

Sonderdruck aus:

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE

213/214 VII/2026

Kaija Saariaho

et+k

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE

Die Reihe über Komponisten

Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 213/214

Kaija Saariaho

Herausgegeben von Ulrich Tadday

Juli 2026

Wissenschaftlicher Beirat:

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)

Detlev Glanert (Berlin, Komponist)

Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)

Laurenz Lütken (Universität Zürich)

Georg Mohr (Universität Bremen)

ISSN 0931-3311

ISBN 978-3-68930-195-8

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Kaija Saariaho working in her studio, rue d'Amsterdam, Paris, 2019.

Foto: © Maarit Kytöharju

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr.

Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 89,- oder im UN!-Abo für € 69,- 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 € 42,-

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.

Die Nutzung sämtlicher Inhalte für das Text- und Data-Mining ist ausschließlich dem Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG vorbehalten. Der Verlag untersagt eine Vervielfältigung gemäß § 44b Abs. 2 UrhG ausdrücklich.

Anfragen gemäß EU-Verordnung über die allgemeine Produktsicherheit (EU) 2023/988 (General Product Safety Regulation – GPSR) richten Sie bitte an:

Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, Produktsicherheit, Scharrstraße 2, 70563 Stuttgart;
E-Mail: produktsicherheit@boorberg.de

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2026
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort	5
MAURO FOSCO BERTOLA	
Zwischen Künstlerklischee und Erfahrungswissen	
Zu Kaija Saariahos Traum- und Musik-Poetik	7
STEFAN JENA	
Klangfarbe als Mittel der Formgestaltung	21
LUKAS HASELBÖCK	
Erinnerung, Transformation und fließende Identitäten	
in Kaija Saariahos <i>Nuits, Adieux</i>	41
MARINA SUDO	
Integration elektroakustischer Klänge in Kaija Saariahos	
Werken der 1980er Jahre	61
ANA REBRINA	
Das Hören einer sich wandelnden Landschaft	
Allmähliche Transformation und Hörerperspektive	
in Kaija Saariahos <i>Lichtbogen</i>	79
BENJAMIN SCHWEITZER	
Kaija Saariahos <i>L'amour de loin</i> im Kontext von Operngeschichte	
und Operndiskurs in Finnland	95
JULIA KURSELL	
Die gegenwärtige Tatsache, eine Wunde gehabt zu haben	
Versuch über Kaija Saariahos Oper <i>Innocence. An Opera in Five Acts</i>	110
TOMI MÄKELÄ	
Auf den Flügeln der Träume zu anderen Ufern	
Kaija Saariahos Saint-John Perse-Projekte <i>Laconisme de l'aile, Amers,</i>	
<i>Près</i> und <i>Aile du songe</i> im Kontext	126

Abstracts	148
Bibliografische Hinweise	151
Zeittafel	152
Autoren und Autorinnen	155

Vorwort

Der Name Kaija Saariaho (1952–2023) steht für computergestützte Komposition. Seit den 1980er Jahren wurde die finnische Komponistin mit der Wahlheimat Paris zunehmend durch ihre elektroakustischen Kompositionen der Öffentlichkeit bekannt. Um Saariahos Musikdenken zu verstehen, dürfen ihre akustischen Kompositionen von der Betrachtung aber nicht ausgeschlossen werden, weil elektroakustisches und akustisches Komponieren bei Saariaho nicht unvermittelt nebeneinander, sondern in einem produktiven Verhältnis zueinander stehen. Wenn Saariaho anfänglich von seriellen Techniken des Komponierens ausging, so ist ihr Musikdenken doch kontextuell auch von der darstellenden Kunst vor allem durch die Farbenlehren Goethes und Kandinskys geprägt. In ihren Werken werden die Übergänge von Dissonanz und Konsonanz, von Geräusch und Klang erfahrbar. Insbesondere bildet der Facettenreichtum der Klangfarbe – durchaus auch im Kontext der französischen Spektralmusik Tristan Murails oder Gerard Griseys zu verstehen – den Fokus ihrer Musik.

Entgegen überkommener Klischees von Musik und Natur, Finnland und dem Nordischen arbeitet Mauro Fosco Bertola zu Beginn des Bandes eine Traum- und Musikpoetik heraus, die sich in Saariahos Kompositionen als planvolle Konstruktion jenseits des Sprachlichen ausdrückt. Der Einleitung Bertolas folgen sechs Aufsätze, die sich jeweils paarweise gruppieren: Während Stefan Jena am Beispiel unterschiedlicher Werke im Allgemeinen erklärt, wie Saariaho mittels der Klangfarbe Form generiert, nimmt Lukas Haselböck Saariahos Konzept der Form im Besonderen von *Nuits*, *Adieux* in den Blick. Im Anschluss daran untersucht Marina Sudo, wie Saariahos elektroakustische Kompositionen der 1980er Jahre sich im Laufe des Jahrzehnts dem technologischen Fortschritt ihrer Zeit angepasst haben. Ana Rebrina lässt dann am Beispiel von *Lichtbogen for ensemble and electronics* deutlich werden, dass die sich wandelnde Klanglandschaft nicht nur eine technische, sondern in Saariahos Werken dieser Phase auch eine narrative und damit ästhetische Dimension besitzt. Benjam Schweitzer und Julia Kursell wenden sich Saariahos Opern zu. Ersterer reflektiert Saariahos Opernschaffen im finnisch nationalen Kontext, Letztere unterzieht Saariahos letzte Oper *Innocence. An Opera in Five Acts* einer analytischen Betrachtung, wobei dem Aspekt des Erinnerens wie schon im Aufsatz von Lukas Haselböck zuvor eine besonderen Bedeutung zukommt. Zum Schluss des Bandes schlägt Tomi Mäkelä einen großen Bogen über 40 Jahre hinweg, indem er auf Grundlage eines Interviews aus dem Jahre 1992 Saariahos Kompositionen nach Dichtungen von Saint-John Perse (1887–1975) kritisch Revue passieren lässt und dabei ganz wesentliche Gesichtspunkte ihres Musikdenkens und Schaffens, die in diesem Band zur Sprache gebracht wurden, thematisiert.

Der Herausgeber dankt Herrn Aleksí Barrière, Estate of Kaija Saariaho, für seine überaus großzügige und unkomplizierte Hilfe und allen an diesem Doppelband beteiligten Autorinnen und Autoren.

Ulrich Tadday

LUKAS HASELBÖCK

Erinnerung, Transformation und fließende Identitäten in Kaija Saariahos *Nuits, Adieux*

Einleitung

a) Vorbemerkungen

Im Jänner 2020 nahm ich am Forschungsprojekt ›Performance Practice of Electroacoustic Music‹ teil, das an der Zürcher Hochschule der Künste unter der Leitung von Germán Toro-Pérez durchgeführt wurde. Es war der Frage gewidmet, wie elektroakustische Musik hinsichtlich »ihrer künstlerischen, historischen und technischen Genese aufgeführt werden soll«.¹ Das Projekt war mehrjährig angelegt, wobei im Jänner 2020 *Nuits, Adieux*² für vier Solostimmen und Live-Elektronik von Kaija Saariaho im Mittelpunkt stand. Vorträge, Diskussionen sowie eine Aufführung³ von *Nuits, Adieux* regten meinerseits eine weitere intensive Auseinandersetzung an. Zusätzliche Impulse kamen aus der Praxis: Als Ensemblesänger wirkte ich bei insgesamt drei Aufführungen beider Fassungen im Wiener Konzerthaus mit.⁴

Im vorliegenden Text werden die inhaltlichen Hintergründe des Werks im Zusammenhang mit Fragen der Live-Elektronik und des Vokalklangs reflektiert. Dabei stehen vor allem die Aspekte der Erinnerung, Transformation und Identitätssuche in musikanalytischer und -philosophischer Hinsicht im Mittelpunkt.

b) Über *Nuits, Adieux*

Kaija Saariahos *Nuits, Adieux* existiert in zwei Versionen: Die Originalfassung für Vokalquartett (Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass) und Elektronik wurde vom Westdeutschen Rundfunk Köln (WDR) in Auftrag gegeben. Die Uraufführung fand am 11. Mai 1991 beim Rheinischen Musikfest im Kölner

¹ Vgl. <https://www.zhdk.ch/forschungsprojekt/performance-practice-of-electroacoustic-music-429138> [letzter Zugriff: 15.05.2026].

² Für Informationen zum Werk vgl. die Zürcher Projektwebsite: <https://ppeam.zhdk.ch/song/nuits-adieux> [letzter Zugriff: 15.05.2026] sowie die offizielle Saariaho-Website: <https://saariaho.org/works/nuits-adieux> [letzter Zugriff: 15.05.2026].

³ Konzert am 17. Jänner 2020, ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste), Ensemble SoloVoices Basel (Svea Schildknecht, Sopran; Francisca Näf, Mezzosopran; Jean Knutti, Tenor; Jean-Christophe Groffie, Bass), Germán Toro-Pérez und Carlos Hidalgo (Klangprojektion) und Leandro Gianini (Tontechniker).

⁴ Siehe <https://konzerthaus.at/de/programm-und-karten/company-of-music-hiemetsberger/4864>; <https://konzerthaus.at/de/programm-und-karten/company-of-music/8108>; <https://konzerthaus.at/de/programm-und-karten/company-of-music-hiemetsberger/10750> [letzter Zugriff: 15.05.2026].

Funkhaus statt, es sang das Ensemble Electric Phoenix (ein britisches, auf Werke mit Elektronik spezialisiertes Vokalensemble, das in den Jahren 1978–97 viele Kompositionen uraufführte).⁵ Die Live-Elektronik wurde von der Komponistin unter Mithilfe von Jean-Baptiste Barrière am IRCAM entwickelt. Fünf Jahre später (1996) erstellte Saariaho eine zweite Fassung für 12 Stimmen ohne Elektronik.⁶ Die Uraufführung dieser Fassung folgte am 20. März 1997 in der Kirche Saint-Séverin (Paris) mit der Joyful Company of Singers unter Peter Broadbent. Beide Fassungen hat die Komponistin dem Andenken an ihre Großmutter gewidmet.

Als Textquellen verwendet Saariaho Auszüge aus zwei literarischen Werken: Jacques Roubaud (1932–2024), *Échanges de la lumière* [1990], sowie Honoré de Balzac (1799–1850), *Séraphita* [1834]. In *Échanges de la lumière* »treffen sich sechs Personen in sechs Nächten, um das Phänomen Licht zu diskutieren, wobei sie ein breites Spektrum an Aspekten vom Wissenschaftlichen bis zum Transzendentalen berühren«.⁷ Und in *Séraphita* entwickelt Balzac die androgyne Figur der (des) Séraphitus-Séraphita – eine Art ideales Wesen, das Gegensätze vereint und so die menschliche Existenz im Sinne einer quasi metaphysischen Liebe transzendiert.⁸ Im Formverlauf von *Nuits, Adieux* (vgl. Abb. 1) werden diese Textquellen alternierend miteinander verknüpft.

I Live-Elektronik

Zu den technischen Voraussetzungen: Die Hardware-Version ist für mindestens zwei Lautsprecher ausgelegt.⁹ Es werden drei Geräte benötigt: zwei digitale Multieffekt-Prozessoren, ein Yamaha SPX1000, ein Lexicon LXP-15 und ein Hallgerät. Jede(r) Sänger(in) braucht zwei Mikrofone. Das Mikrofon 1 ist mit den folgenden fünf Transformationsmodulen des SPX1000 gekoppelt: Delay (D), Early Reflections (ER), Harmonizer (H), Gate Reverb (G) und Flanger (F). Das Mikrofon 2 ist hingegen dem infinite reverb des Lexicon LXP-15 zugeordnet.

a) Mikrofon 1

Über Mikrofon 1 werden Klänge realisiert, die man als Verlängerung, Ausdifferenzierung bzw. Verfremdung des Vokalklangs im Momentanen verstehen kann.

⁵ Siehe <https://saariaho.org/works/nuits-adieux> [letzter Zugriff: 15.05.2026].

⁶ Siehe <https://saariaho.org/works/nuits-adieux-a-cappella-version> [letzter Zugriff: 15.05.2026].

⁷ Siehe <https://ppeam.zhdh.ch/song/nuits-adieux> (Anm. 2): »In *Échanges de la lumière* six people meet on six nights to discuss the phenomenon of light, in the process touching on a wide range of aspects ranging from the scientific to the transcendental«.

⁸ Siehe ebd.

⁹ Zu den Unterschieden zwischen der ursprünglichen Hardware- und späteren Software-Version siehe ebd.

Der Delay (D) ist diesbezüglich konventionell: Technisch gesehen werden voneinander unabhängige Delay-Linien erzeugt (100 ms Delay im linken, 200 ms im rechten Kanal). Im Abschnitt *Nuits III* (T. 112 ff.) wird dies hörbar: Die gesungenen Töne klingen länger nach, ihre Gegenwart wird also mit einer nachhaltigeren Präsenz ausgestattet.

Noch einprägsamer sind zwei andere Klangeffekte: die Early Reflections (ER) und der Gate Reverb (G). Die Eigenart der Early Reflections besteht darin, dass der Nachhall abrupt abgeschnitten wird. Da sich solch plötzliche Effekte ohne Zuhilfenahme der Elektronik nicht erzielen lassen, hören sie sich im Vergleich zum Delay weit künstlicher an.

Ein Beispiel: In *Nuit I* (zu Beginn) steht eine Sopran-Sololinie im Vordergrund. Auffällig ist aber auch die Begleitschicht in Tenor und Bass: In T. 17 ff. münden *crescendi* in *sforzati* und teilweise *forte-glissandi*. Im Zentrum stehen dabei Repetitionen von Konsonanten (r, d, etc.), die durch Early Reflections verfremdet werden. Diese Effekte werden im Folgeabschnitt *Adieu I* (T. 25 ff.) weitergeführt.

Ähnliches gilt für den Gate Reverb (G). Dieser Effekt wird ab einem bestimmten Schwellenwert aktiviert, sodass man ruckartige subito-Einsätze zu hören bekommt, die künstlich wirken. Ein Beispiel: Ab T. 44 finden sich *crescendo*-Phrasen, welche die Vortragsbezeichnung *anxiously* klanglich zum Ausdruck bringen. Durch die Gate Reverb-Effekte wird diese emotionale Grundhaltung verstärkt. Infolge der *crescendi* bewegen sich die Singstimmen über den definierten Schwellenwert, und die *sforzati* werden dadurch noch abrupter akzentuiert.

Weniger auffällig sind zwei weitere Effekte, die kaum hörbar werden. Beide werden zur Klangbearbeitung des Konsonanten [f] eingesetzt: der Harmonizer (T. 62–75) und (in den Schlusstakten) der Flanger, eine Art Kammfiltereffekt.¹⁰

b) Mikrofon 2

Über die live-elektronischen Eigenheiten von Mikrofon 2 (Lexikon LXP-15, reverb unit) schreibt die Komponistin:

»Die am auffälligsten wahrnehmbare Klangbearbeitung findet beim Material statt, das vom zweiten Mikrofon aufgenommen wird. Hier verwende ich einen Nachhall, dessen Delay durch die Dynamikänderungen der Stimmen bestimmt wird. Diese Zeit ist im Regelfall relativ lang, was beim Hören zu einer kontinuierlichen Änderung der Textur führt, die den Hintergrund für die über Mikrofon 1 in den Vordergrund gerückten Stimmereignisse bildet.«¹¹

¹⁰ Für technische Details zu all diesen Effekten siehe ebd.

¹¹ Kaija Saariaho, [Werkeinführung zu *Nuits, Adieux*], in: dies., *Le Passage des Frontières. Écrits sur la Musique*, Paris 2013, S. 292: »Le traitement sonore le plus perceptible intervient sur le matériau capté par le second microphone. J'emploie ici une réverbération dont le délai est déterminé par les

Über Mikrofon 2 läuft also eine Klangbearbeitung, die von der Amplitude abhängt. Die Nachhallzeit ist dabei umgekehrt proportional zur Amplitude des Eingangssignals. Bei stärkeren Signalen ist die Nachhallzeit eher kurz. Bei schwächeren Signalen wird der Klang über weite Zeitstrecken gedehnt.

So wird z. B. das *d*, der Zentralton des Stücks, der in einigen Passagen (etwa zu Beginn) als eine Art piano-Bordun gesungen wird, großflächig verlängert und dabei quasi eingefroren. Da diese Klangebene aber sehr leise ist, entfaltet sie sich eher latent. An einigen auffälligen Stellen rückt sie in den Vordergrund. So hallt etwa das *ges*² in T. 109–111 und auch gegen Ende (dort als *ges*¹) nach. In T. 133 f. (»only the long reverb is heard«) hallt das *d* des Basses nach, ehe mit *Nuit IV* ein stark kontrastierender Abschnitt einsetzt. In solchen Passagen wird die Aussage Saariahos, die Klangbearbeitung über Mikrofon 2 sei »am auffälligsten wahrnehmbar« (siehe oben), unmittelbar verständlich.

Die Klangbearbeitung über die Mikrofone 1 und 2 ist also höchst unterschiedlich. In Bezug auf momentane Klangwirkungen stehen die über Mikrofon 1 vermittelten Klangereignisse im Vordergrund. Insbesondere Early Reflections und Gate Reverb entwickeln ein dynamisches Eigenleben: Ihre abrupten Klangeffekte muten rau und künstlich an. Über Mikrofon 2 wird hingegen eine langfristig wirksame piano-Klangebene in Gang gesetzt. Sie bleibt häufig latent und wird nur in ausgewählten Passagen manifest – ein Prozess, den die Komponistin als »kontinuierliche Texturänderung« (siehe oben) beschreibt.

Für die musikanalytische und -philosophische Interpretation des Werks ist insbesondere von Interesse, wie sich diese Prozesse auf die Wahrnehmung der Hörerinnen und Hörer und damit auch auf ihr Gedächtnis / ihr Erinnerungsvermögen auswirken. Denn mittels der Live-Elektronik kann Erklingendes oder Verklungenes in seiner reellen oder modifizierten Präsenz momentan oder längerfristig vergegenwärtigt werden (mittels Delays, Einspielungen oder Klangtransformationen). Derart hinterlassen die live-elektronisch transformierten Klänge eine Art akustischen Abdruck, eine jeweils individuelle Klangaura und bleiben dadurch eventuell nachhaltig im Gedächtnis haften. Sie umfassen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Klanges und beeinflussen somit die Gesamtwahrnehmung des Zeitablaufs.

Nun ist *Nuits, Adieux* bei Weitem nicht das erste live-elektronische Werk, in dem »die Problematik des ›Erinnerns‹ wie die Überlagerung von Vergangenem und Aktuellem thematisiert«¹² wurde – dies war z. B. auch bereits

changements de dynamique des voix. En général, ce temps est conçu pour être relativement long, et il en résulte à l'écoute le changement continu de texture qui constitue l'arrière-plan des événements vocaux mis en avant par le premier microphone«.

12 Siehe Elena Ungeheuer (Hrsg.), *Elektroakustische Musik*, Laaber 2002 (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 5), S. 64. Siehe auch Brian Ferneyhough, »Time and Motion Study II«, in: ders., *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam 1995, S. 107–111.

in Brian Ferneyhoughs *Time and Motion Study II* (1973–76) der Fall. Kaija Saariaho hat hier jedoch einen eigenen Zugang gefunden, der sich nicht nur auf Aspekte der Live-Elektronik, sondern auch auf die Grundlagen ihres Komponierens bezieht und im Folgenden anhand ihres Konzepts musikalischer Form erörtert werden soll.

II Form

Saariaho hat immer wieder betont, dass sie sich seit ihren »ersten Kompositionen stets insbesondere für die Ausarbeitung der musikalischen Form interessiert«¹³ habe. Dabei sind vor allem zwei Aspekte erwähnenswert.

Wahrnehmungspsychologisch betrachtet setzt sich Form aus Bruchstücken von Erinnerungen zusammen, die durch gegenwärtige Klangereignisse fortwährend überlagert werden.¹⁴ Dieser Formbildungsprozess ließe sich auch psychoanalytisch deuten: als fortwährender Versuch, das Erinnerte durchzuarbeiten, wie er sich insbesondere in Träumen findet. Gerade diese Perspektive ist für Saariaho wichtig. Dabei hat sie auf David Foulkes' *A grammar of dreams* hingewiesen – ein Buch, in dem der Autor beschreibt, wie die Realität in Träumen bruchstückhaft wiederkehrt.¹⁵ Für die Formbildungsprozesse in ihrer Musik ist dies äußerst relevant: Oft sind ihre Werke durch ein modifiziertes Wiederaufgreifen von Materialbruchstücken gekennzeichnet.¹⁶ Man könnte dies als stetes Bestreben der Komponistin (und der Hörerinnen und Hörer) fassen, Erinnerung bewusst oder vor allem auch unbewusst zu vergegenwärtigen. Die Vergegenwärtigung greift jedoch nicht exakt, sondern nur ungefähr auf Erinnertes zurück, und dadurch wird ein Transformationsprozess ausgelöst.

Im Zusammenhang mit dieser Veränderung in der Zeit ist ein zweiter Formaspekt erwähnenswert. Die Komponistin stellt die Frage, welches Prinzip für dynamisches Vorwärtsdrängen und welches für Balance sorgt. In traditionellen Werken sei das dynamische Prinzip oft durch die Harmonik

¹³ Kaija Saariaho, »Timbre et Harmonie«, in: dies., *Le Passage des Frontières* (Anm. 11), S. 85: »Je me suis depuis toujours, dès mes premières compositions, tout particulièrement intéressée à l'élaboration de la forme musicale.«

¹⁴ Ganz ähnliche Überlegungen finden sich auch bei Tristan Murail. Siehe Tristan Murail/Joshua Fineberg, »In der Werkstatt von Tristan Murail«, in: *Tristan Murail*, hrsg. von Ulrich Taddey, München 2025 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband XI/2025), S. 7–52, hier S. 10: »Form ist« – so Murail – »was wir wahrnehmen und woran wir uns erinnern können, während sich das Stück durch die Zeit bewegt«. Es gibt die Erinnerung, aber auch die fortwährende Modifikation dieser Erinnerungsbruchstücke. In diesem Sinne sagt Murail (unter Verweis auf Maurice Merleau-Ponty): »Wir erinnern uns eigentlich nicht an Dinge der Vergangenheit, sondern rekonstruieren sie ständig. Und diese Rekonstruktionen werden im Lauf der Zeit oft verändert oder verzerrt« (ebd., S. 12).

¹⁵ David Foulkes, *A grammar of dreams*, Hassocks, Sussex 1978 (= *Harvester studies in cognitive science*, Bd. 8); vgl. auch Anni Oskala, »Dreams about Music, Music about Dreams«, in: *Kaija Saariaho. Visions, Narratives, Dialogues*, hrsg. von Tim Howell, Jon Hargreaves und Michael Rofe, Burlington, VT 2011, S. 41–60, hier S. 51 f.

¹⁶ Vgl. Daniel March, »From the Air to the Earth: Reading the Ashes«, in: *Kaija Saariaho. Visions, Narratives, Dialogues* (Anm. 15), S. 15–40, hier S. 20.

repräsentiert. Dissonanzen, welche Spannung erzeugen und der Auflösung bedürfen, sind harmonisch definiert. Während die Harmonik also den Impuls für Bewegung liefere, stelle die Klangfarbe die Materie dar, die dieser Bewegung folge.¹⁷

Abb. 1: *Nuits, Adieux*, Formübersicht

Abschnitt	Takte	Text
Nuit I	1 – 24	Roubaud, Abschnitt 1
Adieu I	25 – 58	Balzac (in der Abfolge 1 – 4 – 2 – 3)
Nuit II	59 – 79	Roubaud, Abschnitt 2
Adieu II	80 – 111	Balzac (in fragmentierter Form)
Nuit III	112 – 134	Roubaud, Abschnitt 3
Nuit IV	135 – 187	Roubaud, Abschnitt 4, Fragmente
Nuit IV	188 – 199	Roubaud, Abschnitt 4
Adieu III–V	200 – 238	Balzac (zum Teil fragmentiert, zum Teil vollständig)

Saariahos eigenes Formkonzept beruht auf einer Umkehrung dieser ursprünglichen Idee: Die Klangfarbe trete hier als dynamisch-vorwärtstreibendes Element an die Stelle der Harmonik.¹⁸ Darauf beruht auch die formale Konzeption von *Nuits, Adieux*: Manche (v. a. geräuschhafte) Klangfarben erzeugen eine spezielle Dynamik, während man harmonische Felder in Saariahos Musik oft als statisch begreifen kann. Aus diesem Gegenüber von Spannung und Entspannung leitet die Komponistin ihren prozessualen Formbegriff und das Ineinander von Erinnerung und Transformation ab, das ihre Musik prägt.

Auch die Textgliederung hängt mit diesem Konzept eng zusammen. *Nuits, Adieux* besteht aus zehn Abschnitten (siehe Abb. 1). Fünf von ihnen (*Nuit* I–V) enthalten Texte von Roubaud und fünf Texte von Balzac (*Adieu* I–V). Die Teile folgen auf unvorhersehbare Weise aufeinander. Zu Beginn ist der Verlauf regelmäßig (*Nuit* I – *Adieu* I – *Nuit* II – *Adieu* II), aber danach folgen jeweils drei *Nuit*- und drei *Adieu*-Passagen aufeinander. Wie sich zeigen wird, sind all diesen Abschnitten unterschiedliche harmonische und klangfarbliche Eigenschaften zugeordnet.

17 Saariaho, »Timbre et Harmonie« (Anm. 13), S. 86: »Pour définir la conception traditionnelle des fonctions respectives du timbre et de l’harmonie, je dirais que la fonction du timbre est considérée comme verticale et celle de l’harmonie comme horizontale. L’harmonie est la base d’un mouvement de progression, tandis que le timbre constitue une matière guidée par ce mouvement.«

18 Ebd. »En revanche, lorsqu’on emploie le timbre pour engendrer une forme musicale, celui-ci prend la position d’élément progressif qu’occupait l’harmonie.«

Nuit I: Im Vordergrund steht die Sololinie des Soprans. Sie nimmt vor allem auf die Zentraltöne d^1 , a^1 und f^2 Bezug. Dies ist allerdings nicht die einzige Möglichkeit, die harmonische Struktur des Beginns analytisch zu deuten. Sie könnte auch als äquidistante Gliederung $d^1 - b^1 - ges^2$ beschrieben werden.¹⁹ Man kann auch von einem Ineinandergreifen beider Deutungen ausgehen, denn zwischen $a^1 - b^1$ und $f^2 - ges^2$ findet ein ständiges Fluktuieren statt. Als Basis und Zentralton fungiert das d^1 (Mezzosopran).

Dieser Abschnitt vermittelt einen statischen Eindruck. Erst nach und nach macht sich eine geräuschhafte Begleitschicht in Tenor und Bass bemerkbar, die auch durch die Early Reflections an Präsenz zunimmt. In diese Klangumgebung fügen sich die Schlusskonsonanten des Soprans ein. Insgesamt schält sich also aus dem statischen Beginn ein dynamisch-klangfarblicher Prozess heraus.

Adieu I: Hier setzt sich die Intensivierung des dynamisch-klangfarblichen Prozesses weiter fort. Während die harmonische Struktur des Beginns ausgedünnt wird (Spitzenton ist das b^1), wird die Geräuschhaftigkeit weiter erhöht. Zu den Männerstimmen treten gesprochene Textzeilen, die sich in die geräuschhafte Klangumgebung einfügen. Dazwischen sind gesummte Melodien zu hören (z. B. T. 28 f., vgl. Abb. 8), die in anderen Stimmen (z. B. T. 30–33, siehe ebd.) frei imitiert werden, oder crescendoierende Halbtonschritte (z. B. in T. 44 ff.), die sich dem Dynamisch-Geräuschhaften durch subito-Schwelleneffekte (Gate Reverb) annähern.

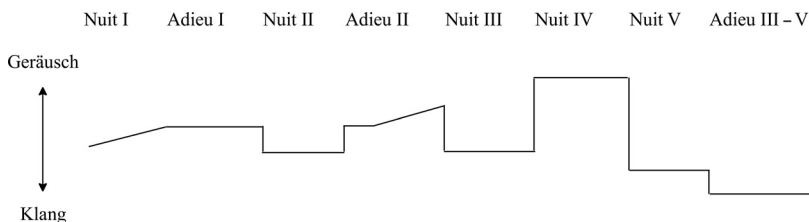


Abb. 2: *Nuits, Adieux*, Spannungsverlauf zwischen Geräusch und Klang

Der Text von Balzac setzt sich aus einer Kette von Transformationen zusammen: »Leb wohl, Granit, du wirst zur Blume; leb wohl, Blume, du wirst zur Taube; leb wohl, Taube, du wirst zur Frau; leb wohl, Frau, du wirst zu Schmerz; leb wohl, Mann, du wirst Glaube; lebt wohl, ihr, die ihr ganz Liebe und Gebet sein werdet.«²⁰ In *Adieu I* sind die Transformationen aber (noch)

¹⁹ Letztere Deutung ließe sich auch durch Analysen anderer Werke Saariahos stützen. Bereits in *Jardin Secret I* (1984–85) für Tonband sind Harmonik und Klangfarbe symmetrisch angelegt. Vgl. Vesa Kankaanpää, »Dichotomies, Relationships: Timbre and Harmony in Revolution«, in: *Kaija Saariaho. Visions, Narratives, Dialogues* (Anm. 15), S. 159–176, hier S. 162.

²⁰ Im französischen Original: »Adieu, granit, tu deviendras fleur; adieu, fleur, tu deviendras colombe; adieu, colombe, tu seras femme; adieu, femme, tu seras soufrance; adieu, homme, tu seras croyance; adieu, vous qui serez tout amour et prière«.

unvollständig und in ihrer Abfolge permutiert (1–4–2–3): »Leb wohl, Granit, du wirst zur Blume« (Sopran, T. 26 f.); »leb wohl, Frau, du wirst zu Schmerz« (Mezzosopran, T. 34–36); »leb wohl, Blume, du wirst zur Taube« (Bass, T. 42–44); »leb wohl, Taube, du wirst zur Frau« (Tenor, T. 51 f.). Nicht nur die hohe Geräuschhaftigkeit der Klangumgebung, sondern auch die Verhüllung der zugrunde liegenden Botschaft (durch Umgruppierung ihrer Elemente) sorgen also für eine Spannung.

Nuit II: In diesem Abschnitt wird die dynamische Geräuschhaftigkeit von *Adieu I* verlassen, und dies sorgt vorerst für Entspannung. Die Mezzosopran-Sololinie ist mit jener des Soprans in *Nuit I* zu vergleichen. Es gibt jedoch keine wörtlichen Übereinstimmungen: Die Gestik der Sopranlinie wird frei und quasi-traumhaft nachempfunden, gleichsam als bruchstückhafte Durcharbeitung des Beginns.

Ein weiterer Unterschied zu *Nuit I* besteht darin, dass die Klangumgebung weniger geräuschhaft ist: In Sopran und Tenor finden sich Halbtonseufzer, und der Bass beschränkt sich auf das [j], einen geräuschhaften, aber weichen Konsonanten, der durch den Harmonizer kaum merklich verfremdet wird.

Insgesamt überwiegt die Statik. Dies resultiert auch aus der spezifischen Resonanzstruktur des Abschnitts: Die Schlusstöne der Sololinie (z. B. *cis*², T. 61) werden zuweilen echoartig in anderen Stimmen verlängert. Sie diminuierten und werden über Mikrofon 2 gedehnt. Ähnliches gilt für T. 64 (*d*¹) sowie T. 67 f. (*fis*¹). In T. 64–67 werden das *a* und *b* als Echo des Mezzosoprans (T. 63) weitergeführt und ebenfalls über Mikrofon 2 gedehnt. Auf diese Weise ist die Linie des Mezzosoprans in eine nachhaltige Resonanz eingebunden.

In *Nuits*, *Adieux* resultieren die klanglichen Dehnungen also einerseits aus live-elektronischen Prozessen (Mikrofon 2), andererseits sind sie in Gestalt von Echos oder freien Imitationen auskomponiert. In intensivierter Form findet sich diese auskomponierte Klangdehnung in der Fassung für zwölf Stimmen (1996): Dort wird die Live-Elektronik durch auskomponierte Delays ersetzt.

Adieu II: Im Gegensatz zum Abschnitt *Nuit II*, der sich eher in Richtung Stimmklang entwickelt, geht *Adieu II* in Richtung Geräusch. Balzacs Text, der bereits in *Adieu I* permutiert wurde, wird jetzt zusätzlich fragmentiert. So heißt es etwa im Sopran (T. 80–83): »adieu, adieu fleur, adieu, adieu femme, fleur, colombe«. Alles, was an nicht-geräuschhaften Vokalklängen zu hören ist, sind Seufzerfiguren (Abb. 8, T. 82, Bass), Einzeltöne oder (als Einschübe) gesummte Intervalle. In T. 91 ff. wird diese geräuschhafte Klanglandschaft weiter gesteigert: Der Sopran geht glissandierend nach oben (siehe Abb. 3), eine Intensivierung, die durch Early Reflection-Rezitationsphrasen und -Seufzer in den Männerstimmen gestützt wird. Ab T. 98 kommt

Handwritten musical score for Soprano and Mezzosoprano, measures 94–97. The score includes dynamic markings such as *sf*, *mp*, and *f*, and tempo markings like *poco rit.*. The lyrics are represented by [a] and [a]. There are also circled numbers 1 and 2 indicating specific measures or phrases.

Abb. 3: *Adieu II*, T. 94–97, Sopran und Mezzosopran

Handwritten musical score for Soprano and Mezzosoprano, measures 103–106. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *f*, and tempo markings like *poco rit.*. The lyrics are "più mosso, ! ~ 72 (6 to 5)", "intenso", "tu se-ras tu se-ras se-ras se-ras", and "Se-ras [a]". There are also circled numbers 1 and 2 indicating specific measures or phrases.

Abb. 4: *Adieu II*, T. 103–106, Sopran und Mezzosopran

dazu eine regelmäßige Achtelsteigerung (»tu seras, tu deviendras«), die im gesprochenen Duktus nach oben glissandierte (siehe Abb. 4).

Am Ende des Abschnitts ist der Ton *ges*² besonders auffällig, der in T. 109–111 nachhallt. Insgesamt wird in diesem Abschnitt – wie in *Adieu I* – die dynamisch-dissonante Spannkraft gesteigert.

Nuit III: In diesem Abschnitt löst sich die dynamische Vorwärtstendenz von *Adieu II* wieder in die Statik des Stimmklangs auf. In der Sololinie, die diesmal im Tenor erklingt, werden abermals melodische Bruchstücke aus *Nuit I–II* durchgearbeitet. Die anderen Stimmen orientieren sich vor allem



Abb. 5: Abwärtstendenz der Tonhöhen in den *Nuit*-Abschnitten

am Ton *d* und seinen chromatischen Nachbartönen. Geräuschhafte Konsonanten sind hauptsächlich im Mezzosopran zu hören. Auch die Resonanzstruktur erinnert an *Nuit II*: So mündet z. B. in T. 118 der Halbton *d/cis* im Tenor in ein geräuschhaftes *r*, das im Mezzosopran als Echo nachklingt. Die Töne *cis*¹ (Sopran) und *d/cis* (Bass) sind ebenfalls Vorboten bzw. Echos dieses Halbtonschritts. Ähnliches gilt für die Töne *ges*¹/*fis*¹/*f*¹ in T. 130–132 (Tenor, Mezzosopran).

Eine weitere Tendenz: Die Töne orientieren sich im Tonraum kontinuierlich abwärts (vgl. Abb. 5). Diese Prozesse der Abdunkelung zeigen sich auch in der Zuteilung der Soloparts: Sopran (*Nuit I*) – Mezzosopran (*Nuit II*) – Tenor (*Nuit III*) – Bass (*Nuit V*).

Nuit IV: Hier folgen zum ersten Mal zwei *Nuit*-Abschnitte direkt aufeinander. Die Geräuschhaftigkeit und damit auch die dynamisch vorwärtstreibende Spannung erreichen den Höhepunkt: Der Text ist völlig fragmentiert. Extrem geräuschhafte Ereignisse wie Flüstern, Atmen und andere Effekte stehen im Vordergrund (vgl. Abb. 6). Es entsteht eine Klangdynamik, die nachhaltige Spuren im auditiven Gedächtnis hinterlässt. Die folgende Auf-

lösung in die vergleichsweise konsonant klingenden Abschnitte *Nuit V* und *Adieux III–V* bestätigt nachträglich die Deutung von *Nuit IV* als dissonante Geräuschklimax (vgl. auch Abb. 2) und Wendepunkt.

Nuit IV
più mosso (♩ = ~80) *restless*

Abb. 6: *Nuit IV*, Beginn (T. 135 f.), Sopran

Nuit V: Im Übergang zu *Nuit V* ist das Geräusch/Klang-Gefälle, das über den Formverlauf hinweg zunimmt, besonders hoch. Gemäß Saariahos Formbegriff ist der Übergang von einem dynamischen zu einem statischen Formprinzip an dieser Stelle also exemplarisch nachzuvollziehen. Der Vokal-klang ist nun wieder dominant. Die Sololinie (Bass) basiert erneut auf Erinnerungen an melodische Bruchstücke aus *Nuit I–III*. Die anderen Stimmen steuern zwar auf Endkonsonanten zu, stellen aber ebenfalls den gesungenen Klang ins Zentrum. Außerdem tendieren die Begleitstimmen (im Gegensatz zu *Nuit I–III*) zu einem rhythmisch synchronen Verlauf. Dadurch wird die Textverständlichkeit erhöht.

Adieu III–V: Diese Abschnitte (Vortragsanweisung: *dolcissimo*) stehen weiterhin im Zeichen der Statik und Entspannung. Erinnerungen an die melodische Gestik vergangener Abschnitte werden bruchstückhaft durchgearbeitet (so findet sich z. B. die kleine Sext auch bereits zu Beginn). Außerdem rückt die inhaltliche Aussage immer mehr in den Mittelpunkt. In T. 200–203 mündet die Vokalphrase »adieu« in die simultan rezitierten Worte »granit«, »fleur«, »colombe« und »femme« (vgl. Abb. 7). Auf eben diese Weise alternieren Singen und Sprechen auch in den drei Folgephrasen. Diese allmähliche Herausarbeitung der zugrundeliegenden Botschaft geht auf einen Transformationsprozess zurück (siehe den Schluss des folgenden Abschnitts III).

* in these spoken sections (until bar 212 (included)) the start of words should always be simultaneous

Adieux III-V
dolcissimo

The score consists of four staves. The first three staves are vocal parts, and the fourth is piano accompaniment. The lyrics are: 'a dieu', 'granit', 'fleur', 'colombe', and 'femme'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'f poss', articulation like 'triss.', and performance instructions like 'effect -> D' and 'B ① G gradually off'. There are also circled numbers 1 and 2, and a bracketed 'R'.

Abb.7: Adieu III, Beginn (T. 200–203)

III Wer spricht?

Die Reflexion all des bisher Gesagten führt vor allem auch zu Identitätsfragen. Wenn wir darüber nachdenken, wie in diesem Dissonanz/Konsonanz-Gefälle Erinnerungen aufgespürt und transformiert werden, könnten wir fragen: Wonach wird gesucht? Und wohin führt die Transformation all des Erinnerten? Wer steht im Zentrum all dessen? Wer spricht?

Diese Fragen liegen auch aufgrund der Aufführungssituation nahe. Versetzen wir uns in die Situation von Sängerinnen bzw. Sängern, die mit Live-Elektronik interagieren: Sie singen und rufen dabei Klänge hervor, die sie nur graduell beeinflussen können. Denn die Genese der live-elektronischen Klänge ist durch Parameter bedingt, welche die Komponistin ins Werk gesetzt hat. Ist es also die (modifizierte) Identität des vokal Artikulierten, die hier spricht? Oder spricht ein fremdes Gegenüber? Oder entsteht dabei ein Hybrid zwischen Eigenem und Anderem / Fremdem?²¹

Diese Fragen sind nicht nur für die Ausführenden relevant. Auch für Hörerinnen/Hörer werden sie aktuell, wenn sie die vokal artikulierten und live-elektronisch bearbeiteten Klänge aufeinander beziehen. Sowohl Ausführende als auch Hörende stellen eine Ambivalenz live-elektronischer und vokaler Klangidentität fest, die durch das Subversions- und Transgressionspotenzial des Vokalklangs zusätzlich befördert wird. Denn die Stimme entzieht sich einer »bruchlosen semiotischen, medialen oder instrumentellen Dienstbarkeit«²². Im vokalen Klang wird Ursprüngliches, eventuell Fremdes hörbar.

Um die Frage der Klangidentität zu ergründen, liegt es nahe, die Vergangenheit des Erklungenen zu erforschen. In einer ausgedehnten Gesprächsreihe zum Begriff der musikalischen ›Reprise‹ bzw. ›Wiederholung‹ identifiziert Jean-Luc Nancy diese Spurensuche als Dialog mit dem (abwesenden) Ich:

»Ich schlage folgende Formel vor: Ein Subjekt erinnert sich. Woran? An das, was es unmöglich abrufen kann, aber woran es sich erinnern muss.

²¹ In ihrem Text über Saariahos *NoaNoa* (1992) für Flöte und Elektronik geht Taina Riikonen ebenfalls auf Identitätsfragen ein. Siehe Taina Riikonen, »Shaken or stirred – virtual reverberation spaces and transformative gender identities in Kaija Saariaho's *NoaNoa* (1992) for flute and electronics«, in: *Organised Sound* 8/1 (2003), S. 109–115, hier S. 109: »As Pirkko Moisala and Beverly Diamond argue, issues of gender, music and technology are often related to questions about the extension of the self or the loss of self (Moisala and Diamond 2000: 283). The experiences of the self, with its dimensions of gender, may vary considerably, depending on a range of technocultural negotiations and on the experiencer's position, e. g. as composer, performer, mixer, sound engineer or listener.« Riikonen verweist hier auf das Buch *Music and Gender* von Beverly Diamond und Pirkko Moisala (Urbana/Chicago 2000).

²² Sibylle Krämer/Doris Kolesch (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M. 2006, S. 11.

Und ein Subjekt ist im Grunde nichts anderes, als sich ständig selbst erinnern zu müssen: Wo bist du? Ich rufe dich. Und natürlich ist es nie da.«²³

Nancy spielt hier auf die Etymologie des lateinischen Wortes ›vox‹ an: ›vocare‹ bedeutet ›rufen‹ oder ›anrufen‹. Ein Ruf in die Vergangenheit also, der, so Nancy, nicht beantwortet wird. Wir wiederholen ihn also, und wieder bleibt die Antwort aus. Eben dies geschieht bei der Suche nach verschütteter (Klang-)Identität: Wir arbeiten Gehörtes bzw. Gesungenes immer wieder durch und greifen dabei zur (exakten oder modifizierten) Wiederholung.

Nun war aber auch die Wiederholung in der Musikgeschichte immer schon durch tiefgreifende Ambivalenzen geprägt. Zwei gegensätzliche Beispiele sollen dies veranschaulichen: In der Sonate f-Moll op. 2/1 wiederholt bzw. sequenziert Ludwig van Beethoven den ersten Zweitakter mit dem Ziel der Bekräftigung und folgenden Verdichtung. Diese Art von Wiederholung erfüllt einen funktionalen Zweck, und diese Identitätssuche kann als bewusstseinsbildender Prozess gefasst werden. Eine andere Strategie wählt Claude Debussy in der Oper *Pelléas et Mélisande*. Zu Beginn des Vorspiels wiederholt er den ersten Zweitakter beinahe unverändert, hier allerdings mit völlig anderen Konsequenzen: Diese Art von Wiederholung gliedert sich nicht in einen funktionalen Überbau ein. Mit der Wiederholung des (beinahe) Gleichen taucht Debussy tief in eine Suche nach dem Rätselhaften und Ursprünglichen ein. Derart wird »aus der Monotonie eine Magie«.²⁴

Hier wird offenkundig, dass die Wiederholung bei Saariaho – und die live-elektronischen Dehnungen in *Nuits*, *Adieux* sind ja nichts anderes als Wiederholungen – eine stärkere Affinität zu dem letzteren Typus (also zu Debussy) aufweist. Diese Suche nach dem Rätselhaften wird noch dadurch gesteigert, dass gerade der Wiederholung des Stimmklangs eine besonders ambivalente Qualität zukommt. In diesem Zusammenhang wird oft der Mythos von der Nymphe Echo ins Spiel gebracht: *Vocalis nymppha, resonabilis Echo*.

»Entkörperlicht wird Echo schließlich zum Echo selbst, dem Klang, den die Berge zurückwerfen, einer reinen Resonanzstimme ohne Körper.

²³ Jean-Luc Nancy, »Variations sur la Reprise«, in: ders., *À la musique*, hrsg. von Yann Goupil und Peter Szendy, Paris 2025, S. 81–131, hier S. 117: »Je propose cette formule: un sujet se rappelle. Il se rappelle quoi? Il se rappelle ce dont il n'y a pas de possibilité d'avoir un souvenir, mais de ce qu'il a à se rappeler. Et un sujet, au fond, n'est rien d'autre que d'avoir toujours à se rappeler à l'ordre: où es tu? Je t'appelle. Et il n'est jamais là, bien entendu.«

²⁴ Vladimir Jankélévitch, *Die Musik und das Unaussprechliche*, Berlin 2016, S. 40. Vgl. auch ebd., S. 39: »Ob das zweite Mal als Pianissimo erscheint oder nicht, ob es eine Oktave tiefer oder höher oder auch auf denselben Stufen der Tonleiter stattfindet, jedenfalls verleiht das zweite Mal dem einmaligen Augenblick eine Fortsetzung und ermöglicht ihm, sich zu überleben; es umgibt den einsamen Gesang mit Freundschaft, Brüderlichkeit und Sympathie; wie Puschkin zufolge der Dichter ein Echo der Natur und die Natur ein Echo des menschlichen Gesangs ist, ebenso schafft die Musik sich selbst ein Echo.«

Ohne Mund, ohne Kehle, ohne Speichel, ohne jegliche menschliche Ähnlichkeit oder sichtbare Figur, wird die schöne Nymphe in eine versteinerte Stimme verwandelt.«²⁵

Im Zusammenhang mit dem Mythos der Echo wird häufig auf die De-Semantisierung und Entkörperlichung des Stimmklangs hingewiesen. Adriana Cavarero, die diesem Mythos eine ausführliche Analyse gewidmet hat, bleibt dabei allerdings nicht stehen. Sie kehrt nicht die Tragik dieser De-Semantisierung hervor, sondern begreift dieselbe als Chance, tiefere und ursprünglichere Dimensionen des Stimmklangs aufzudecken.

»Denn wie Ovid selbst zweifellos wusste, ist Echo weniger eine tragische Figur der verbotenen Rede als vielmehr eine Figur einer bestimmten Lust. Diese Lust an der stimmlichen Wiederholung wird nicht einmal als zwanghaft empfunden; vielmehr entdeckt sie, indem sie das Semantische umgeht, eine Zeit wieder, in der diese Lust frei von eben diesem Problem der Umgehung war. Mit anderen Worten: Das Echo, das den musikalischen Rhythmus der Sprache in Gang setzt, fällt nicht einfach mit einer infantilen Regression zusammen; es entdeckt die Kraft einer Stimme wieder oder erinnert sich an sie, die immer noch im Logos widerhallt.«²⁶

Diese tiefere Dimension findet Cavarero im ursprünglichen Dialog zwischen Mutter und Kind wieder: Der erste und ursprünglichste Moment, in dem wir einen nicht semantisch aufgeladenen Stimmklang als etwas dennoch Bedeutungsvolles erfahren haben, war der Dialog mit der eigenen Mutter.

»Die Stimme ist stets für das Ohr bestimmt, sie ist immer in Beziehung; aber niemals ist sie so in Beziehung wie im ersten Schrei des Säuglings – ein Leben, das sich unbewusst einer antwortenden Stimme anvertraut. [...] Die Stimme bedeutet zuallererst sich selbst, nichts anderes als die Relationalität des Vokalen, die bereits im ersten, flehenden Schrei des

²⁵ Adriana Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Redwood City 2005, S. 166: »Disembodied, Echo finally becomes echo, the sound that the mountains send bouncing back, a pure voice of resonance without a body. Without a mouth, or throat, or saliva, without any human semblance or visible figure, the beautiful nymph is sublimated into a mineralization of the voice.«

²⁶ Ebd., S. 169: »For as Ovid himself no doubt knew, Echo is not so much a tragic figure of interdicted speech as she is a figure of a certain pleasure. This pleasure in vocal repetition is not even perceived as compulsive; rather, by evading the semantic, it rediscovers a time in which such pleasure was free from the very problem of this evasion. In other words, the echo that mobilizes the musical rhythm of language does not simply coincide with an infantile regression; it rediscovers, or remembers, the power of a voice that still resounds in logos.«

Säuglings implizit enthalten ist.«²⁷ »Offensichtlich ist in diesem Fall ›Dialog‹ nicht das richtige Wort. Denn hier gibt es keinen Logos, genauso wenig wie es noch kein System von Sprache gibt. Es gibt jedoch einen Gleichschritt von Aufforderung und Antwort – oder besser gesagt, einen wechselseitigen Ruf, in dem sich die Stimmen abwechselnd gegenseitig aufrufen.«²⁸

Diese alternative Deutung des Stimmklangs, der hier nicht im Kontext traditioneller Semantik, aber im Hinblick auf die Ursprünglichkeit vokaler Klänge doch als bedeutungsvoll interpretiert wird, bietet eine Chance jene Transformation zu deuten, die sich in den Schlussabschnitten von *Nuits*, *Adieux* ereignet: vom Geräusch zum Klang. Kommen wir also erneut zur Analyse.

Durcharbeitung

Am Anfang gibt es drei Klang- bzw. Geräuschebenen. Auf Ebene 1 hören wir den Text der Sopranlinie: »Dans l'air s'arrache [...]«. Der Sinn des Texts wird dabei hörbar artikuliert. Aber es ist eine gebrochene Semantik, die hier zum Vorschein kommt. Die gesungenen Linien münden in geräuschhafte Konsonanten, welche die Ebene 2 bilden und stellenweise vom Mezzosopran echoartig gedehnt werden (z. B. T. 5, [f]; T. 7, r). Im weiteren Verlauf von *Nuit I* rücken sie auch in den Männerstimmen in den Vordergrund. Die Ebene 2 droht also die Ebene 1 zu überlagern. Auch in *Adieu I* wird der Sinn des Textes infrage gestellt, denn es werden lediglich permutierte und fragmentierte Textausschnitte vorgestellt. Auch hier tritt mit den Schlusskonsonanten etwas Fremdes zutage, das durch die (auskomponierten und live-elektronischen) echoartigen Dehnungen verstärkt wird. Aufgrund dieser Überlagerung des Sinns richtet sich der Fokus auf die Vergangenheit. Die Notwendigkeit, Ebene 1 fortwährend durchzuarbeiten und bruchstückhafte Erinnerung in Präsenz zu transformieren, wird (auch auf Grund des immer größeren Anteils des bereits Erklungenen) immer dringlicher.

Transformation

Noch Entscheidenderes ereignet sich auf Ebene 3 – jener Ebene, die in ihrer Funktion zunächst rätselhaft bleibt (siehe z. B. jene Vokale, die im Mezzosopran erklingen: T. 1, Vokal a; Abb. 8). Zunächst scheint es, als ob der Vokal a de-semantisiert werde und es könnte der Eindruck entstehen, dass

²⁷ Ebd.: »The voice is always for the ear, it is always relational; but it is never as relational as it is in the first cry of the infant – an invoking life that unknowingly entrusts itself to a voice that responds. [...] The voice first of all signifies itself, nothing other than the relationality of the vocalic, which is already implicit in the first invoking cry of the infant«. Dazu siehe auch Nancy, »Variations sur la Reprise« (Anm. 23), S. 113.

²⁸ Ebd., S. 170: »Obviously, in this case, ›dialogue‹ is not the right word. For there is no logos here, just as there is not yet any system of language. There is, however, a cadence of demand and response – or, better, a reciprocal invocation in which the voices convoke one another in turn«.

Nuit I Adieu I

T. 1, Mezzosopran T. 25, Mezzosopran T. 28, Sopran T. 30, Mezzosopran

hum tenderly *hum tenderly*

Adieu II

T. 37, Sopran & Mezzosopran T. 45, Mezzosopran & Tenor T. 81, Tenor & Bass T. 87, Tenor & Bass

sadly *anxiously* *pp* *p always very sad*

Abb. 8: Ebene 3 in *Nuit I*, *Adieu I* und *Adieu II*

diese Vokale »nichts bedeuten«. Aber ein Text kann auch in scheinbar desemantisierter Form Entscheidendes vermitteln. Auf neuer Ebene gewinnt er semantische Aussagekraft zurück. Dies geschieht etwa in *Adieu I*, T. 28–33 (vgl. Abb. 8): Hier erklingt der Vokal a, gekoppelt mit dem Konsonanten m im Sopran, und diese Linie wird im Mezzosopran echoartig frei imitiert. Die Vortragsanweisung *hum tenderly* (T. 25, 28 etc.; vgl. Abb. 8) verweist auf den Wiegenliedgestus, der in *Nuits, Adieux* an entscheidenden Stellen in den Vordergrund rückt. Die Reinheit des Vokals steht dabei für eine Rückblende in die Vergangenheit, eine Erinnerung an die Wiegenlieder der Kindheit. Und die freie Imitation dieser Linie steht für eine Suche nach dem bewusst nicht Erinnerbaren.

Im Folgenden wird die semantische Assoziationskraft der Vokale weiter transformiert, und dies spiegelt sich in den Vortragsanweisungen wider. Ab T. 37 (*sadly*) und T. 44 (*anxiously*) wird vermittelt, dass ein Wiegenlied nicht nur friedliche, sondern auch ängstliche oder traurige Konnotationen mit sich bringen kann (Abb. 8). Die suspiratio-Figuren, die diese Passagen zuweilen begleiten (vgl. Abb. 8, T. 82 und 87: *lamenting, always very sad*), verstärken diese Ambivalenz, die aus der Musikgeschichte nicht unbekannt ist: Denken wir an Franz Schuberts *Wiegenlied* D 498, in dem wir dem Text »Schlafe, schlafe in dem süßen Grabe« (siehe 2. Strophe) begegnen. Noch drastischer äußert sich dieses Ineinander von Tod und Leben im Wiegenlied aus Modest Mussorgskys *Liedern und Tänzen des Todes*.

In *Nuits, Adieux* ist die Situation jedoch anders gelagert: Die eingangs erwähnte Widmung des Stücks legt nahe, dass es hier darum geht, die Groß-

mutter zärtlich in den Schlaf zu wiegen, sie also beim Überschreiten der Schwelle zum Tod liebevoll zu begleiten. Die beschriebene Charaktertransformation der Vokale bereitet dies vor: In *Adieu II* (einem Abschnitt, der mit *sadly* überschrieben ist) gewinnen die Vokale eine energetische und dramatische Vorwärtstendenz (vgl. Abb. 3 und 4: *more and more agitated, intenso*), und in *Nuit IV* schlägt die Charakterzeichnung der Vokale in Rastlosigkeit um (*Nuit IV*, Beginn: *restless*, vgl. Abb. 6). Die Verzweiflung und Enge äußert sich in Vortragsanweisungen wie *lamenting* oder *as if desperately short of breath* (vgl. Abb. 9). Die ehemals zärtlichen Wiegenlied-Vokale sind hier in ihr Gegenteil transformiert.

Abb. 9: *Nuit IV*, T. 174–177, Sopran/Mezzosopran

In T. 174–187 steigern sich die Vokale *a* und *o* bis zur Klimax und beruhigen sich dann wieder im Rahmen von Repetitionen.

Abb. 10: *Nuit IV*, T. 181–187, Sopran/Mezzosopran

Gemäß Saariahos Formverständnis bildet die dynamische Energie und Geräuschhaftigkeit von *Nuit IV* den dissonanten Höhe- und Wendepunkt dieses Werks. Dieser Abschnitt leitet die entscheidende Entspannung hin zum Vokalklang ein. Das hohe Geräusch/Klang-Gefälle rückt die Frage, wohin all die Vergegenwärtigungs- und Transformationsprozesse führen, endgültig ins Zentrum. Es wird offenkundig, dass Ebene 3 bereits das ganze Stück hindurch latent entwickelt wurde und nun endgültig an die Oberfläche tritt.

Im Folgenden geben die Vortragsanweisungen *espressivo* (*Nuit V*) und *dolcissimo* (*Adieu III–V*) die Richtung des Ausdrucks vor. Der Vokal a erklingt in allen Stimmen in wohltonender Färbung und formt hier den vierstimmig gesetzten Beginn des Wortes »adieu« (vgl. Abb. 7: T. 200–203). Einige Takte später ist zwar die vollständige Originalfassung des Balzac-Texts (Bass, T. 213–222) zu hören, der allerdings textlich überlagert wird und daher nicht allein im Vordergrund der Aussage steht. Es ist nicht die traditionelle textgebundene Semantik, sondern vor allem eine Semantik zweiter Ebene, die hier transportiert wird.

Im Mittelpunkt steht nun eindeutig die Reinheit des Stimmklangs, die aufgrund der Erfahrungen des bisherigen Hörprozesses semantisch aufgeladen wird. Gegen Ende finden sich die aufschlussreichen Vortragsanweisungen *dolce, as if humming a lullaby* (T. 223 ff.; vgl. Abb. 11) und *tenderly, soothingly* (T. 231 ff.).

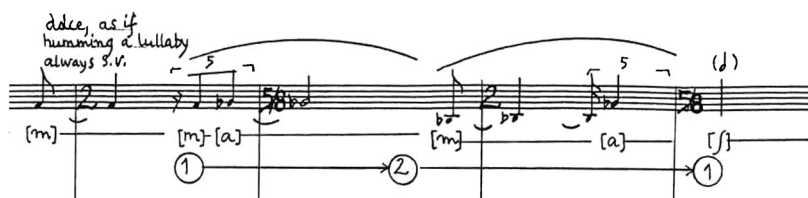


Abb. 11: *Nuit V*, T. 224–228, Sopran

Die Wiegenlied-Vokalisieren kehren zurück und werden explizit als solche benannt. Wurden sie zu Beginn mit den Ursprüngen der Kindheit assoziiert, führen sie nun in die Zukunft: Trauer, Angst und Rastlosigkeit sind jetzt endgültig überwunden. Die Vokalisieren werden mit dem Wort »adieu« gekoppelt, das für Abschied steht. Der Vokal a und gesummte Passagen münden in [ʃ]-Konsonanten, die sich in den Wiegenlied-Duktus einfügen.

Diese Offenheit gegenüber Vergangenheit und Zukunft ist ein Schlüssel zum Verständnis dieses Stücks. Es besteht die grundsätzliche Ähnlichkeit eines »Nicht-Mehr« und »Noch-Nicht« in Vergangenheit und Zukunft. Da die Suche nach vergangener Identität ins Offene führt, berührt sie sich mit einer Transformation in Zukünftiges.

»In dieser Hinsicht kann man ein vorausgehendes und ein nachfolgendes Schweigen unterscheiden, die sich zueinander wie Alpha und Omega

verhalten. Das vorherige-Schweigen und das nachherige-Schweigen sind untereinander nicht ›symmetrischer‹, als Beginn und Ende, Geburt und Tod in einer unumkehrbaren Zeit symmetrisch sind.²⁹

Diese doppelt gerichtete Symmetrie ist ein Spiegel des Menschen, der in der hybriden Gestalt des Séraphitus-Séraphîta sein Sinnbild findet.

Schlusskommentar: Neo-Romantik und Postmoderne

Die Frage, wie sich Kompositionen wie *Nuits*, *Adieux* in ihrer Zeit lokalisieren und deuten lassen, könnte in zwei Richtungen führen. Einerseits verweisen die zentrale Relevanz von Traum und Unbewusstem sowie das Ineinssetzen von Geburt und Tod in Richtung Romantik. In einem der bekanntesten Gedichte Joseph von Eichendorffs, kongenial vertont von Robert Schumann, heißt es: »Flog durch die stillen Lande, als flöge sie nach Haus.« Die Rückkehr nach Hause entspricht einem Aufbruch ins Jenseits. Auf Schumann – etwa auf die Traumlogik seiner *Fantasie* op. 17 – verweist auch Saariaho's Tendenz, die Strukturlinien ihrer Werke erst nach und nach an die Oberfläche treten zu lassen – gemäß dem Motto von Friedrich Schlegel: Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den der heimlich lauschet.³⁰ Andererseits verweisen die Tendenz zur Wiederholung, zu einem Immer-wieder-Nachklingen-Lassen und die damit verknüpfte Aufarbeitung des Unbewussten auf die Postmoderne. Der zukünftigen Saariaho-Forschung bleibt es vorbehalten, beiden Parallelen nachzuspüren.

²⁹ Jankélévitch, *Die Musik und das Unaussprechliche* (Anm. 24), S. 181.

³⁰ Dieser Verweis auf die Romantik ließe sich auch in Richtung Richard Wagner weiterdenken: Jahrelang hing eine Partiturseite aus Wagners *Tristan* in Saariaho's Arbeitszimmer. Vgl. Liisamaija Hautsalo, »Whispers from the Past: Musical Topics in Saariaho's Operas«, in: *Kaija Saariaho. Visions, Narratives, Dialogues* (Anm. 15), S. 107–129, hier S. 109.

Claude Debussy (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6 Mozart Ist die Zauberflöte ein Machwerk? (3) – vergriffen – Alban Berg Kammermusik I (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7 Richard Wagner Wie antisemitisch darf ein Künstler sein? (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2 Edgard Varèse Rückblick auf die Zukunft (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2 Leoš Janáček (7) 2. Aufl., 156 Seiten ISBN 978-3-86916-387-1 Beethoven Das Problem der Interpretation (8) – vergriffen – Alban Berg Kammermusik II (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4 Giuseppe Verdi (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3 Erik Satie (11) 3. Aufl., 119 Seiten ISBN 978-3-86916-388-8 Franz Liszt (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5 Jacques Offenbach (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2 Felix Mendelssohn Bartholdy (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0 Dieter Schnebel (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7 J. S. Bach Das spekulative Spätwerk (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4	Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging ... (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0 Luigi Nono (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7 Modest Musorgskij Aspekte des Opernwerks (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2 Béla Bartók (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8 Anton Bruckner (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7 Richard Wagner Parsifal (25) – vergriffen – Josquin des Prés (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4 Olivier Messiaen (28) – vergriffen – Rudolf Kolisch Zur Theorie der Aufführung (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5 Giacinto Scelsi (31) 2. Aufl., 143 Seiten ISBN 978-3-86916-389-5 Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6 Igor Strawinsky (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3 Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0 Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7 Ernst Krének (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4	Joseph Haydn (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1 J. S. Bach »Goldberg-Variationen« (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7 Franco Evangelisti (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7 Fryderyk Chopin (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4 Vincenzo Bellini (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4 Domenico Scarlatti (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5 Morton Feldman (48/49) – vergriffen – Johann Sebastian Bach Die Passionen (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7 Carl Maria von Weber (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0 György Ligeti (53) – vergriffen – Iannis Xenakis (54/55) – vergriffen – 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 Choralsatz als musikalisches Kunstwerk (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7 Claudio Monteverdi Um die Geburt der Oper (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4 Pierre Boulez (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7 Gustav Mahler Der unbekannte Bekannte (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0 Alexander Zemlinsky Der König Kandaules (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3 Schumann und Eichendorff (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7 Pierre Boulez II (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6 Franz Schubert »Todesmusik« (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2 W. A. Mozart Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452 (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4 Was heißt Fortschritt? (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1 Kurt Weill Die frühen Jahre 1916–1928 (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6 Hans Rott Der Begründer der neuen Symphonie (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8	Giovanni Gabrieli Quantus vir (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7 Gustav Mahler Durchgesetzt? (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4 Perotinus Magnus (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3 Hector Berlioz Autopsie des Künstlers (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9 Isang Yun Die fünf Symphonien (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6 Hans G Helms Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0 Schönberg und der Sprechgesang (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6 Franz Schubert Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6 Max Reger Zum Orgelwerk (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9 Haydns Streichquartette Eine moderne Gattung (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6 Arnold Schönbergs »Berliner Schule« (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3 J. S. Bach Was heißt »Klang=Rede«? (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3 Bruckners Neunte im Fegfeuer der Rezeption (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2 Charles Ives (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3
--	---	--

Mauricio Kagel (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0	Helmut Lachenmann (146) 124 Seiten ISBN 978-3-86916-016-0	Nicolaus A. Huber (168/169) 187 Seiten ISBN 978-3-86916-394-9
Der späte Hindemith (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8	Karl Amadeus Hartmann Simplicius Simplicissimus (147) 138 Seiten ISBN 978-3-86916-055-9	Benjamin Britten (170) 143 Seiten ISBN 978-3-86916-422-9
Edvard Grieg (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2	Heinrich Isaac (148/149) 178 Seiten ISBN 978-3-86916-056-6	Ludwig van Beethoven »Diabelli-Variationen« (171) 113 Seiten ISBN 978-3-86916-488-5
Luciano Berio (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9	Stefan Wolpe I (150) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-087-0	Beat Furrer (172/173) 158 Seiten ISBN 978-3-86916-489-2
Richard Strauss Der griechische Germane (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9	Arthur Sullivan (151) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-103-7	Antonín Dvořák (174) 134 Seiten ISBN 978-3-86916-503-5
Händel unter Deutschen (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7	Stefan Wolpe II (152/153) 194 Seiten ISBN 978-3-86916-104-4	Enno Poppe (175) 141 Seiten ISBN 978-3-86916-561-5
Hans Werner Henze Musik und Sprache (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3	Maurice Ravel (154) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-156-3	Gérard Grisey (176/177) 162 Seiten ISBN 978-3-86916-562-2
Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9	Mathias Spahlinger (155) 142 Seiten ISBN 978-3-86916-174-7	Charles Valentin Alkan (178) 135 Seiten ISBN 978-3-86916-600-1
Arthur Honegger (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6	Paul Dukas (156/157) 189 Seiten ISBN 978-3-86916-175-4	Heiner Goebbels (179) 108 Seiten ISBN 978-3-86916-649-0
Gustav Mahler: Lieder (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3	Luigi Dallapiccola (158) 123 Seiten ISBN 978-3-86916-216-4	Alvin Lucier (180/181) 202 Seiten ISBN 978-3-86916-650-6
Klaus Huber (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4	Edward Elgar (159) 130 Seiten ISBN 978-3-86916-236-2	Rolf Riehm (182) 118 Seiten ISBN 978-3-86916-708-4
Aribert Reimann (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1	Adriana Hölszky (160/161) 188 Seiten ISBN 978-3-86916-237-9	Klaus Ospald (183) 101 Seiten ISBN 978-3-86916-743-5
Brian Ferneyhough (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8	Allan Pettersson (162) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-275-1	Jürg Baur (184/185) 153 Seiten ISBN 978-3-86916-747-3
Frederick Delius (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2	Albéric Magnard (163) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-331-4	Marco Stroppa (186) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-819-7
Galina Ustuwolskaja (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7	Luca Lombardi (164/165) 193 Seiten ISBN 978-3-86916-332-1	Stefan Heucke (187) 98 Seiten ISBN 978-3-86916-829-6
Wilhelm Killmayer (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9	Jörg Widmann (166) 99 Seiten ISBN 978-3-86916-355-0	Rebecca Saunders (188/189) 172 Seiten ISBN 978-3-86916-833-3
	Mark Andre (167) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-393-2	Giacomo Puccini (190) 93 Seiten ISBN 978-3-86916-874-6

Martin Smolka (191) 127 Seiten ISBN 978-3-96707-385-0 Sándor Veress (192/193) 200 Seiten ISBN 978-3-96707-389-8 Chaya Czernowin (194) 119 Seiten ISBN 978-3-96707-393-5 Wolfgang Jacobi (195) 108 Seiten ISBN 978-3-96707-594-6 Heinz Holliger (196/197) 182 Seiten ISBN 978-3-96707-600-4 Sidney Corbett (198) 118 Seiten ISBN 978-3-96707-674-5 Georg Friedrich Haas (199) 106 Seiten ISBN 978-3-96707-751-3 Olga Neuwrth (200/201) 135 Seiten ISBN 978-3-96707-755-4 Zoltán Kodály (202) 108 Seiten ISBN 978-3-96707-840-4 Franz Martin Olbrisch (203) 129 Seiten ISBN 978-3-96707-898-5 Guillaume Dufay (204/205) 151 Seiten ISBN 978-3-96707-901-2 Luigi Nono (206) 121 Seiten ISBN 978-3-96707-966-1 Walter Zimmermann (207) 128 Seiten ISBN 978-3-68930-022-7 Detlev Glanert (208/209) 164 Seiten ISBN 978-3-68930-025-8 Jakob Ullmann (210) 132 Seiten ISBN 978-3-68930-088-3 George Enescu (211) 116 Seiten ISBN 978-3-68930-141-5 Clemens Gadenstätter (212) 118 Seiten ISBN 978-3-68930-144-6	Sonderbände Alban Berg, Wozzeck 306 Seiten ISBN 978-3-88377-214-1 Walter Braunfels 203 Seiten ISBN 978-3-86916-356-7 John Cage I 2. Aufl., 162 Seiten ISBN 978-3-88377-296-7 John Cage II 2. Aufl., 361 Seiten ISBN 978-3-88377-315-5 Darmstadt-Dokumente I 363 Seiten ISBN 978-3-88377-487-9 Hanns Eisler Angewandte Musik 223 Seiten ISBN 978-3-86916-217-1 Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch 141 Seiten ISBN 978-3-88377-655-2 Klangkunst 199 Seiten ISBN 978-3-88377-953-9 György Kurtág 336 Seiten ISBN 978-3-86916-878-4 Gustav Mahler 362 Seiten ISBN 978-3-88377-241-7 Bohuslav Martinů 160 Seiten ISBN 978-3-86916-017-7 Mozart Die Da Ponte-Opern 360 Seiten ISBN 978-3-88377-397-1 Isabel Mundry 197 Seiten ISBN 978-3-86916-157-0 Tristan Murail 287 Seiten ISBN 978-3-68930-091-3 Die Musik – eine Kunst des Imaginären? 230 Seiten ISBN 978-3-86916-504-2 Musik der anderen Tradition Mikrotonale Tonwelten 297 Seiten ISBN 978-3-88377-702-3	Musik der DDR? 162 Seiten ISBN 978-3-96707-678-3 Musikphilosophie 213 Seiten ISBN 978-3-88377-889-1 Philosophie des Kontrapunkts 256 Seiten ISBN 978-3-86916-088-7 Werner Reinhart 228 Seiten ISBN 978-3-96707-843-5 Wolfgang Rihm 163 Seiten ISBN 978-3-88377-782-5 Arnold Schönberg – vergriffen – Franz Schubert 305 Seiten ISBN 978-3-88377-019-2 Robert Schumann I 346 Seiten ISBN 978-3-88377-070-3 Robert Schumann II 390 Seiten ISBN 978-3-88377-102-1 Der späte Schumann 223 Seiten ISBN 978-3-88377-842-6 Salvatore Sciarrino 204 Seiten ISBN 978-3-86916-823-4 Telemann und die urbanen Milieus der Aufklärung 233 Seiten ISBN 978-3-86916-601-8 Manos Tsangaris 201 Seiten ISBN 978-3-86916-423-6 Ralph Vaughan Williams 218 Seiten ISBN 978-3-86916-712-1 Anton Webern I 315 Seiten ISBN 978-3-88377-151-9 Anton Webern II 427 Seiten ISBN 978-3-88377-187-8 Michael Wertmüller 248 Seiten ISBN 978-3-96707-969-2 Hans Zender 168 Seiten ISBN 978-3-86916-276-8 Bernd Alois Zimmermann 183 Seiten ISBN 978-3-88377-808-2
--	--	---