

Sonderdruck aus:

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE
Sonderband XI/2025

Tristan Murail

et+k

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE

Die Reihe über Komponisten

Herausgegeben von Ulrich Tadday

Sonderband

Tristan Murail

Herausgegeben von Ulrich Tadday

November 2025

Wissenschaftlicher Beirat:

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)

Detlev Glanert (Berlin, Komponist)

Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)

Laurenz Lütteken (Universität Zürich)

Georg Mohr (Universität Bremen)

ISSN 0931-3311

ISBN 978-3-68930-091-3

Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Éditions Henry Lemoine, Paris.

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Radio France/Christophe Abramowitz

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

Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 89,– oder im UNI-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 diesen Sonderband € 48,–

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 2025
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
JOSHUA FINEBERG	
In der Werkstatt von Tristan Murail	
Tristan Murail und Joshua Fineberg	7
OLIVER SCHNELLER	
Einige Aspekte zu Tristan Murails Verwendung des Computers	53
INGRID PUSTIJANAC	
Instrumentale Synthese und Orchestrierungsanalyse in <i>Le Partage des eaux</i> von Tristan Murail	61
ALEXANDER STANKOVSKI	
Tristan Murail und der französische Weg	78
DANIEL OLIVER MOSER	
Portulan des Hörens	
Zur ästhetischen Orientierung in Tristan Murails Musik im 21. Jahrhundert	101
LUKAS HASELBÖCK	
Murail und die ›Natur des Klanges‹	118
AMY BAUER	
<i>Liber fulgurialis</i> und Tristan Murails Beschwörungen der Natur	137
VOLKER HELBING	
Kontinuität und Drama	
Tristan Murails <i>Treize couleurs du soleil couchant</i> (1978)	151
BARBARA BARTHELMES	
Objet musical – Image sonore	
Gestalt und Gestaltung bei Tristan Murail	178

EWA SCHREIBER

Fluss der Gefühle, Fluss des Vergessens

Über die Musik von Tristan Murail 197

CHRISTIAN UTZ

**Ambivalenzerfahrung als Grundlage der Verschränkung
von Klang und Form**

Zum performativen Hören von Tristan Murails *Désintégrations* 214

PIERRE MICHEL

Wie ein lebendiges Mosaik

Versuch über Form, Melodik und Wiederholungen
in Tristan Murails *Contes cruels* 236

CARL TERTIO DRUML

»Tristan Murail – sehr französisch, sehr nahe an den Impressionisten«

Interview mit Sylvain Cambreling zur Interpretation spektraler Werke 265

Abstracts 275

Bibliografische Hinweise 280

Zeittafel 281

Autoren und Autorinnen 283

Vorwort

Tristan Murail (*1947) zählt zu den Hauptvertretern der *musique spectrale*. Gemeinsam mit Hugues Dufourt, Gérard Grisey, dem in dieser Reihe bereits ein Band gewidmet wurde, Michaël Levinas und Roger Tessier gründete er 1973 das Ensemble l'Itinéraire. Murail gehört zur ersten Generation französischer Spektralist*innen, die ihr musikalisches Denken seit den frühen 1970er Jahren nicht auf die serielle Organisation der musikalischen Parameter, sondern prozesshaft-dynamisch auf den Klang und die Klangfarbe durch das Komponieren mit Teiltonspektren richteten. Die Klangwelten Murails sind zudem durch eine strukturelle Mehrdeutigkeit geprägt, zu der auch – wie zuerst in *Désintégration* (1982–83) – die Verbindung von instrumentalen und elektronisch-synthetischen Klängen gehört.

Wenn Tristan Murail auf die Frage, wie Spektralmusik zu definieren sei, antwortet, dass es sie nicht gebe, sondern nur einige Techniken, dann will er zum Ausdruck bringen, dass das Wort Spektralmusik nicht als Gattungsbegriff missverstanden werden sollte, als eine Musik *sui generis*, die von der Vergangenheit bis zur Gegenwart ein geschichtliches Eigenleben geführt habe. Unwidersprochen hat die Spektralmusik technische Seiten, die ihr, die nur ihr zu eigen sind, aber sie erschöpft sich nicht darin, denn die Technik der Spektralmusik ist kein Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck, der auf den Klang, seine Natur und Wirkung zielt.

Der vorliegende Sonderband lässt den Komponisten zu Beginn ausführlich selbst zu Wort kommen, um sich dann aus jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln sowohl den technischen als auch den ästhetischen Seiten seines Schaffens vertiefend zuzuwenden.

Der Herausgeber dankt den beteiligten Autorinnen und Autoren, insbesondere Lukas Haselböck für Anregung, Übersetzungen und Begleitung.

Ulrich Tadday

Murail und die ›Natur des Klanges‹

Vorbemerkungen

Die Frage, ob und wie das ›Natürliche‹ in der Musik zu definieren sei, bewegt die Menschen seit langer Zeit. Im Mittelalter meinte man, Natur sei die Erscheinung einer ewigen Ordnung, die sich unter anderem auch in den Proportionen des Klanges widerspiegle: »Die Weltenharmonie findet im Menschen und in seiner Musik ein Abbild.«¹ Im Übergang zur modernen Naturwissenschaft setzte ein Prozess ein, der als Entzauberung² beschrieben wurde. Wissenschaftler wie Galileo Galilei deckten Brüche im vermeintlich geschlossenen Gefüge auf. Dementsprechend wurde das Verhältnis zwischen Kunst und Natur nicht mehr als Gegebenes hingenommen, sondern als Spannungsfeld begriffen, das einer aktiven Formung und Gestaltung bedarf.

Diese Spannungen finden sich auch in der Musik wieder. So ging etwa Jean-Philippe Rameau im Rahmen seiner Theorie der Dur-Moll-Tonalität³ von der Obertonreihe aus, hatte dabei aber Widersprüche zu überwinden. Eine fortwährende Debatte war die Folge: Während Hugo Riemann die These, dass »die Tonalität in akustischen Sachverhalten begründet sei«, »aus der Tradition des ›Physikalismus‹ (Jacques Handschin) [übernahm], die bis zu Rameau zurückreicht«⁴, repräsentiert François-Joseph Fétis' Tonalitätsbegriff »die Gegenthese: die Überzeugung, daß es ein Irrtum sei, musikalische Tonbeziehungen mathematisch oder akustisch zu erklären«.⁵ Auch die Theorieentwürfe von Heinrich Schenker, Paul Hindemith oder Ernest Ansermet waren von grundlegenden Spannungen geprägt.

In dieser Kontroverse bezogen manche Komponisten der Moderne und der Avantgarde eindeutig Stellung: Ein musikalisches System solle, so Pierre

1 Helga de la Motte-Haber, *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000, S. 86.

2 Vgl. Max Weber, »Wissenschaft als Beruf« [1919], in: ders., *Schriften 1894–1922*, ausgewählt und hrsg. von Dirk Kaesler, Stuttgart 2002, S. 474–513, hier S. 488. In seinem Klavierkonzert *Le Désenchantement du monde* (2012) bezieht sich Murail auf eben diese bekannte Aussage. Vgl. Gaëtan Puaud, *Tristan Murail. Des sons et des sentiments*, Château-Gontier sur Mayenne 2022, S. 190.

3 Vgl. Paul Griffiths, *The Penguin Companion to Classical Music*, New York 2005, S. 317: Im Zusammenhang mit Rameaus Verwendung der Obertonreihe als Grundlage für seine Theorie der Harmonie spricht Griffiths von einem »appeal to nature«. Vgl. auch James O'Callaghan, »Spectral Music and the Appeal to Nature«, in: *Twentieth-Century Music* 15 (2018), H. 1, S. 57–73, hier S. 65.

4 Carl Dahlhaus, »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität« (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 2), in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 3), hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber 2001, S. 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a. 1967], hier S. 13.

5 Ebd., S. 13 f.

Boulez, generell nur auf musikalischen Kriterien beruhen. Dem Mathematiker Louis Rougier folgte Boulez darin, dass die Rede von ›Naturgesetzen‹ im Grunde ein Anthropomorphismus sei.⁶

Zu dieser Haltung, die schon in Schönbergs *Harmonielehre*⁷ zum Ausdruck kommt, gab es aber eine Gegenbewegung. Spätestens in Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*⁸ findet sich die These, dass die Rationalität der Naturbeherrschung am Ende in ihr Gegenteil umschlage. Die daraus resultierende Einsicht, der Mensch müsse die Natur als Partner begreifen, verbindet sich mit Kontrolle: Wissenschaft und Technologie helfen dabei, die Natur einerseits zu zähmen, andererseits besser zu verstehen.

Abseits dieser Pragmatik blieb auch Faszination: Die Natur war nach wie vor voller Geheimnisse. Diese Idee eines Sehnsuchtsraums forderte eine »Wiederverzauberung«⁹ der Welt heraus. Hier verbinden sich grundlegend unterschiedliche Ansätze: die Magie des Naturmaterials, aber auch dessen Manipulation: ein Eingriff, der artifiziell ist und sein muss.

Eben in diesem Spannungsfeld kann man die spektrale Musik diskutieren. Tristan Murail sucht

»nach ›objektiven‹ Grundlagen für eine Erneuerung des Komponierens, im Gegensatz zur Willkür der Systeme und der Nachlässigkeit jener, die keine Systeme hatten. Rückblickend kann man also sagen, dass es darum ging, die natürlichen Regeln der Organisation der Klänge zu verstehen, sie dann zu formalisieren, zu verallgemeinern und aus diesen Beobachtungen ein Vokabular, dann eine Syntax und, warum nicht, einen Ausdruck zu erlangen.«¹⁰

Der Unterschied zu Boulez ist eklatant: In den 1970er und 80er Jahren definiert Murail Regeln (er spricht tatsächlich von einem »System«), die nicht aus seiner Interpretation musikhistorischer Prozesse resultieren. Entschei-

6 Vgl. Edward Campbell, *Boulez, music and philosophy*, Cambridge 2010, S. 103. Siehe auch György Ligeti, »Gedanken zum musikalischen Theater. Über Artikulation, Aventures und Nouvelles Aventures«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 81: »Ich glaube, Kunst ist etwas Anderes als Natur, ich hasse alles Natürliches, Gesunde – es ist wunderbar, wenn Kunst artifiziell ist.«

7 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922 (3. Auflage), S. 474, Fußnote: »Vor zur Natur! Wenn ich einen Wahlspruch hätte, dann könnte es vielleicht dieser sein. Aber ich denke, es gibt noch ein Höheres als Natur.«

8 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947.

9 Morris Berman, *Wiederverzauberung der Welt: am Ende des Newton'schen Zeitalters*, München 1983.

10 Übersetzung LH. Tristan Murail, »Question de cible«, in: ders., *Modèles et artifices*, hrsg. von Pierre Michel, Strasbourg 2004, S. 45–73, hier S. 46: »Nous avons cherché des bases ›objectives‹ pour un renouveau de l'écriture musicale, par contraste avec l'arbitraire des systèmes et le laisser-aller de ceux qui n'en avaient pas. Rétrospectivement, on peut donc dire qu'il s'est agi de comprendre les règles naturelles d'organisation des sons, puis les formaliser, de les généraliser, et de tirer de ces observations un vocabulaire, puis une syntaxe, et pourquoi pas, une expression«.

dend ist vielmehr, dass sie »nicht im Widerspruch zur Natur der Klänge stehen. Wir müssen die Unterschiede, die Hierarchien und die Anomalien akzeptieren und so weit wie möglich auf reduktive Analysen verzichten.«¹¹

Das bedeutet auch: Einerseits akzeptiert Murail die Eigenarten der Klangnatur – sie sind sein Ausgangspunkt. Andererseits geht es darum, sie möglichst nahtlos mit seinem Komponieren zu vereinbaren. Murail weiß, dass Natur und Musik nicht in identischen Gesetzmäßigkeiten ruhen. Durch Einsatz von Technologie und Achtsamkeit ist es aber möglich, dieser Harmonie nahezukommen.

I Historische Voraussetzungen

Bevor von der Musik Murails die Rede ist, lohnt es sich, die historischen Voraussetzungen seines Denkens kurz zu rekonstruieren. Einerseits hat sein Denken mit jenen anti-aufklärerischen Impulsen zu tun, welche sich gegen die Rationalität der Naturbeherrschung wandten und wenden. Bis zu einem gewissen Grad ist die *musique spectrale* also auf der Grundlage ihrer anti-seriellen Rhetorik zu begreifen. Andererseits reiht sie sich in die Moderne ein, da sie den Einsatz neuester Technologien anregt und vorantreibt. Für die *musique spectrale* ist diese Widersprüchlichkeit typisch: Nicht selten wurde hervorgehoben, dass die spektrale Musik der seriellen mehr verdankt, als es zunächst den Anschein hat.¹²

Abseits dieser Debatte gibt es weitere kulturelle Hintergründe und Traditionslinien, auf die sich die Spektralmusik berufen kann. Der Gedanke einer ›Einfühlung in die Natur‹ findet sich auch im fernöstlichen Denken, das für Murail eine Inspirationsquelle ist:

»Als ich vor kurzem einige Überlegungen zum östlichen (genauer gesagt, chinesisch-japanischen) Denken las, kam mir der Gedanke, dass dies in gewissem Maße meine Einstellung gegenüber dem musikalischen Phänomen veranschaulichen könnte. Die östliche Haltung würde beispielsweise darin bestehen, ein Objekt durch sukzessive Einkreisungen zu definieren, statt es in seine wesentlichen Bestandteile zu zerle-

11 Übersetzung LH. Ebd., S. 47: »Mais ces règles ne doivent pas être hétérogènes à la nature des sons; il faut en accepter les différences, les hiérarchies, les anomalies, et s'abstenir autant que possible d'analyses réductrices.« Zur Nähe von Murails Klangdenken zur Natur siehe auch das Interview mit Sylvain Cambreling im vorliegenden Band, S. 265.

12 Siehe Lukas Haselböck, »Klang und Sinn bei Gérard Grisey«, in: *Gérard Grisey*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2017 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 176/177), S. 5–21, hier S. 6f.; siehe auch ders., *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, Freiburg/Br. – Berlin – Wien 2009: In dieser Studie, die 2023 als leicht gekürzte, modifizierte und aktualisierte Neufassung durch Martin Kaltenecker ins Französische übersetzt wurde, werden die Verhältnisse von Anziehung und Abstoßung, die Griseys Musik mit jener der Vorgängergeneration verbinden, in skizzenbasierten Analysen dargestellt. Die Grundthese besteht darin, dass die spektrale und serielle Musik im Sinn Jean-François Lyotards durch ein anamnetisches Verhältnis miteinander verbunden sind.

gen. [...] Es geht darum, das Objekt zu ›be-greifen‹ (im etymologischen Sinn), bis zur Identifikation mit ihm.«¹³

Außerdem sprechen Murail und sein Wegbegleiter Gérard Grisey oft von Kräften und Energien, die dem Klang innewohnen und die spektralen Formen dynamisieren.¹⁴ Der Klang als Lebewesen: Dahinter steht das Konzept des *élan vital*¹⁵ bei Henri Bergson. Auch bei Edgard Varèse ist von einer Befreiung des Klangs und einer »autotelischen«¹⁶ Disposition des Materials die Rede. Dies soll bedeuten, dass der Klang sein Ziel (τέλος) aus sich selbst (αυτός) heraus findet. Auf ähnlichen Prämissen beruhen auch die (auf Paul Klees Malerei bezogenen) Thesen Gilles Deleuzes, in der Kunst gehe es nicht um das Erfinden von Formen, sondern um »das Einfangen von Kräften«¹⁷. In diesem Sinne tritt Murail dafür ein, den Klang »als ein Kraftfeld zu betrachten, wobei jede der Kräfte ihre eigene Entwicklung durchläuft«.¹⁸

Weitere historische Grundlagen sind die 68er-Bewegung sowie die ökologischen Bewegungen, die gerade in jener Zeit an Bedeutung gewannen, als die ersten spektralen Werke komponiert wurden.¹⁹ Auch in den 1970ern und 80ern vertraten Wissenschaftler und Künstler wie Murray Schafer²⁰, Edward Carterette²¹ und James Gibson²² einen ökologischen Ansatz, demgemäß Natur nicht als ›Anderes‹, sondern als integraler Teil unserer Sinneswelt aufgefasst werden sollte – im Gegensatz zur Entfremdung von der Natur, die als negative Konsequenz der Instrumentalisierung der Vernunft in der Moderne gedeutet wurde. Eine wesentliche Frage, die diese Autoren

13 Übersetzung LH. Murail, »Question de cible« (Anm. 10), S. 45 f.: »Lisant récemment quelques réflexions sur le mode de pensée oriental (plus précisément sino-japonais), il m'est venu à l'esprit que cela pourrait illustrer dans une certaine mesure mon attitude devant le phénomène musical. L'attitude orientale consisterait, par exemple, à définir un objet par encerclements successifs, plutôt que par son démontage en éléments constitutifs. [...] Il s'agit de comprendre l'objet, au sens étymologique, jusqu'à s'identifier à lui.«

14 Vgl. Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen* (Anm. 12), S. 191 f.

15 Henri Bergson, *Schöpferische Evolution*. Neu aus dem Französischen übersetzt von Margarethe Drewsen; mit einer Einleitung von Rémi Brague, Hamburg 2013.

16 Häufig zitiert Varèse den Mathematiker Józef Maria Hoene-Wroński [Gunther Schuller, »Conversation with Varèse«, in: *Perspectives of New Music* 3 (1965), H. 2, S. 33]: »Music is the corporealization of the intelligence that is in sound«. Vgl. auch Matthew Mendez, »Hugues Dufourt's Epistemology of Fields, vis-à-vis Varèse and Bachelard«, in: *The Oxford Handbook of Spectral Music*, hrsg. von Amy Bauer, Liam Cagney und William Mason, Online-Ausgabe 2021, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.58> [letzter Zugriff: 24.09.2025].

17 Vgl. Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen* (Anm. 12), S. 56.

18 Tristan Murail, »Die Revolution der komplexen Klänge«, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim 2011, S. 103–118, hier S. 104.

19 Eric Drott hat gezeigt, dass die spektralen Manifeste in gewisser Weise mit dem politisch-gesellschaftlichen Denken der 68er-Bewegung verknüpft sind. Vgl. Eric Drott, »Spectralism, Politics and the Post-Industrial Imagination«, in: *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, hrsg. von Björn Heile, Farnham 2009, S. 39–60.

20 R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York 1977.

21 Edward C. Carterette, *Perceptual Ecology*, New York 1978 (= *Handbook of Perception*, Bd. 10).

22 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* [1979], New York 1986.

stellen, ist auch für die *musique spectrale* der ersten Generation relevant: Inwiefern steht unsere Wahrnehmung mit der Natur in Einklang?

Der Ansatz der Spektralmusik, die Natur des Klanges, das kompositorische Denken sowie die Wahrnehmung als großes Ganzes zu fassen, stieß oft auf Ablehnung. Adorno kannte die Spektralmusik zwar nicht, äußerte aber bereits in seinem Darmstädter Vortrag *Vers une musique informelle* (1961) Kritik an einer Arbeitsweise, die sich an der naturhaften Materialität des Klangs orientiere. Wer den Werkstoff »wie Neuschnee«²³ verehere, liefere sich der Verdinglichung aus. Als Murail und Grisey mehr als zwei Jahrzehnte später (1982) ihre Vorträge in Darmstadt hielten, wurden ihre Ansätze gemäß dieser Denktradition kritisch rezipiert. Beanstandet wurde der angebliche Naturalismus dieser Musik.²⁴ Denn das spektrale Denken beruht (im Gegensatz zur Aufklärung, die durch die vollständige Autonomie des Subjekts bestimmt ist) auf einer tendenziellen Verschmelzung von Subjekt und Objekt.

Kritische Stellungnahmen gab es aber überraschenderweise auch aus den eigenen Reihen: Michaël Lévinas, ebenfalls ein Mitglied der Gruppe *L'Itinéraire*, kritisierte an der spektralen Musik Griseys und Murails, sie bilde ein System, das nicht utopisch hinterfragt werde. Der Bezug auf die Klangmaterie genüge nicht.²⁵ Und Hugues Dufourt, der den Begriff »*musique spectrale*« geprägt hatte, verfolgte in seinem Werk *Antiphysis* (1977) die Zielsetzung, ein dezidiert künstliches Gebilde zu erzeugen, das lediglich den Anschein des Natürlichen hat.²⁶ Natur und Kunst gehen hier nicht ineinander auf.

Auf der anderen Seite gab es Spektralkomponisten, denen der Ansatz Murails zu rationalistisch erschien. Insbesondere rumänische Komponistinnen und Komponisten wie Horațiu Radulescu, Ana-Maria Avram und Iancu Dumitrescu vertraten die Position, der französische Spektralismus re-

23 Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: ders., *Quasi una fantasia = Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1978, S. 493–540, hier S. 508. Adorno stellt einerseits die Frage, ob vom schon aufbereiteten Material eine »qualitas occulta« ausgehe, die Zusammenhang stifte. Vgl. ebd., S. 509: »Setzt nicht ihre Forderung a priori die Identität von Stoff und ›Manipulation‹ voraus? Bedeutet das nicht doch, daß das Subjekt, das mit so vieler Anstrengung eliminiert worden ist, vermöge der Präformation des Materials wieder hereinkommt; oder daß dem je schon aufbereiteten Material, dem der Komponist bloß sich anzuschmiegen habe, eine qualitas occulta zugeschrieben wird, die objektiv musikalischen Zusammenhang stiftet?«

24 Haselböck, »Klang und Sinn bei Gérard Grisey« (Anm. 12), S. 7 f.

25 In seinem Darmstädter Vortrag von 1982 (Michaël Lévinas, »Qu'est-ce que l'instrumental?«, in: ders., *Le Compositeur Trouvère. Écrits et entretiens 1982–2002*, Paris 2002) artikuliert Lévinas Vorbehalte gegenüber einer Musik, welche sich bloß an der Materialität der Klangfarbe orientiere. Vgl. auch Edward Campbell, »Timbre, Technology and Hybridation in the Music of Michaël Lévinas«, in: *The Oxford Handbook of Spectral Music*, hrsg. von Amy Bauer, Liam Cagney und William Mason, Online-Ausgabe 2021, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.59> [letzter Zugriff: 24.09.2025].

26 Vgl. auch Hugues Dufourt, »Le dynamisme génétique du matériau musical et son mouvement générateur d'espace«, in: ders., *La musique spectrale: Une révolution épistémologique* [2005], Sampzon 2014, S. 302 : Der Begriff der Klangfarbe beispielsweise verliert seine ursprüngliche organologische Spezifizierung und bezeichnet letztlich eine Art akustisches Milieu, eine Art ›Übernatur‹ (Übersetzung LH). »La notion de timbre, par exemple, perd sa spécificité organologique initiale et finit par désigner une sorte de milieu acoustique, une sorte de ›paranature‹.«

präsentiere die Fortsetzung des Strukturalismus²⁷, im Gegensatz zur Irreduzibilität des Timbres, für die der rumänische Spektralismus stehe.

Die Situation ist also sehr unübersichtlich. Es gibt Kritik von außen und innen, und es ist daher zunächst präzise zu bestimmen, auf welchen konzeptuellen Voraussetzungen Murails *musique spectrale* beruht.

II Murails *musique spectrale*

Im vorigen Abschnitt wurde deutlich, dass das Komponieren Murails weder als eindeutig konzeptuell noch eindeutig klangorientiert zu fassen ist und dass sogar die vermeintliche Abgrenzung zum seriellen Denken – trotz aller antiserialen Rhetorik der Spektralistin – Fragezeichen mit sich bringt. All dies kommt nicht von ungefähr: Murails Klangdenken repräsentiert (ähnlich wie bei Grisey) einen Mittelweg zwischen vermeintlicher Klangobjektivität, Einfühlung in den Klang und Arbeit an demselben. Einerseits verweist Murail auf die Objektivität des Materials. Über sein Orchesterstück *Sables* (1975) schrieb er: »Das harmonische System verwendet die einzigen objektiven Bezugspunkte: natürliche Resonanzen und weißes Rauschen, symbolisiert durch den Cluster.«²⁸

Hier beginnen jedoch die Probleme: Was aber auf dem Papier ›objektiv‹ zu sein scheint, ist es in der Wahrnehmung nicht: Jeder von uns perzipiert anders. Zwar werden wir alle wahrnehmen, dass eine Obertonreihe je eher zur Fusion tendiert, desto exakter wir sie intonieren. Murail bringt dazu immer wieder konkrete Beispiele.²⁹ Zugleich stellen sich aber bereits beim Hören einer Obertonreihe viele Fragen. In der *musique spectrale* werden manchmal hohe Teiltöne gesetzt, die zwar ihren logischen Platz im System haben, unserer Wahrnehmung aber womöglich zur Gänze entgehen. Ferner stellt sich die Frage nach der Relevanz der Obertonreihe für unsere Wahrnehmung: In der natürlichen Umwelt, die uns umgibt, findet sie sich äußerst selten. Infolgedessen liegt eine Differenzierung zwischen material- und wahrnehmungsbasierten Zugängen nahe.³⁰ Denn Komponisten wie Murail und Grisey schreiben Musik, die primär gehört werden soll, und

²⁷ Vgl. O'Callaghan, »Spectral Music and the Appeal to Nature« (Anm. 3), S. 63.

²⁸ Zit. nach Tristan Murail, »Au fil des œuvres«, in: *Tristan Murail, textes réunis* par Peter Szendy, Paris 2002 (= *Compositeurs d'aujourd'hui*), S. 114.

²⁹ Vgl. z. B. Tristan Murail, »Conférences de Villeneuve-Lès-Avignon«, in: ders., *Modèles et artifices*, hrsg. von Pierre Michel, Strasbourg 2004, S. 97–197, hier S. 107 f.: »Beispielsweise muss der Flötist in *Treize couleurs du soleil couchant* an einer bestimmten Stelle ein (etwa um einen Achtelton) geringfügig tiefere e spielen. Wenn die gewünschte Tonhöhe erreicht ist, tritt der Effekt einer ›Fusion‹ ein: Das etwas tiefere e fügt sich perfekt in die Harmonie ein, und dies ist sehr gut zu hören« (Übersetzung LH). »Par exemple, dans *Treize couleurs du soleil couchant*, le flûtiste doit à un certain moment jouer un mi légèrement baissé (d'environ 1/8 de ton). Lorsque la hauteur désirée est atteinte, il se produit un effet de ›fusion‹, le mi légèrement bas s'intègre parfaitement à l'harmonie, et ceci s'entend très bien«.

³⁰ Vgl. z. B. Robert Hasegawa, »Gérard Grisey and the ›Nature‹ of Harmony«, in: *Music Analysis* 28 (2009), H. 2/3, S. 349–371, hier S. 349: »These contrasting concepts of nature – one based on the objective, physical nature of external reality, the other on the subjective, internal nature of aural perception – lead to very different ways of thinking about musical structure.«

entfernen sich so von den konzeptuell scheinbar objektiv gegebenen Ausgangspunkten.

Noch widersprüchlicher wird die Lage, wenn wir die zeitliche Dimension der Prozesse reflektieren. In ihrem konzeptuellen Anspruch beruhen die spektralen Werke der 1970er Jahre auf tendenziell bruchlosen Prozessen. Eine zeitliche Entfaltung von Klängen kann jedoch ausschließlich auf der Grundlage kompositorischer Arbeit hergestellt werden. Auch Murail selbst ist bewusst, dass er mit der Arbeit am Material notwendigerweise in den Bereich des Parametrischen gelangen muss.

»Dennoch entfernen wir uns durch komplexe Differenzierung, Verallgemeinerung und das Aufsuchen der Extreme immer mehr vom natürlichen Modell und von Wahrnehmungsmodellen, auf die wir uns verlassen, um gewisse legitime Ausgangspunkte zu schaffen. Interpolationen, Verzerrungen, Kurven aller Art, alles sehr nützliche Verfahren, um Übergänge anzulegen, die Gerichtetheit zu erzwingen, Konzepte oder (einfacher gesagt) Ideen oder musikalische Wünsche zu verwirklichen, führen dazu, dass wir uns mehr oder weniger gewaltsam von den Gegebenheiten des Beginns entfernen. Ist das Grund zur Freude oder zur Beunruhigung? Letztlich stehen wir vor Problemen, die mit jenen der parametrischen Komposition vergleichbar sind.«³¹

Ob Prozesse gemäß der Natur des Klanges oder auf der Grundlage kombinatorischen Denkens angelegt sind, ist die eine Frage. Die andere ist, wie wir diese Prozesse wahrnehmen. Stephen McAdams hat gezeigt, dass sich unser Hören tendenziell nicht an bruchlosen Prozessen orientiert, sondern kategorial und diskontinuierlich angelegt ist.³² Und auch Hugues Dufourt meinte, dass »jede Annäherung an ein Klangkontinuum mit der grundlegend diskontinuierlichen Eigenschaft der Wahrnehmung kollidieren«³³ müsse und daher utopisch sei.

³¹ Übersetzung LH. Murail, »Question de cible« (Anm. 10), S. 58: »Cependant, à force de complexifier, de généraliser, d'aller aux extrêmes, on s'éloigne de plus en plus du modèle naturel et des modèles de perception, sur lesquels on comptait pour établir une certaine légitimité de départ. Interpolations, distorsions, courbes en tous genres, tous procédés bien utiles pour bâtir des transitions, forcer la directionnalité, matérialiser les concepts, ou plus simplement des idées, ou des invies musicales, font que l'on s'écarte plus ou moins violemment des données initiales: faut-il s'en réjouir ou s'en inquiéter? On retrouve finalement des problèmes comparables à ceux de la composition combinatoire«. Vgl. O'Callaghan, »Spectral Music and the Appeal to Nature« (Anm. 3), S. 63: »As initial spectral techniques and perspectives have been elaborated upon towards the ›parametrization of spectral structure‹ or the development of ›spectra as reservoirs‹ of pitch material then treated as modes, we can observe a re-introduction of abstract structure into spectral music that complexifies the initial manifesto and makes its claims more subtle«.

³² Stephen McAdams »The auditory image: A metaphor for musical and psychological research on auditory organization«, in: *Cognitive Processes in the Perception of Art*, hrsg. von W.R. Crozier und A.J. Chapman, Amsterdam 1984, S. 289–323.

³³ Vgl. Dufourt, »Le dynamisme génétique du matériau musical« (Anm. 26), S. 305: »Toute approche continuiste du domaine sonore ne peut que se heurter au caractère foncièrement discontinu de la perception«.

Das Anschmiegen der *musique spectrale* an die Klangnatur impliziert somit auf vielfache Weise einen Grenzgang, eine fragile Balance, die im Folgenden anhand dreier Werke Murails aus den Jahren 1976–78 erörtert werden soll: *Mémoire-Érosion* (1976) für Horn und 9 Instrumente, *Treize couleurs du soleil couchant* (1978) für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier und *Éthers* (1978) für Flöte, Posaune, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass. (Die folgenden Ausführungen beziehen sich primär auf die frühen Werke Murails; zur Entwicklung des Komponisten nach 2000 siehe den Beitrag von Daniel Moser im vorliegenden Band).

III Analyse (1): Natur und Wahrnehmung

Spektrale Komponisten vergleichen ihre Arbeit gern mit jener eines Bildhauers, der einen Steinblock bearbeitet. Sowohl im Stein als auch im Klang sind verborgene Ressourcen angelegt. Diese klangliche Latenz umfasst auch Kombinationstöne, die mittels Ringmodulation hörbar gemacht werden können. Aus den Frequenzen *a* und *b* lassen sich ein Summationston ($a + b$) und ein Differenzton ($a - b$) herleiten. Prozesse, die auf dieser Frequenzlogik basieren, hat zum Beispiel Gérard Grisey anhand seiner Werke *Partiels* (1975) und *Modulations* (1976–77) erörtert.³⁴ Auch eine Stelle in Murails *Treize couleurs du soleil couchant* (zwischen Zif. 1 und Zif. 2) beruht auf diesem Ansatz: Aus den Tonhöhen *es1* und *g2+* werden der Differenzton *h1* und der Summationston *e3* abgeleitet (vgl. Abb. 1). Die Tonhöhen, welche den Ringmodulationsprozessen zugrunde liegen, finden sich im weiteren Verlauf zumeist in der Flöte und Klarinette.³⁵

Der Komponist deckt im Klang Summations- und Differenztöne auf. In diesem Zusammenhang haben Kommentatoren häufig von einem »auto-

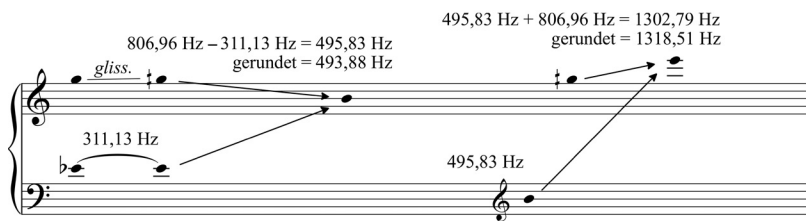


Abb. 1: Murail, *Treize couleurs du soleil couchant*, Differenz- und Summationstöne zwischen Zif. 1 und 2 (Partitur, S. 3)

³⁴ Vgl. Justyna Humięcka-Jakubowska, »The spectralism of Gerard Grisey: from the nature of the sound to the nature of listening«, in: *Interdisciplinary Studies in Musicology* 8 (2009), S. 249 f.; Vgl. auch Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen* (Anm. 12), S. 119 f.

³⁵ Murail, »Question de cible« (Anm. 10), S. 67 f.; Puaud, *Tristan Murail* (Anm. 2), S. 64.

engendrement«³⁶ (Selbsterzeugung) der Klänge in der Spektralmusik gesprochen. Diese Formulierung suggeriert, es handle sich hier um einen ›natürlichen‹ Vorgang. Ganz so einfach ist es aber nicht: Kombinationstöne sind im Klang physikalisch nicht nachweisbar, sondern »Ergebnis einer sog. nichtlinearen Verzerrung des akustischen Signals im Ohr«. ³⁷ Da sie aber nur unter speziellen akustischen Bedingungen hörbar werden, sind sie zumeist nicht Teil des Wahrnehmungsprozesses. Hier wird die Ambivalenz spektraler Prozesse an der Schwelle zwischen Schrift und Klang offenkundig. Und die Frage, ob bei der Werkbeschreibung verwendete biologische Metaphern nicht eher der Rechtfertigung als der Erhellung dienen, leuchtet ein. ³⁸

Hier ließe sich einwenden, dass ein Teil der Magie spektraler Klänge ja darin liege, Phänomene hörbar zu machen, die aufgrund ihrer unerhörten Subtilität andernfalls im Verborgenen blieben. Unsere auditive Auffassungsgabe hat aber ihre Grenzen: Was nicht unterschwellig gehaut oder gespürt wird, kann auch nicht hörend aktualisiert werden.

Ähnlich widersprüchlich ist auch der Beginn von *Treize couleurs du soleil couchant*: Der erste Ton, das *e3* wird durch großen Bogendruck in einen geräuschhaften Klang verwandelt, der etwa eine kleine Sept darunterliegt, also im Bereich des *fis2*. Auf der Grundlage solcher Beziehungen zwischen Ton und Kratzgeräusch formt Murail in *Éthers* (1978) gar eine ganze Passage³⁹ (Abb. 2).

Einerseits folgt diese Klangbeziehung einer überzeugenden Logik: Die Physis des Bogendrucks bringt ein Geräusch hervor, das selbstverständlicher Bestandteil des musikalischen Verlaufs ist – die *musique spectrale* macht zwischen harmonischen Teiltonspektren und inharmonisch-geräuschhaften Spektren keinen qualitativen Unterschied. Andererseits sind die Wahrnehmungsqualitäten des Tons und des Geräuschs nicht ganz gleichzusetzen: Obwohl die antiakademische Revolution des Geräuschhaften längst vollzogen ist, kommt in einem Zusammenhang, der auf der ausgefeilten Balance und Differenziertheit von Teiltonbezügen beruht, ein plötzliches Umschlagen in Geräuschhaftes nach wie vor überraschend. Es ist also die Frage, welche Beziehung die Hörerin/der Hörer zwischen Ton und Geräusch herstellt: ob der durch die Steigerung des Bogendrucks hervorgerufene Klangprozess oder die Alterität des geräuschhaften Klangs dominiert,

36 Gérard Grisey, »Vous avez dit spectral?« [1998], in: ders., *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong unter Mitarbeit von Anne-Marie Réby, 2. Auflage, Paris 2018, S. 127–130, hier S. 129: »Approche plus ›organique‹ de la forme par auto-engendrement des sons«.

37 Juan G. Roederer, *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*, Berlin – Heidelberg (2. Auflage) 1993, S. 37.

38 O'Callaghan, »Spectral Music and the Appeal to Nature« (Anm. 3), S. 57: »Appeals to the *natural*, the *ecological*, the *biological*, or the *organic* are pervasive enough that they are sometimes presented as a kind of justification or validation of the genre. This rhetoric is employed extensively by both practitioners of the music and, in analyses, by theorists and musicologists«.

39 Murail, »Die Revolution der komplexen Klänge« (Anm. 18), S. 117. Musiker(innen) betonen immer wieder, dass solche Subharmonics extrem fragil und erst nach äußerst großem Übeaufwand halbwegs verlässlich wiederzugeben sind.

The image shows two systems of a handwritten musical score for Murail's *Éthers*. The staves are labeled Fl, Vn, Ve, Vc, and Cb. The notation is complex, featuring various accidentals, dynamics like 'asp' (aspirated), and handwritten letters 'a', 'b', 'c', 'd'. A handwritten note 'n = son évasé' is written in the first system. The score illustrates sound relationships for the letter F.

Abb. 2: Murail, *Éthers*, Klangbeziehungen bei Buchstabe F (Partitur, S. 22)

ob es sich also um einen Klangprozess oder -kontrast handelt. Ähnliche Fragezeichen gibt es in Phase 11 (S. 12 f.), wo die Mehrklänge der Holzbläser den leisen und sphärischen Duktus stellenweise aufbrechen. Vielleicht ist es aber gerade dieses Klangprofil, das für die Wahrnehmung eines strukturierten Zeitablaufs sorgt. Von der diskontinuierlichen Eigenart der Wahrnehmung war bereits die Rede. Man könnte daher behaupten, dass hörbare Einschnitte im Zeitablauf dieser Eigenart entgegenkommen. (Im Gegensatz dazu führt in Werken wie Griseys *Jour Contre Jour* radikale prozessuale Glätte zu geradezu hypnotischen Klangwirkungen.)

Auch hier haben wir es aber mit einer fragilen Balance zu tun: Allzu viele Kontraste könnten eine Heterogenität mit sich bringen, die dem angestrebten Prozessdenken widerspricht. Angesichts dessen greift der Komponist behutsam in den Ablauf ein. Abseits des eigentlichen Klangprozesses (z. B. Ringmodulation) stellt er bruchlose Klangübergänge her, die einen natürlichen Vorgang suggerieren. Dabei handelt er wie ein Gärtner, der den Wildwuchs des Gartens bändigen möchte, dabei aber achtsam und respektvoll vorgeht. Dies zeigt sich schon zu Beginn: Das Geräusch wird wieder in den Ton *e3* und somit in seinen Ursprung zurückgeführt. Kurz vor Zif. 2 wird eben dieser Ton als Summationston prolongiert (Abb. 1). Zu Beginn ist das *e3* als Flageolett präsent, entfaltet also eine zarte Klangwirkung (Abb. 3). Dadurch wirkt die Ringmodulation wie die Aktualisierung eines in den

Abb. 3: Murail, *Treize couleurs du soleil couchant*, Tonhöhen bis Zif. 1 (Partitur, S. 1–2)

Flageoletts angelegten inneren Potenzials: Eine Art ›Aura‹⁴⁰ wird konkretisiert. Dieses Prinzip zeigt sich auch in den Klavierakkorden bei Zif. 1: Diese Töne sind Echos verklungener oder Vorahnungen kommender Ereignisse. Im Akkord *es1-es2-a2-h2-d3-es3-b3* (Abb. 3) manifestieren sich einerseits manche der zarten Flageoletts des Beginns (*dis, a, h, d*) im vollen Klavierklang. Andererseits ist der Akkord ein Ausschnitt eines harmonischen Teiltonspektrums (über *es*), das auch im Folgenden den Ablauf bestimmt (aus der Überlagerung harmonischer Teiltonspektrums über *dis* und *fis* werden glockenartige Klänge abgeleitet).

Ein weiterer Aspekt dieser Kontinuität sind Klangflächen, die sich über längere Zeit intensivieren (Abb. 4). So baut sich etwa bei Zif. 3 (S. 5) eine Fläche auf, die von den Tonhöhen *h1* (dem erwähnten Differenzton von *es1* und *g2+*) und *c3* (Fortsetzung der Phase 2: siehe Abb. 5, Ende) ausgeht. In Violine und Violoncello kommen das *cis2* und *g3-* als Differenz- und Summationstöne hinzu. Daraus entspinnt sich nach und nach eine in sich bewegte Fläche, die durch weitere Differenz- und Summationstöne bereichert wird (z. B. das Flageolett *ais2* im Violoncello). Das *dis1* (Klavier) ist sehr präsent und vertritt wieder den Grundton des harmonischen Teiltonspektrums über *dis*. Diese Klangfläche steigert sich in Dichte, Lage und Dynamik und führt unmittelbar in die folgende Passage (Zif. 5, S. 7).

Der weiche und scheinbar naturhafte Prozess der *Treize Couleurs* erweist sich also in letzter Konsequenz als künstlich geformt. Bei seinen Entscheidungen folgt der Komponist seinen ästhetischen Vorlieben. Auf der Grundlage seines ausgezeichneten inneren Gehörs weiß er, wie seine Musik am Ende klingen soll. Dabei stehen ihm eine große Anzahl möglicher Berech-

⁴⁰ Diesen Begriff bringt Gérard Grisey häufig mit der Vorstellung eines Klangschatens in Verbindung. Vgl. ders., »Structuration des timbres dans la musique instrumentale«, in: ders., *Écrits* (Anm. 36), S. 95–126, hier S. 110: »Mit dem Klangschaten komponieren heißt eine Orchestrierung zu imaginieren, welche die Tiefenregionen hervorhebt, in denen die verschiedenen Klangfarben lebendig werden« (Übersetzung LH). »Composer avec l'ombre des sons, c'est imaginer une orchestration qui met en lumière les champs de profondeur dans lesquels s'activent les différents timbres«. Im Zusammenhang mit dem Abschnitt Zif. 23–31 von *Modulations* verwendet er den Begriff ›Aura‹ (ebd., S. 109).

IV Analyse (2): Perspektivwechsel und kontinuierliches Gleiten

Die weiche Prozessualität, die eben beschrieben wurde, lässt sich im Grunde als ein beständiger Perspektivenwechsel fassen. Denn in Murails Musik gibt es nicht ein, sondern mehrere ineinandergreifende Bezugssysteme. Auf der Grundlage von Teiltonspektren, Mehrklängen, Kombinationstönen etc. formt sich ein Netz von Bezügen, die sich je nach Bedarf aktualisieren lassen. Nicht durch Arbeit am Material, sondern durch Einordnung in diese unterschiedlichen Bezugsnetze geben die Elemente immer wieder einen neuen Sinn. Es geht also um die Definition eines Objekts »durch sukzessive Einkreisungen [...], statt es in seine wesentlichen Bestandteile zu zerlegen« (vgl. Anm. 13). Dabei entscheidet der Komponist, wohin die Reise geht und (um bei der Bildhauermetapher zu bleiben) welche Klangkomponenten modelliert werden.

Ein Problem besteht darin, dass die Elemente der Bezugsnetze oft nicht miteinander deckungsgleich sind. So ist etwa der Ton *e3* (Abb. 3) in den harmonischen Teiltonspektren über *dis* und *fis* nicht enthalten. Es stellt sich daher die Frage, wie die Ästhetik des Kontinuums unter diesen Bedingungen wechselnder Bezugsnetze realisiert werden kann. Hier kommt wieder Murail, der Gärtner ins Spiel: Unmittelbar benachbarte Töne werden behutsam miteinander verbunden. So wird das *e3* nach unten korrigiert und zur Natursepte im harmonischen Teiltonspektrum über *fis*. Das *e3*– gleitet wieder abwärts und führt so zum Grundton des harmonischen Teiltonspektrums über *es/dis* (Abb. 3). Kurz danach (Abb. 1) wird das *g2*, ein Bestandteil des *es*-Spektrums (Klarinette), nach oben zum *g2+* geführt. Die bereits erörterte Ringmodulation basiert auf einer Interaktion der Tonhöhen *es1* und *g2+*.

Gleitende Tonverbindungen finden sich auch nach Zif. 2 (S. 4): Das *c3+* (Violine), der Summationston von *es1* und *g2+* wird mikrotonal zum *c3* (Flötenmehrklang, Oberstimme der Klavierfiguration) in Beziehung gesetzt. Das im Klavierbass ergänzte *F* wird als neuer Grundton eingeführt. Dadurch erhält das *c3* abermals eine neue Funktion als Quint eines harmonischen Teiltonspektrums über *F* (Abb. 5). Gemeinsam mit dem schon früher eingeführten *h1* (Abb. 1) bildet das *c3* daraufhin die Grundlage der Ringmodulation bei Zif. 3 (Abb. 4). Aus den beiden Tonhöhen geht der Summationston *g3*– hervor, der sich zum *fis3* (Flöte) abwärts wendet.

Innerhalb dieses beständigen Gleitens finden auch die Mehrklänge (Multiphonics) ihren Platz. Aufgrund ihres fragilen Klangcharakters haben sie eine prozessuale Qualität, die Murail willkommen ist: Ohne solch komplexe Klänge könne man sich »unmöglich gewisse Entwicklungstypen ausdenken, die von Natur aus Zwischenstadien benötigen«. ⁴² Um diese Klänge

⁴² Murail, »Die Revolution der komplexen Klänge« (Anm. 18), S. 117. Vgl. auch das Gespräch zwischen Fineberg und Murail im vorliegenden Band, S. 7: Hier geht Murail auf die Integration der Mehrklänge in den musikalischen Diskurs ein.

mit anderen Bezugssystemen nahtlos zu verknüpfen, hilft der Komponist behutsam nach. Dort, wo die Einzelfrequenzen der Mehrklänge nicht unmittelbar perspektivisch neu gedeutet werden können, werden sie durch chromatisches Gleiten mit anderen Tonhöhen verbunden.

Ein Beispiel ist der Klarinettenmehrklang kurz vor Zif. 3 (S. 4 unten, Abb. 5): Der Grundton des Mehrklangs ist das *es1*–, das mikrotonal zum *dis1* des vorhergehenden Klavierakkords in Relation gesetzt wird. Diese Sept des Teiltonspektrums über *F* ist ihrerseits wiederum aus dem *d1*– (Violoncello, Differenzton $g2+/h1$) hervorgegangen. Kurz davor beginnt dieser Umdeutungsprozess beinahe so, wie er endet: mit dem *es1* als Grundton eines Klarinettenmehrklangs.

Ein weiteres Beispiel: Kurz vor Zif. 5 erklingt ein Klarinettenmehrklang, dessen Teilfrequenzen $f1+$, $g2+$ und $d3$ aus Nachbartönen hergeleitet werden. Die Teilfrequenzen $f1+$ und $d3$ werden auf *fis1* und *cis3* bezogen (davor in der Violine). Die Teilfrequenz $g2+$ geht aus dem $g2$ hervor, das sich davor in der Flöte und in den Klavierfigurationen findet. Die Teilfrequenzen des Mehrklangs werden somit nahtlos in den Verlauf integriert (Abb. 4).

Ein ähnlicher Vorgang liegt auch einer Passage in *Éthers* zugrunde. Auf S. 3 der Partitur formt sich ein Bassflöten-Multiphonic, dessen Teilfrequenzen durch die Ringmodulation begründet werden können: *cis1* (gesungen) und *b2* (gespielt) werden zum Summationston $d3+$ addiert, der den Spitzenton des Mehrklangs bildet. Der aus denselben Frequenzen abgeleitete Differenzton *e2* ist ebenfalls Teilfrequenz des Mehrklangs. Im Vorfeld werden diese Frequenzen vorbereitet: Das $d3+$ bezieht sich auf den Flageolett-Ton $d3$, der schon zu Beginn in der Violine erklingt. Insgesamt hat die klangliche Aktualisierung also mehrere Stufen: Zu Beginn bilden die Maracas eine klangliche Grundierung, welche den Streicherflageoletts den Boden bereitet. Diese formen ihrerseits eine klangliche Aura, welche sich im Mehrklang auf S. 3 aktualisiert (Abb. 6).⁴³

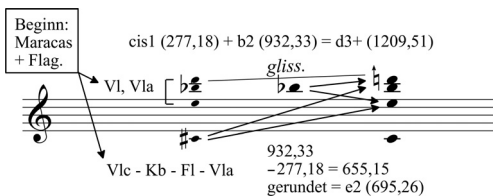


Abb. 6: Murail, *Éthers*, Tonhöhen vor dem ersten Flöten-Mehrklang (Partitur, S. 3)

⁴³ Vgl. Thierry Alla, *Tristan Murail. La couleur sonore*, Paris 2008, S. 96 f.; siehe auch das Gespräch zwischen Joshua Fineberg und Tristan Murail im vorliegenden Band, S. 7. Hier geht Murail auf die Arbeit mit dem Flötisten Pierre-Yves Artaud an *Éthers* ein: »Bei der Arbeit mit ihm erkannte ich, dass die durch gleichzeitiges Singen und Flötenspiel erzeugten Kombinationstöne dieselben sind wie bei der Ringmodulation.« Vgl. Felix Pastor, »Tristan Murail's Ethers«, in: https://felixpastor.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/05/felixpastor_ethers.pdf [letzter Zugriff: 24.09.2025], S. 9: »While

The image shows a musical score for Murail's *Mémoire-Érosion*. It consists of three staves. The top staff is for Flute (Fl.) and Contrabass (Kb.). The middle staff is for String and Wind instruments (Str. + Bläser), Violin (Vl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fag.), and Viola (Vla.). The bottom staff is for Violoncello (Vlc.). The score features a complex, multi-layered harmonic structure with overlapping notes and glissandi, characteristic of Murail's microtonal and spectral music.

Abb. 7: Murail, *Mémoire-Érosion*, Tonhöhen in Abschnitt F (Partitur, S. 40–44)

Ein weiteres Beispiel bietet *Mémoire-Érosion* für 10 Instrumente (vgl. Abb. 7): Auf S. 41 spielen die Violinen und ein Teil der Holzbläser die Tonhöhen *d1*, *as1*, *b1* und *c2*. Dazu kommt das *f1* in Klarinette, Fagott, Horn und Violoncello, das in der Viola gleichzeitig um einen Viertelton erniedrigt wird. Dieser Ton *f1*- kann somit unmittelbar zum *e1* gleiten. Der gleiche Vorgang betrifft auch die Tonhöhen *c2* (Violine: *c2*, *c2+*, *cis2*), *as1* (Violine: *as1*, *as1-*, *g1*) und *b1* (Violine, S. 42: *b1*, *b1+*, *h1*). Zugleich wird das *b1* beibehalten (Oboe) und mündet in den Mehrklang *b1-f2-d3* (all diese Teilfrequenzen waren in anderen Oktavlagen bereits präsent gewesen). Im Flöten-Mehrklang *cis2-h2-f3* finden sich zwei Teilfrequenzen, die durch stufenloses Gleiten erreicht wurden (*cis2*, *h2*; wobei das *h* oktavversetzt wird). Auch die Teilfrequenzen des Klarinetten-Mehrklangs (*d1*, *c2* und *b2-*) beziehen sich unmittelbar oder als Nachbarfrequenzen auf das Bisherige. Spätestens auf S. 43 wird klar, dass sich der Prozess in Richtung Geräuschhaftigkeit bewegt. Das Flageolett *es2* (Violoncello), das durch Obertonglissandi angereicherte *f2* (Kontrabass-Flag.), der geräuschhafte Fagott-Mehrklang, die Anweisung weniger exakt zu artikulieren (»de moins en moins articulé«), das An- und Abschwellen der Multiphonics sowie das *fis2* der Violine führen in ein Klangfeld, in dem die Konturen allmählich verlorengehen.

Der Prozess, der von einem definierten harmonischen Gebilde in ein geräuschhaftes Feld führt, wird durch mikrotonal gleitende Verbindungen sichergestellt. Dieses Gleiten gilt als typisch für die Kontinuität der Spektralmusik. Historisch betrachtet sollte jedoch erwähnt werden, dass das Prinzip der nahtlosen Verknüpfung von Harmonien alles andere als neu ist. Bereits in Richard Wagners *Tristan*-Harmonik sorgt das chromatisch stufenlose

this may seem a purely mathematical process, since both the played and the sung pitch belong to the spectrum of C#1 (8th and 27th partials respectively), so do the sum and difference pitches. Therefore, the complex sound only brings forth certain pitches that were already present«.

Gleiten für jenen »Schein des Organischen«⁴⁴, den Adorno so treffend beschrieben hat: Was durch den anstrengungslosen Übergang als »pflanzlich Treibendes« erscheint, ist in Wirklichkeit »von der Musiksprache her objektiv«.

Nun kann man zwar nicht davon ausgehen, dass die *musique spectrale* dem entspricht, was sich Adorno unter einer ›*musique informelle*‹ vorgestellt haben mag. Die Vorstellung, dass Subjekt und Objekt einander durchdringen, findet sich aber auch oft in Stellungnahmen zur Spektralmusik. Was als neuartige spektrale Klangtechnik daherkommt, ist demnach historisch unterfüttert: In Bezug auf das prozessuale Gleiten gibt es – trotz aller ästhetischen Unterschiede – eine innere Verwandtschaft zur Harmonik Wagners und zur Stimmführung der Freien Atonalität. Ferner ist auch das Changieren der Klangperspektive durch wechselnde Harmonisierung von Akkordtönen von Wagner beeinflusst: Im *Tristan* wird das berühmte Motiv des Beginns auf unterschiedlichste Weise harmonisiert, wobei das Motiv selbst unangetastet bleibt. Ähnliches findet sich auch in Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*⁴⁵: Es geht hier nicht um motivische Arbeit, sondern um einen Perspektivwechsel, der eine neue Beleuchtung des Materials mit sich bringt. All dies verweist auf eine grundlegende historische Ambivalenz, die sich in der *musique spectrale* widerspiegelt.

V Analyse (3): Tiefe des Klangs

Überraschend ist, wie klanglich heterogen manche jener Prozesse anmuten, die auf dem Papier doch derart nahtlos konzipiert sind. Zwischen Klang und Schrift können sich also, insbesondere auch in der *musique spectrale*, Bruchlinien auftun. Dieses Problem ist im Grunde lange bekannt: Wenn wir Musik als Wechselwirkung schriftlich gesetzter Symbole verstehen, reduzieren wir die Vielfalt des Klangphänomens auf parametrische Beziehungen.⁴⁶

⁴⁴ Adorno, *Musique informelle* (Anm. 23), S. 526: »Der minimale, gleichsam anstrengungslose Übergang des Halbtonschriffs assoziiert sich regelmäßig mit der Erinnerung an pflanzlich Treibendes, als wäre er nicht veranstaltet, sondern wüchse zu seinem Telos ohne subjektiven Eingriff von sich aus. Gerade was seit dem *Tristan*, und aus gutem Grund, als Subjektivierungsprozeß der Musik verstanden wird, ist von der Musiksprache her objektiv: ein durch diese Sprache vermittelter Schein des Organischen«.

⁴⁵ Vgl. Lukas Haselböck, »Debussy und die Wiener Schule«, in: *Musiktheorie* 28 (2013), H. 1, S. 76–94, hier S. 86.

⁴⁶ Eben dies erörtert Murail im Gespräch mit Joshua Fineberg (im vorliegenden Band, S. 7): Murails Interpretation des Begriffs Form als wahrgenommene, nicht objektive Struktur erlaubt es, »die Dinge etwas anders zu sehen. Einige Ereignisse können in der Zeit mehr Gewicht haben als andere, deren absolute chronometrische Dauer dieselbe ist. Ebenso wie die Masse den Raum deformieren kann, können manche Ereignisse eine Überraschung hervorrufen, die unser Zeitempfinden für einen Moment verändert und im Vergleich zum optischen Eindruck der Partitur eine ganz andere Wirkung vermittelt.« Darauf muss der Komponist Rücksicht nehmen, wenn er Entscheidungen bezüglich der Länge einzelner Klangereignisse trifft. Abstrakte Formschemata können deshalb nie 1 : 1 in die Partitur übertragen werden.

Was beim Hörer ankommt, ist aber nicht Schrift, sondern Klang. Murail meinte demnach, man habe »die Landschaft mit der Karte«⁴⁷ verwechselt.

Um die Musik Murails zu begreifen, muss diese Differenz miteinbezogen werden. Seine Musik muss vor allem auch gespielt und gehört werden. Dabei kann sich zwischen zwei scheinbar eng verwandten Klängen eine qualitative Differenz und Klangtiefe eröffnen. So schreibt Murail zum Beispiel über die erörterte Passage aus *Mémoire-Érosion* (vgl. Abb. 7): »Man gelangt so zu einem sehr komplexen Aggregat, eher einer Klangfarbe oder einem globalen Klang als einem Akkord – die hier fixierten Noten werden nicht eigentlich gehört, sondern sind nur Bestandteile. Das Resultat hat seltsamerweise einen gewissen elektronischen Charakter.«⁴⁸

Solche Differenzen resultieren aus einer grundsätzlichen Ebenenvielfalt: Murails Klangkontinuität ist dadurch bestimmt, dass die Tonhöhen und Frequenzen unterschiedlichen Ebenen angehören: Einmal sind sie Bestandteile von Akkorden, ein anderes Mal Frequenzen, welche dem fragilen Klanginneren angehören. Was auf dem Papier ähnlich oder ident aussieht, kann also in der Wahrnehmung perspektivisch anders angeordnet sein.

Dies gilt zum Beispiel für die Flageolett-Töne zu Beginn der *Treize Couleurs*, welche sich im Klavierakkord bei Zif. 1 fortsetzen und im größeren Kontext die spätere Ringmodulation bei Zif. 2 vorbereiten (Abb. 3). Die Tonhöhen stimmen zwar überein (*e*3 sowohl zu Beginn als auch kurz vor Zif. 2), aber die auratische Wirkung des Violin-Flageolets unterscheidet sich grundsätzlich von dem crescendoierenden Violinton, der letztlich in ein Kratzgeräusch mündet.

Ähnliches fällt auch beim beschriebenen Beispiel aus *Éthers* auf (Abb. 6): Der Mehrklang bezieht sich auf die gleichen Frequenzen, klingt aber dennoch grundlegend anders: Im Gegensatz zu den Flageolets des Beginns, die sphärisch und körperlos klingen, hört man dem Mehrklang die Physis seiner Entstehung an: Er rückt dadurch in den Vordergrund. Im weiteren Verlauf (bis S. 8) übernehmen die Streicher diesen Klang als »deformierte Nachahmung«⁴⁹. Dadurch wird die Körperlichkeit des Klangs erneut modifiziert.

Ein anderes Beispiel für solche farblich changierenden Klangübergänge findet sich bei Zif. 3 von *Treize Couleurs* (siehe Abb. 4): Die aus der Ringmodulation hervorgegangenen Töne *cis*2 und *g*3- setzen sich durch das *molto vib.* und *cresc.* deutlich von ihrer Umgebung ab. Kurz vor dem Höhepunkt des Crescendo übernimmt die Klarinette das *cis*2 im *Forte* und diminuiert dann wieder. Dadurch wird der Ton farblich in eine veränderte Klanglandschaft integriert: Ein Ton, der durch das *molto vib.* ganz in den Vordergrund

⁴⁷ Murail, »Question de cible« (Anm. 10), S. 59: »Wir neigen zu sehr dazu, das Werk mit der Partitur, die Landschaft mit der Karte zu verwechseln, die sie repräsentiert« (Übersetzung LH). »On a trop tendance à confondre l'œuvre musicale avec la partition, le territoire avec la carte qui le représente«.

⁴⁸ Murail, »Die Revolution der komplexen Klänge« (Anm. 18), S. 115 f.

⁴⁹ Dominic Garant, *Tristan Murail : une expression musicale modélisée*, Paris 2001, S. 56: »On parlait alors d'une simulation déformée«.

gerückt war, tritt in den Hintergrund und ermöglicht so dem Flageolet *ais2* (Violoncello, molto vib.) seinen Auftritt. Wie lassen sich aber diese Klang-ebenen – die These, es gebe eine Nähe und Ferne, eine Oberfläche und Tiefe des Klanges – mit der spektralen Klangkontinuität vereinbaren?

Im Prinzip geht Murail von der Möglichkeit der Integration aller Klänge in ein Kontinuum aus: Man könne »komplexe Klänge verschiedenster Art funktional in eine musikalische Logik integrieren [...], also nicht nur wie einen Fleck, aus rein expressiven Gründen oder wegen ihrer seltsamen oder paroxystischen Qualitäten.«⁵⁰ Eine Verteilung von Farbflecken – Murail hat hier wohl auch die (für ihn) negativen Konnotationen des Begriffs ›Impressionismus‹ im Sinne – ist also nicht seine Intention. Murail stellt (wie auch Grisey) den Anspruch, alle Klänge prozessual einzubinden und sich damit von jener Tradition blockhafter Statik zu distanzieren, die in großen Teilen der französischen Musik (siehe z.B. Debussy oder Messiaen), aber etwa auch in Ligetis Klangflächenmusik anzutreffen ist. Absetzen möchte er sich aber auch vom motivisch-thematischen Entwicklungsdenken der deutsch-österreichischen Musiktradition⁵¹: Es ist ein Werden des Klanges, das er im Sinn hat.

Dabei ist aber die Eigenart der Klänge zu berücksichtigen: Klänge sind grundsätzlich mehrdimensional und multiperspektivisch.⁵² Nur so ist der stete Wechsel der Ebenen zu begreifen, der sich beim Hören ereignet. Kommen wir vor diesem Hintergrund auf eine zentrale These Hugues Dufourts zurück, des ›Erfinders‹ des Etiketts ›*musique spectrale*‹: Dufourt meint, das spektrale Werk sei genetisch, da es sich »die Bedingungen für seinen eigenen Prozess stets neu aneignen« und dabei »die innere Norm der eigenen Entwicklung finden«⁵³ müsse. Lassen wir einmal jene Konnotationen dieses Zitats beiseite, die in Richtung ›Natur des Klanges‹ führen. In Bezug auf die Multiperspektivität des Klangs könnte dies Folgendes bedeuten: Die Norm

50 Murail, »Die Revolution der komplexen Klänge« (Anm. 18), S. 117.

51 Von einer bloßen Aneinanderreihung von Farben distanzierte sich auch schon die Wiener Schule. Daher unterscheidet Adorno Bergs konstruktive Instrumentation von jener Debussys: Bei Berg würden nicht »Farbflecken aneinandergesetzt, sondern durch den instrumentalen Wechsel der Wechsel der musikalischen Gestalten herausgearbeitet« (Theodor W. Adorno, »Die Instrumentation von Bergs Frühen Liedern«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1978, S. 97–109, hier S. 101). Das Entwicklungsdenken der Wiener Schule hat trotzdem kaum etwas mit dem spektralen Prozessdenken zu tun.

52 Vgl. Helga de la Motte-Haber, »Phänomenologische und kompositorische Dimensionen des Klangs. Über die Umwertung zentraler Tonsatzparameter und die Aufwertung von Darstellungsmitteln«, in: ›*Klang*‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Hannover 2016, hrsg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, S. 165–180, hier S. 168, <https://doi.org/10.31751/p.12> [letzter Zugriff: 24.09.2025].

53 Vgl. Hugues Dufourt, »*Musique spectrale*« [1979], in: *Wien Modern 2000: Elektronik – Raum – musique spectrale*, hrsg. vom Wiener Konzerthaus, Saarbrücken 2000, S. 88–90, hier S. 90: »Das musikalische Werk ist genetisch in dem Sinne, daß es sich ständig die Bedingungen seines eigenen Ablaufs aneignen muß, um in dieser Reihe von Integrationen die innere Norm seiner eigenen Entwicklung zu finden. Die Art, in der das Werk sich organisiert, fällt mit der Weise zusammen, wie es sich in der Zeitdauer entwickelt. Die Kongruenz ist vollkommen.«

der Entwicklung ändert sich dadurch, dass Bezugspunkte wechseln (Frequenzen werden Teiltonspektren, Mehrklängen oder Summations- und Differenztonbeziehungen zugeordnet), aber vor allem durch die stetig changierende klangliche Perspektive. Manche Klänge haben eine vordergründige körperliche Präsenz, andere sind schattenhafte Erscheinungen. Eben dies meint Murail, wenn er sagt, dass solche Töne »nicht eigentlich gehört«⁵⁴ werden. Ein solches Eintauchen in und Auftauchen aus der Tiefe des Klangs widerspricht dem Prozessdenken nicht – im Gegenteil: Es bereichert den Prozess, indem es ihm mehrdimensionale Tiefenwirkung verleiht.

Hier wird eines deutlich: Wenn von Klangprozessen und -beziehungen die Rede ist, folgen wir einer anderen Logik, als wenn wir über motivisch-thematische Entwicklungen und Motivbeziehungen sprechen. Denn hier werden Elemente verbunden, die unterschiedlichen Bezugssystemen und Wahrnehmungsebenen angehören. Ob wir Klangbeziehungen als natürlich oder künstlich, kontinuierlich oder abrupt wahrnehmen, ist alles andere als ausgemacht. Der wahrgenommene Klang kann den konzeptuellen Bedingungen oder dem in der Partitur sichtbaren Vorgang sogar widersprechen. Die Begriffe ›Beziehung‹ und ›Kontrast‹ treten hier in enge Relation und lassen sich nicht mehr dialektisch fassen.

Jene Revolution der komplexen Klänge, die Murail anvisiert, ist hier am revolutionärsten: nämlich in der Tatsache, dass einige Klänge sich offenbar mühelos integrieren, andere unsere ›Sinne anstacheln‹ und eine unvermutete Tiefe aufschließen, welche uns momentan überfordern kann. Nach Dieter Mersch nimmt die Erfahrung des Auratischen »von dort ihren Ausgang. Sie nennt die Weise, wie die Wahrnehmung mit etwas verknüpft ist, das ebenso zufällt wie es unverfügbar bleibt.«⁵⁵

Abseits dieser klanglichen Erratik gibt es jedoch auch weitere Ambivalenzen, welche die Spektralmusik zutiefst prägen: Dazu zählt die erörterte historische Prägung technischer Verfahrensweisen, welche mit der Rhetorik des Neuen nur schwer zu vereinbaren ist. Zu erwähnen ist aber auch die Unentschiedenheit der *musique spectrale* zwischen Klang als sinnlichem Phänomen und bildlicher Assoziation. Erneut zeigt sich: Die Spektralmusik ist in vielfacher Hinsicht eine Schwellenmusik.

⁵⁴ Siehe Anm. 48.

⁵⁵ Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2002, S. 51. Siehe auch Adorno, »Vers une musique informelle« (Anm. 23), S. 509: »Umgekehrt ist der Grundstoff – darin hat Eimert recht – nicht einfach Subjekt, sondern enthält das Moment des Subjektfremden, Heterogenen. Jeder Musiker, der einmal mit physikalisch reinen Tönen in Berührung kommt, wird schockhaft dessen gewahr«.

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

Rebecca Saunders (188/189) 172 Seiten ISBN 978-3-86916-833-3 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 Neuwirth (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	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
--	--	---