halbton *d-es*, um nach dieser kurzen Irritation im vierten Abschnitt sofort wieder in den Modus vom Beginn zurückzukehren. Schließlich erfahren beide ‚Welten‘ – Ganztonklanglichkeit und Chromatik – in den Abschnitten fünf und sechs eine Synthese derge-

¹¹ Ich ziehe die ersten 15 Takte zur Analyse heran, da sie in konsequenter Satztechnik (alles einstimmig) den ersten größeren Abschnitt der *Étude* bilden. Mit dem Einsatz der zweiten Stimme in der zweiten Takthälfte von Takt 15 beginnt ein neuer Großabschnitt.

¹² Zur *Pitch-Class Set Theory* vgl. das Standardwerk von Allen Forte: *The Structure of Atonal Music*, New Haven und London 1973.

stalt, dass zunächst ein Halbtonschritt, dann zwei Halbtonschritte in die Ganztonleiter integriert werden.¹³

Weitere interessante Ergebnisse bringt der Vergleich der Phrasenlängen, also der Dauern der Sinnabschnitte. Um präzise arbeiten zu können, musste ich hierbei etwas technisch vorgehen und den auftretenden Notenwerten die folgenden Dauernwerte zuweisen, um sie addieren zu können (Tabelle 1):

Tabelle 1

Notenwerte	Dauernwerte
Ganze Note	240
Viertel	60
Achtel	30
Quintolenachtel	24
Triolenachtel	20
Sechzehntel	15

Das machte es möglich, die Phrasenlängen durch Addieren der Dauernwerte exakt zu bestimmen. Wer Phrasenlängen miteinander vergleicht, ist nicht weit davon entfernt, auch die Längen der Pausen miteinander zu vergleichen, die die einzelnen Phrasen trennen. Daher sind die Pausenlängen in der folgenden Übersichtstabelle (Tabelle 2) ebenfalls integriert.

Die Übersicht verdeutlicht einen krassen Gegensatz zwischen Phrasen- und Pausenlängen: Während bei den Phrasenlängen ein recht deutliches Muster erkennbar ist – die Phrasen werden immer kürzer (werden sogar, über den Daumen gepeilt, dreimal halbiert!), um dann im fünften Abschnitt wieder in etwa mit der Anfangslänge zu beginnen –, liegt bei den Pausenlängen ein wildes ‚Herumhüpfen‘ ohne erkennbares Muster vor.

¹³ Besonders gut sichtbar wird der Verlauf ‚Vorstellung Ganztonklanglichkeit‘ – ‚Vorstellung Chromatik‘ – ‚Synthese‘ in den Intervallvektoren.

Tabelle 2

Abschnitte	Phrasenlängen	Pausenlängen
1) T. 2–4	696	24
2) T. 5–6	360	210
3) T. 7	165	60
4) T. 8	105	80
5) T. 9–11	676	249
6) T. 13 (mit Auftakt)–15	630	

Es ist also festzuhalten, dass das getrennte Betrachten von Tonmaterial, Phrasenlängen und Pausenlängen für jeden Parameter ein anderes Ergebnis offenbart. Im Tonmaterial werden zwei gegensätzliche Klanglichkeiten zuerst einzeln vorgestellt und anschließend miteinander kombiniert. Die Phrasenlängen folgen einem Muster, das dreimal eine Halbierung bringt, um die Phrasenlänge anschließend wieder auf den Ausgangswert zurückzusetzen. Die Pausen zwischen den Phrasen sind von höchst unterschiedlicher Länge. Ob das Zusammenwirken dieser drei Parameter letztlich den Höreindruck einer ‚Unendlichkeit‘ oder ‚Ewigkeit‘ hervorrufen kann, soll am Ende dieses Textes diskutiert werden. Zuvor wird noch ein Abschnitt der *Étude N°2* (s. Abb. 3 auf der folgenden Seite) untersucht.

Auch Dusapins *Étude N°2* stellt AnalytikerInnen vor das Problem, zunächst einmal Sinnabschnitte für die Analyse festlegen zu müssen, wenn auch in ganz anderer Form als bei der ersten *Étude*: Waren es dort sich im Pedalklang lang streckende Klangfelder, liegt hier ein ununterbrochenes melodisch-rhythmisches Kontinuum vor. Die Analyse des Tonmaterials brachte schließlich den entscheidenden Anstoß, die Gliederung nach hinzukommenden Tönen vorzunehmen. Ein Blick auf

Jonathan Stark

Tempo vorace ♩ = 160

Piano

The musical score consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Tempo vorace' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The piece is for piano. The notation includes various dynamic markings: *p* (piano), *fz* (forzando), *sf* (sforzando), *f* (forte), *p sub.* (piano subito), and *ppp* (pianissimo). The score shows intricate rhythmic patterns, often with sixteenth and thirty-second notes, and complex harmonic structures. The dynamics fluctuate rapidly, creating a sense of tension and release. The piece concludes with a final *f* (forte) dynamic.

Abb. 3: Pascal Dusapin, *Études pour piano*, N°2, T. 1–24

Der Eindruck der Unendlichkeit in Pascal Dusapins Klavieretüden

folgende Darstellung (zunächst nur des Tonvorrats der rechten Hand) wird dies schnell verdeutlichen (s. Abb. 4).¹⁴

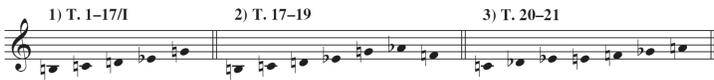


Abb. 4: *Études pour piano, N°2*, T. 1–21, Tonmaterial der rechten Hand

Zur besseren Übersicht liste ich hier die Abschnitte noch einmal tabellarisch auf:

- 1) Takt 1–17/I¹⁵
- 2) Takt 17–19
- 3) Takt 20–21

Aus den fünf verwendeten Tönen im ersten Abschnitt werden im zweiten Abschnitt durch das Hinzukommen der Töne *as* und *f* sieben; schließlich wird der Tonvorrat im dritten Abschnitt zunehmend chromatisiert. Ein Blick auf den Tonvorrat der linken Hand (s. Abb. 5) lässt bereits ab dem ersten Takt vermuten, dass man es hier mit Messiaens zweitem Modus (Halbton–Ganzton) zu tun hat; diese Vermutung wird durch die nach und nach hinzutretenden Töne bestätigt, die den anfänglichen Vierertonvorrat zur kompletten Skala ergänzen.

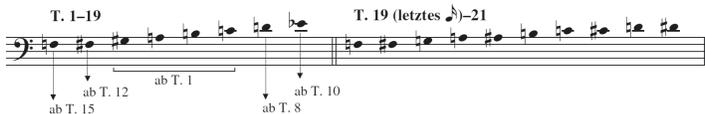


Abb. 5: *Études pour piano, N°2*, T. 1–21, Tonmaterial der linken Hand

Die Takte 19 (mit Sechzehntelauftakt) bis 21 bringen in der linken Hand zehn der zwölf Töne der chromatischen Skala; es fehlen *e* und *gis*

¹⁴ Auch hier fiel die Entscheidung, die Analyse auf die Takte 1–21 zu fokussieren, aufgrund der Satztechnik: Mit dem plötzlichen Wechsel zur Einstimmigkeit in Takt 22 beginnt ein neuer Großabschnitt.

¹⁵ Gemeint ist der erste Schlag in Takt 17.

bzw. *as*. Der Ton *e* findet sich in der rechten Hand; damit spart Dusapin in diesem Abschnitt nur den Ton *gis* bzw. *as* aus – um durch dessen Verwendung in Takt 22 anschließend eine Verzahnung zum nächsten Großabschnitt herzustellen.

Insgesamt lässt sich also ein schrittweises Anwachsen des Tonvorrats bis hin zur fast vollständigen Chromatik beobachten – doch mit diesem Ergebnis allein darf sich die Analyse an dieser Stelle nicht begnügen, da sie doch einige bemerkenswerte Irritationen aufdeckt. Um zunächst das Vorhersehbare zu benennen: Die linke Hand bringt keine Überraschungen. Der Hinweis auf Messiaens zweiten Modus, der den HörerInnen durch die Viertongruppe *gis-a-b-c* gleich zu Beginn geliefert wird, ist keine Finte, da der Modus im weiteren Verlauf schrittweise komplettiert wird. Doch was geschieht in der rechten Hand? Im ersten Abschnitt lassen sich die Töne *b-c-d-es* noch mit dem genannten Modus in Einklang bringen. Was der skalenfremde Ton *g* dort zu suchen hat, bleibt jedoch ein Rätsel, zumal er in diesem Abschnitt auch nur dreimal auftritt: einmal in Takt 4 und zweimal unmittelbar nacheinander in Takt 13. Der zweite Abschnitt täuscht ebenfalls eine Halbton-Ganzton-Leiter vor, doch auch diese enthält ‚Störtöne‘. Schließlich könnte man im dritten Abschnitt aufgrund der Tonfolge *es-e-f-ges* glauben, man sei bei der chromatischen Tonleiter angekommen, doch auch dieser Eindruck wird durch die restlichen Töne *a-c-des* nicht bestätigt.

Ein Faktor, der bislang noch nicht zur Sprache gekommen ist, dabei aber unbestreitbar ein zentraler Faktor der musikalischen Zeitgestaltung ist, ist der Rhythmus. Natürlich darf eine Rhythmusuntersuchung nicht fehlen, wenn es um einen Höreindruck von ‚Unendlichkeit‘ geht; daher soll an dieser Stelle der Komplementärrhythmus (die addierten Rhythmen von rechter und linker Hand) des bereits bekannten Abschnitts der *Étude N°2* näher betrachtet werden.

Um die Entwicklung einer möglichen Hörerwartung gewissermaßen ‚in Zeitlupe‘ zu simulieren, werde ich den Komplementärrhythmus der Takte 1–21 abschnittsweise darstellen (s. Abb. 6–10), beginnend mit den Takten 1–5:

Der Eindruck der Unendlichkeit in Pascal Dusapins Klavieretüden

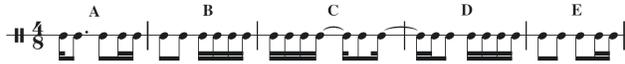


Abb. 6: *Études pour piano*, N°2, Komplementärrhythmus T. 1–5

Fünf Takte, fünf verschiedene Rhythmusseinheiten. Wie könnte es weitergehen? Vielleicht eine sechste, eine siebte neue Rhythmusseinheit? Eine rhythmische Reihenform nach dem Muster A-B-C-D-E-F-G-H...?

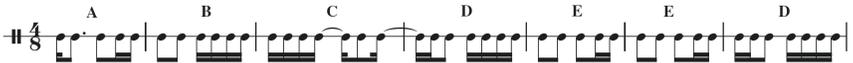


Abb. 7: *Études pour piano*, N°2, Komplementärrhythmus T. 1–7

Der Taktstrich zwischen Takt 5 und Takt 6 markiert die Stelle, von der an die einzelnen Taktrhythmen in umgekehrter Reihenfolge auftreten. Heißt das, dass es nun mit Rhythmus C weitergeht, dann mit B, dann mit A?

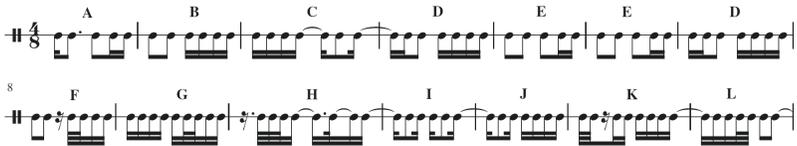


Abb. 8: *Études pour piano*, N°2, Komplementärrhythmus T. 1–14

Nein. Was folgt, ist geradezu eine Überhäufung mit ganz neuen rhythmischen Mustern. Und genau in diesem Moment der völligen Verwirrung...



Abb. 9: *Études pour piano*, N°2, Komplementärrhythmus T. 1–16

... taucht ein Wiederholungsmuster auf, das einen hoffen lässt, dass es mit den Rhythmen K und L weitergehen könnte, allerdings ...



Abb. 10: *Études pour piano, N°2, Komplementärrhythmus T. 1–21*

... wird auch diese Hörerwartung sofort wieder zerstört. Eine weitere Wiederholung von Rhythmus J, eingerahmt von zwei neuen Rhythmusmustern, macht die Irritation komplett.

Natürlich könnte und müsste man vor allem in Sachen Rhythmusanalyse hier noch viel tiefer in die Materie eintauchen; dies ist im Rahmen dieses Textes jedoch nicht leistbar. Ein sicherlich höchst interessanter Ansatzpunkt für eine weitergehende Untersuchung wäre beispielsweise eine Analyse des gezeigten Abschnittes nach Peter Petersens (kontrovers diskutierter) Komponententheorie.¹⁶

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Analyse in den betrachteten Ausschnitten auf struktureller Ebene Unvorhersehbarkeiten aufdecken konnte, die für den eingangs beschriebenen Höreindruck von ‚Unendlichkeit‘ oder ‚Ewigkeit‘ verantwortlich sein könnten. Dusing schafft dreierlei verschiedene Formen unvorhersehbarer Strukturen:

- 1) Durch das Zusammenwirken von Erwartbarem (die mehrmalige Halbierung der Phrasenlängen in *Étude N°1*) und Nicht-Erwartbarem (der Syntheseprozess im Tonmaterial und die Pausenlängen im selben Stück);

¹⁶ Peter Petersen, *Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse*, Mainz 2010. Eine hervorragende Einführung und Zusammenfassung dieser Theorie gibt: Patrick Boenke, *Was ist ‚rhythmisch‘ in der Musik? Peter Petersens und Carl Schachters Überlegungen zu einer Rhythmustheorie*, in: *Rhythmik und Metrik* (Grundlagen der Musik, Bd. 6), hrsg. von Gesine Schröder, Laaber 2016, S. 41–54.

- 2) durch irritierende ‚Störungen‘ innerhalb eines etablierten Kontexts (die ‚Störtöne‘ im Tonmaterial der *Étude N°2*);
- 3) durch Vortäuschen von Musterhaftigkeit und anschließendes Enttäuschen dieser Erwartung (der Komplementärrhythmus in *Étude N°2*).

Zu behaupten, dass diese Faktoren allein für den oben beschriebenen Höreindruck verantwortlich seien, wäre an dieser Stelle sicherlich zu hoch gegriffen, zumal viele Aspekte (Register, Dynamik, Pedalisierung usw.) unberücksichtigt blieben und die Masse des untersuchten Materials zu gering ist. Die vertiefende Forschung müsste also weitere Parameter miteinbeziehen und die Untersuchung vor allem auf weitere Kompositionen ausdehnen. Ganz bestimmt jedoch tragen die hier präsentierten Phänomene dazu bei, HörerInnen in einen Zustand zu versetzen, in dem sie kaum noch etwas vorausahnen, kaum noch etwas erwarten können – ein Zustand, der dem einer Meditation recht nahekommt. Und wer nichts mehr erwartet, dem scheint die Zeit endlos.

Literaturverzeichnis

- Boenke, Patrick: *Was ist ‚rhythmisch‘ in der Musik? Peter Petersens und Carl Schachters Überlegungen zu einer Rhythmustheorie*, in: *Rhythmik und Metrik* (Grundlagen der Musik, Bd. 6), hrsg. von Gesine Schröder, Laaber 2016, S. 41–54.
- Dusapin, Pascal: *Une musique en train de se faire*, Paris 2009.
- Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*, New Haven und London 1973.
- Grabócz, Márta: *Archetypes of Initiation and Static Temporality in Contemporary Opera. Works of François-Bernard Mâche, Pascal Dusapin, and Gualtiero Dazzi*, in: *Music and Narrative Since 1900*, hrsg. von Michael Klein und Nicholas Reyland, Bloomington 2013, S. 101–124.
- Hamm, Simone: *Der Komponist Philip Glass wird 80. Mehr als Minimal Music*. Online verfügbar unter: <<https://www.swr.de/swr2/musik/us-komponist-philip-glass-wird-80/-/id=661124/did=18927608/nid=661124/1lb5pub/index.html>>, zuletzt aktualisiert am 31.01.2017, zuletzt geprüft am 29.12.2017.

- Imamura, Ako: *Kollektive Meditation. Die Matthäuspassion der Berliner Philharmoniker berührt die Seele*. Online verfügbar unter: <https://bachtrack.com/de_DE/review-berlin-matthew-passion-sellars-rattle-new-york-october-2014>, zuletzt aktualisiert am 08.10.2014, zuletzt geprüft am 14.01.2018.
- Janz, Tobias: *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“* (Wagner in der Diskussion, Bd. 2), Würzburg 2006.
- Meyer, Thomas: *Gegen das Vergehen der Zeit. Der französische Komponist Pascal Dusapin*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 173 (2012), S. 42–45.
- Miereanu, Costin: *Vers une nouvelle microstructure*, in: *Fuite et conquête du champ musical*, hrsg. von Costin Miereanu, Paris 1995, S. 149–170.
- Online-Duden: *Ewigkeit, die*. Online verfügbar unter: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Ewigkeit>>, zuletzt geprüft am 03.11.2018.
- Online-Duden: *Unendlichkeit, die*. Online verfügbar unter: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Unendlichkeit>>, zuletzt geprüft am 03.11.2018.
- Petersen, Peter: *Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse*, Mainz 2010.
- Rowell, Lewis: *Stasis in Music*, in: *Semiotica* 66 (1987), S. 181–195.
- Schröder, Gesine (Hrsg.): *Rhythmik und Metrik* (Grundlagen der Musik, Bd. 6), Laaber 2016.

Noten

- Dusapin, Pascal: *Études pour piano*, Paris 2003.