

Mitteilungen

39 2026

Abbildung Umschlag:
Skizze zum letzten, unvollendet
gebliebenen Werk Sofia Gubaidulina –
Prolog für Orchester (ca. 2019–25) –,
das mit dem Orchesterwerk *Der Zorn
Gottes* (2019) eine Einheit bilden sollte
(Sammlung Sofia Gubaidulina).

The image shows a handwritten musical score for the Prologue of an orchestral work. The score is written on a grid of staves and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with mathematical calculations and structural diagrams. At the top, there are several mathematical expressions involving the number 1,618 (the golden ratio), such as $1260 : 1,618 = 778,73918 \approx 779$ and $1260 : 1,618 = 779$. A prominent orange line at the top contains the sequence of numbers: $2, 4, 6, 10, 16, 27, 43, 70, 114, 184, 297, 481, 779, 1260, \dots, 2039, 3299, 5337, \dots$. The score is divided into sections by vertical lines, with Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI) marking different parts. There are also various mathematical annotations and diagrams, including a large orange bracket at the top right and a large green bracket at the bottom right. The text "39sec: Christum ab" is written in blue ink in the center of the page. The score is written in black ink on white paper, with some parts highlighted in orange and green.

Sammlungen

Louis Andriessen
 Arditti-Quartett
 Béla Bartók
 Basler Kammerorchester
 Conrad Beck
 Cathy Berberian
 Erik Bergman
 Maria Bergmann
 Luciano Berio
 Jean Binet
 Harrison Birtwistle
 Pierre Boulez
 Ernest Bour
 Henry Brant
 Earle Brown
 Fritz Brun
 Willy Burkhard
 Adolf Busch
 Geneviève Calame
 Elliott Carter
 Nikolaj Čerepnin
 Chou Wen-chung
 Aldo Clementi
 Christoph Delz
 Ernst Diez
 Franco Donatoni
 Antal Doráti
 Henri Dutilleux
 Peter Eötvös
 Morton Feldman
 Brian Ferneyhough
 Guy Freedman
 Walther Geiser
 Alberto Ginastera
 Vinko Globokar
 Clytus Gottwald
 Jim Grimm
 Gérard Grisey
 Rudolf Grumbacher
 Sofia Gubaidulina
 Cristóbal Halffter
 Jonathan Harvey
 Roman Haubenstock-Ramati
 Hans Werner Henze
 Heinz Holliger
 Ursula Holliger
 Arthur Honegger
 Bill Hopkins
 Klaus Huber
 Edwin Hymovitz und Natasha Lutov
 Heinrich Jalowetz

Hildegard Jone
 Mauricio Kagel
 Rudolf Kelterborn
 Oliver Knussen
 György Kurtág
 Helmut Lachenmann
 LaSalle-Quartett
 Hans Ulrich Lehmann
 René Leibowitz
 Rolf Liebermann
 György Ligeti
 Ina Lohr
 Arthur Lourié
 Witold Lutoslawski
 Bruno Maderna
 Frank Martin
 Hermann Meier
 Peter Mieg
 Marcel Mihalovici
 Massimo Mila
 Darius Milhaud
 Norbert Moret
 Roland Moser
 Conlon Nancarrow
 Siegfried Oehlgieser
 Erik Oña
 Younghi Pagh-Paan
 Goffredo Petrassi
 Edith Picht-Axenfeld
 Henri Pousseur
 Steve Reich
 Aribert Reimann
 Wolfgang Rihm
 Rolf Urs Ringger
 George Rochberg
 Dane Rudhyar
 Kaija Saariaho
 Paul Sacher
 André Schaeffner
 Armin Schibler
 Dieter Schnebel
 Salvatore Sciarrino
 Valentin Silvestrov
 Kaikhosru Shapurji Sorabji
 Heinz Spoerli
 Leonard Stein
 Igor Strawinsky
 Robert Suter
 János Tamás
 Alexander Tcherepnin
 Viktor Ullmann

Galina Ustvol'skaja
 Edgard Varèse
 Sándor Veress
 Antoinette Vischer
 Margrit Weber
 Anton Webern
 Arthur Wilhelm
 Stefan Wolpe
 Ivan Wyschnegradsky
 Jürg Wyttenbach
 Ludwig Zenk

Allgemeine Sammlung

Fonds George Antheil
 Fonds Aldo Bennici
 Fonds Isabelle Berthou
 Fonds Eduard Brunner
 Fonds Christoph Caskel
 Fonds Barrie Gavin
 Fonds Pierre Gobat
 Fonds Peter Gradenwitz
 Fonds Josef Häusler
 Fonds Erich Holliger
 Fonds IGM (Sektion Basel)
 Fonds Walter Lessing
 Fonds Roberto Leydi
 Fonds Diego Masson
 Fonds Gertrud Meyer-Denkman
 Fonds Annie Müller-Widmann
 Fonds Marcello Panni
 Fonds Hansjörg Pauli
 Fonds Roger Reynolds
 Fonds Irma Schoenberg Wolpe Rademacher
 Fonds Mario Stern
 Fonds Karlheinz Stockhausen
 Fonds Swiss Music Library
 Fonds András Szóllósy
 Fonds Francis Travis
 Fonds Roger Vuataz

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser
der Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung

Es freut uns sehr, Ihnen heute die 39. Ausgabe unserer Zeitschrift zu präsentieren. Diese erscheint erstmals in neuem Gewand, das wir gemeinsam mit den Gestalterinnen von Groenlandbasel an die neue Corporate Identity unserer Institution angepasst haben. Ihre Ideen und Ansätze stellen Ihnen die Grafikerinnen selbst auf S. 64 kurz vor. Inhaltlich finden Sie wie gewohnt sowohl Informationen zu den Tätigkeiten der Paul Sacher Stiftung als auch Forschungsbeiträge zu den Quellen unseres Archivs.

In der Abteilung «Sammlungsbestand» werden – neben dem Eingang von vier besonderen Instrumenten in der Sammlung Mauricio Kagel – zwei große Dokumenteneingänge gesondert betrachtet: Umfangreiche Materialien wurden sowohl aus dem Nachlass von Peter Eötvös (1944–2024) als auch von Sofia Gubaidulina (1931–2025) nach Basel transferiert. Bei den Forschungsbeiträgen der zweiten Abteilung sind drei Beiträge aus unserem neuen Stipendienformat hervorgegangen, das 2024 lanciert wurde, um auf bisher kaum beachtete Bestände der Paul Sacher Stiftung aufmerksam zu machen. Die Aufsätze von Marinu Leccia, Eleni Ralli und Clara Ziegelbauer entstanden in enger Zusammenarbeit mit den jeweiligen Kurator:innen und Archiv:innen der Sammlungen und zeugen davon, dass dieses Format der Kooperation zwischen unseren Mitarbeitenden und externen Forscher:innen eine weitere fruchtbare Ergänzung der Stiftungstätigkeit darstellt.

Unter den «Nachrichten» sei hervorgehoben, dass 2025 ein weiterer Faksimileband erschienen ist, der ein sehr besonderes Zeitzeugnis wiedergibt: die 1943/44 im Ghetto-Lager Theresienstadt entstandene Oper *Der Kaiser von Atlantis* von Viktor Ullmann und Peter Kien. Diese wird nicht nur in drei Hauptquellen repräsentiert, sondern zudem durch fünf wissenschaftliche Essays im Band ergänzt, die die Entstehung des Werkes ebenso wie seine Rezeptionsgeschichte dokumentieren und zugleich Analyse- und Interpretationsansätze eröffnen. Eigene Publikationen über die Kulturgüter unseres Archivs stehen auch 2026 im Fokus unserer Öffentlichkeitsarbeit. Hierzu senden wir Ihnen über unseren Newsletter, für den Sie sich auf unserer Homepage anmelden können, gerne weitere Informationen zu.

Eine spannende Lektüre der einzelnen Beiträge wünscht Ihnen das Team der Paul Sacher Stiftung.

Mitteilungen
der Paul Sacher Stiftung
39/2026

Paul Sacher Stiftung
Münsterplatz 4
CH-4051 Basel
paul-sacher-stiftung.ch

Layout und Satz
Groenlandbasel, Basel

Notensatz
Notengrafik, Berlin

Reproduktionen
bido-graphic GmbH, Muttenz

Druck und Herstellung
Gremper AG, Pratteln

© Copyright 2026
Paul Sacher Stiftung

ISSN 1015-0536
Alle Rechte vorbehalten

Sammlungsbestand

| | |
|-------------------------------------|----|
| Neueingang Peter Eötvös | 7 |
| Neueingang Sofia Gubaidulina | 9 |
| Instrumente zu Mauricio Kagels 1898 | 12 |
| Aktuelle Sammlungsergänzungen | 15 |

Forschung

| | |
|---|----|
| Eleni Ralli und Matthias Kassel: Material als Spur. Zur Zirkulation musikalischer Ideen im Frühwerk Jürg Wyttenbachs | 21 |
| Márton Kerékfy: «Ishtar's Journey to Hell». György Ligeti's Unrealized Oratorio (1955) | 29 |
| Jason Yust: Sketches for the First Movement of Ligeti's Piano Concerto from 1980 to 1986 | 35 |
| Marinu Leccia: Textual and Musical Entanglements in Henri Pousseur's <i>Déclarations d'orages</i> (1988–89) | 43 |
| Clara Ziegelbauer: «It was just the right time for Vienna ...». Das «amerikanische» LaSalle-Quartett als Interpret der Wiener Schule | 51 |
| Stipendien 2025 | 56 |
| Bibliografie | 58 |

Nachrichten

| | |
|---------------------------|----|
| Neuerscheinung 2025 | 63 |
| Jubiläen 2025 | 64 |
| Das neue Corporate Design | 64 |

Sammlungsbestand

Neueingang

Peter Eötvös

Seit die Sammlung Peter Eötvös in der Paul Sacher Stiftung 2005 eröffnet wurde, hat der Komponist und Dirigent regelmäßig seine Schaffensdokumente nach Basel überführt. Der Schwerpunkt lag hierbei auf den Musikmanuskripten zu seinen Werken; hinsichtlich anderer Dokumente wie Korrespondenz, Tonaufnahmen, Programme und Rezensionen hatte er bevorzugt, sie größtenteils vorerst bei sich zu behalten. Nach Eötvös' Tod im März 2024 konnte letztes Jahr in seinem Wohnhaus in Budapest der Nachlass gesichtet und die Materialien, die sein musikalisches Wirken dokumentieren, nach Basel überführt werden. Der Bestand der Sammlung erfährt damit einen bedeutenden Zuwachs.

Die neu hinzugekommenen kompositorischen Schaffensdokumente stellen demnach punktuelle Ergänzungen dar, erlauben aber vertiefte Einblicke in Eötvös' Werkstatt. So können anhand mehrerer Skizzen- und Notizbücher Schlaglichter auf die Konzeption von Werken in ihrem Anfangsstadium geworfen werden, wie hier anhand der abgebildeten Seite zu *Shadows* für Flöte, Klarinette und Ensemble oder Orchester (1995–96) ersichtlich wird (Abbildung 1). Eötvös entwirft darin mehrere musikalische «Schattierungsarten», die je unterschiedliche Dimensionen aufweisen können, seien sie melodisch, rhythmisch oder klangfarblich. Und hinsichtlich Letzterer bezieht er sich explizit auf Paul Klees Spektralfarbkreis, dem er Instrumentengruppen zuordnet, und verweist dabei auf dessen Vorlesungen am Bauhaus aus den 1920er Jahren (ediert in: Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, hrsg. von Jürgen Spiller, Basel: Schwabe 1956 u. ö.). Bedenkt man, dass solche Analogiesetzungen von Bild- und Klangfarben in Eötvös' Œuvre immer wieder eine wichtige Rolle spielen – etwa im Orchesterwerk *Reading Malevich* von 2017/18 –, lassen sich allgemein erhellende Rückschlüsse auf sein ästhetisches Denken ziehen. Weiterhin befinden sich unter den neuen Musikmanuskripten auch Dokumente aus der Mitte der 1950er Jahre, als Eötvös erste kompositorische Gehversuche unternahm.

Abgesehen von Korrespondenz, Fotos sowie Ton- und Filmdokumenten, die nun mit substantiellen Beständen in der Sammlung vertreten sind, verdient die Dokumentengruppe der

Neueingang

Sofia Gubaidulina

Nachdem Sofia Gubaidulina 1991 die Entscheidung getroffen hatte, Moskau zu verlassen und sich langfristig in Deutschland niederzulassen, gab sie ihre Schaffensdokumente zu über vierzig Kompositionen in die Paul Sacher Stiftung, womit 1992 die Sammlung Sofia Gubaidulina eröffnet wurde. Allerdings konnten zu vielen ihrer frühen Werke nur Reinschriften der Partituren übergeben werden, da eine große Zahl an Skizzen und Entwürfen nicht mehr existierte. Auch die verschiedenen Nachsendungen in den Folgejahren enthielten insbesondere die korrigierten Fassungen ihrer reingeschriebenen Partituren.

Nach dem Tod der Komponistin am 13. März 2025 konnten in ihrem Wohnhaus in Appen, ca. 30 km vom Stadtzentrum Hamburgs entfernt, zahlreiche Schaffensdokumente gesichtet werden, die die Materialien unserer bisherigen Sammlung etwa verdreifachen. Nicht nur fanden sich darunter viele Skizzen und Entwürfe zu Werken der letzten Dekaden, sondern auch verloren geglaubte frühere Kompositionen – darunter Materialien zu Filmmusiken – können zukünftig erforscht werden. Erstmals wurden auch Tondokumente in die Sammlung aufgenommen, darunter u. a. Mitschnitte von *Astreja*-Improvisationen; auch ergänzen nun Fotos aus dem privaten Umfeld sowie zur Dokumentation von Konzertreisen, Programmhefte und Rezensionen die Sammlung (Abbildung 1).

Neben einigen Textmanuskripten werden insbesondere die zahlreichen Skizzen und Entwürfe zu ihren Kompositionen neue Interpretationsansätze liefern. Gubaidulinas Proportionspläne, die den Ablauf eines ganzen Werkes jeweils auf einer Seite darstellen (vgl. den Umschlag dieses Heftes), wurden bereits häufig in Publikationen abgebildet. Inwieweit darin auch ihre Idee des «Rhythmus der Form» abzulesen ist, wird nun durch weitere Skizzen verdeutlicht. Ihre formbildenden Prinzipien wurden seit den 1970er Jahren stark von der «evolutionären, elementaren Musiktheorie» beeinflusst, an der ihr Ehemann Petr Meščaninov lebenslang arbeitete. In Skizzen zum Konzert *Glorious Percussion* (2008) für Schlagzeugensemble und Orchester zeigt sich etwa, wie aus Überlegungen zu Intervallen und deren Differenztönen rhythmische Zellen und Temporelationen abgeleitet werden, die auf verschiedenen Ebenen die Struktur der Komposition prägen.

Die Skizze in Abbildung 2 ist wie viele weitere auf der Rückseite eines Briefes notiert. Somit kam nun erstmals auch eine umfassendere Korrespondenz der Komponistin in die Paul Sacher Stiftung, deren Bearbeitung allerdings viel Zeit in Anspruch nehmen wird: Oftmals finden sich verschiedene Dokumententypen auf Vorder- und Rückseite der Materialien, was eine detaillierte Beschreibung aller Manuskripte in einer Datenbank voraussetzt, um zukünftig der Forschung einen Überblick über alle Komponenten der Sammlung Sofia Gubaidulina zu ermöglichen.

Florian Besthorn



Abbildung 1: Sofia Gubaidulina am Wiener Stephansdom im Juli 1986 auf der Durchreise zu ihrem ersten Besuch des Kammermusikfestes Lockenhaus (Foto: Viktor Suslin; Sammlung Sofia Gubaidulina).

III c1001 :

II [14, 506] - II [8, 213]

III [6, 293] · 60 = 377,58
 $\downarrow = 54$ $\frac{1111}{10}$ $\frac{540}{10}$
 $\cdot 2^2 = 25,172$
 $\downarrow = 15,218$

[8, 213] - [5, 181]

[8, 732] · 60 = 163,92
 $\downarrow = 54$ $\frac{111}{2}$
 $\cdot 2^2 = 21,856$
 $\downarrow = 21,827$

[5, 481] - [3, 659]

[1, 822] · 60 = 109,52
 $\downarrow = 54$ $\frac{11}{1}$
 $\cdot 2^4 = 23,752$
 $\downarrow = 20,135$

[14, 506] - [5, 484]

[9, 025] · 60 = 541,5
 $\downarrow = 54$ $\frac{1111}{10}$ $\frac{540}{10}$
 $\cdot 2^4 = 18,05$
 $\downarrow = 18,354$

[8, 213] - [3, 659]

[4, 554] · 60 = 273,24
 $\downarrow = 54$ $\frac{1111}{5}$ $\frac{540}{5}$
 $\cdot 2^2 = 18,216$
 $\downarrow = 18,354$

[3, 659]

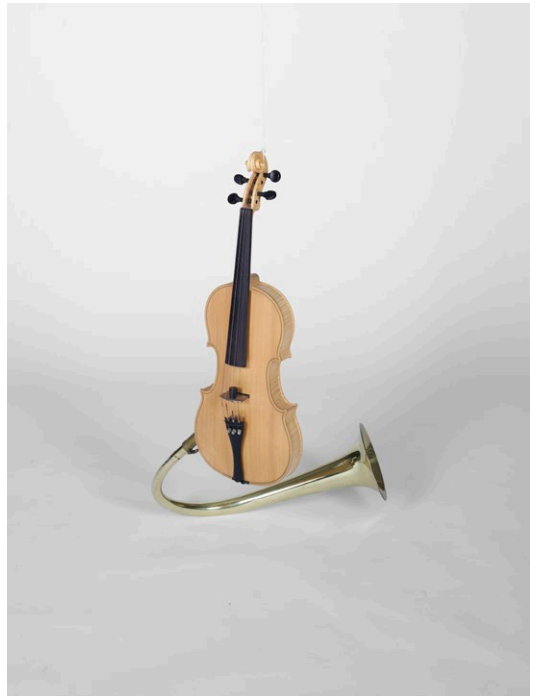
Abbildung 2: Skizze zu *Glorious Percussion* (Sammlung Sofia Gubaidulina).

Instrumente zu Mauricio Kagels 1898

Die Sammlung Mauricio Kagel konnte um die Gruppe der Trichter-Streichinstrumente zu dessen Stück *1898* ergänzt werden. Bei der Erstaufnahme der Kagel'schen Instrumentensammlung in die Paul Sacher Stiftung im Jahr 2004 galten diese Sonderanfertigungen noch als verschollen. Heute wissen wir, dass sie nach der Uraufführung im September 1973 in Hamburg zunächst bei der damaligen Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG) in Hannover untergebracht und 2022 mit deren Archiv nach Berlin verlagert wurden. Von dort wurden sie als Schenkung der Deutsche Grammophon / Universal Music Entertainment GmbH nach Basel überführt und werden nun als Depositum im Historischen Museum Basel aufbewahrt.

Bei den vier Streichinstrumenten handelt es sich um Sonderanfertigungen für die Komposition *1898* für Kinderstimmen und Instrumente, komponiert 1972–73 und benannt nach dem Gründungsjahr der auftraggebenden DGG, die damit ihr 75-jähriges Bestehen beging. In jener Zeit befand sich Kagel in einer Hochphase seines Schaffens, hatte – unter anderem – kurz zuvor den Mythos Beethoven im Film *Ludwig van* (Erstausstrahlung 1970) de- und remontiert, die Opernwelt mit seinem *Staatstheater* (UA 1971) provoziert, und führte gerade sein mit *Acustica* (UA 1970) und *Exotica* (UA 1972) ausgereiftes Theater der Instrumente zum Höhepunkt im *Zwei-Mann-Orchester*, das einen Monat nach *1898* uraufgeführt wurde. Sein Stück zu Ehren der DGG – deren Katalog auch zahlreiche Tonträger mit Kagel-Stücken führte – bündelt Ideen aus dem Themenkreis von historischem Repertoire und darauf abgestimmter Aufnahmetechnik, mit dem sich das Label durch die weit verbreitete Schallplattenreihe «Archiv Produktion» einen glänzenden Namen gemacht hatte.

In den für *1898* gebauten Instrumenten führte Kagel mehrere Assoziationen zusammen: Eine optische Anspielung auf den Grammophon-Schalltrichter (und damit auf das «His Master's Voice»-Logo der DGG); daneben eine technische Anspielung auf die für frühe Tonaufnahmen entwickelten Stroh-Geigen mit Schalltrichter anstelle eines Resonanzkorpus; und schließlich eine privat-historische Anspielung auf das «Violinophon», eine



Kontrabass, Violoncello, Bratsche und Geige zu Mauricio Kagels *1898* (1972–73)
(Sammlung Mauricio Kagel, PSS; Depositum im Historischen Museum Basel /
Musikmuseum; Inv. Nrn. 2024.186.–189.; Fotos: Natascha Jansen/HMB).

Geige mit Holzkorpus *und* Schalltrichter, die in Europa zuweilen in frühen Jazz-Ensembles, in Kagels Herkunftsland Argentinien dagegen in Tango-Ensembles eingesetzt wurde. Folgerichtig findet sich im Finale von 1898 auch eine verfremdete Tango-Passage einkomponiert – laut Rezensionen die einzige Stelle, bei der die Neubauten in der Uraufführung zum Einsatz kamen. So sind sie die einzig verbliebenen Elemente einer Reihe szenischer Einfälle, die gemäß Bühnenentwürfen von Ursula Burghardt und Skizzen Kagels für die Aufführung konzipiert waren, aber nicht realisiert wurden: kostümierte Damen- und Herrenkapelle, übergroße Grammophontrichter auf der Bühne, Zuspelung von Stummfilmen und anderes mehr.

Die Trichterinstrumente sind nicht in der Partitur vorgeschrieben; ihre szenische Wirkung bei der Uraufführung stand im Vordergrund. Dass sie im Finale des Stücks mit den bereits zuvor gehörten konventionellen Instrumenten klanglich wohl nicht ganz mithalten konnten, mag an ihrer hybriden Do-it-yourself-Konzeption liegen. Als Basis dienten neue, konventionelle, aber unlackierte, in Kagels Worten «weisse Instrumente» – Geige, Bratsche, Cello und Kontrabass. Sie wurden in optischer Anlehnung an die Trichterergeigen des frühen 20. Jahrhunderts mit Metalltrichtern von Blechblasinstrumenten bestückt. Holzkorpuse sind wie beim «Violinophon» vorhanden, werden als Resonanzkörper jedoch umgangen: F-Löcher zur Schallübertragung finden sich nicht; der Klang der Saiten wird über den Steg nicht auf die Holzdecke, sondern auf das Trommelfell eines darunterliegenden Metallbeckers übertragen, aus dem das Trichterrohr den Schall nach außen führt. So ist an diesen Fake-Instrumenten konstruktiv so einiges «falsch», was in Kagels Schaffensuniversum allerdings auch das Gegenteil bedeuten kann: alles richtig so.

Glücklicherweise hat Kagel seine klangliche Idealvorstellung des akustischen Geschehens in 1898 in einer durchaus hörenswerten Studioproduktion unter eigener Regie festgehalten. Die Schallplatte mit dieser Aufnahme wurde – natürlich unter dem DGG-Label – bereits vor der Uraufführung fertiggestellt und den damaligen Jubiläumsgästen als Festgabe überreicht. So wurden die auf der Plattenhülle abgebildeten Trichterinstrumente zu Ikonen des Apokryphen bei Mauricio Kagel.

Matthias Kassel

Aktuelle Sammlungsergänzungen

Sammlung Luciano Berio

- *Sequenza 11* für Gitarre (1988): Fotokopie der Reinschrift eines früheren Zustands mit hss. Aufführungseintragungen von Eliot Fisk
Geschenk von Eliot Fisk

Sammlung Henry Brant

- Ton- und Filmaufnahmen sowie Korrespondenz, Programme, Artikel und Fotos
Geschenk von Michael Morton und Jeanne Peter

Sammlung Earle Brown

- Musikmanuskripte, Textmanuskripte, Korrespondenz, Programme, Artikel, Rezensionen, Plakate, Fotos und Tonaufnahmen
Geschenk von Rebecca Rice (via Earle Brown Music Foundation) aus dem Nachlass von Carolyn Brown

Sammlung Willy Burkhard

- Musikmanuskripte u. a. zu:
- *Fünf Gesänge* für Orgel op. 26 (1930)
 - *Te Deum* für Chor, Trompete, Posaune, Pauken und Orgel op. 33 (1931)
 - *Neue Kraft* für Chor op. 34 (1932)
 - *Die Versuchung Jesu* für Bass oder Alt, Chor ad lib. und Orgel op. 44 (1936)
 - *Lob der Musik* für Sopran, Tenor ad lib., Bass, Chor und Orgel op. 54 (1939)
Geschenk von Valentin Marti (via Antonio Baldassarre) aus dem Nachlass von Karl Indermühle

Sammlung Antal Doráti

- Sándor Veress, Sinfonie Nr. 2, «Sinfonia Minneapolitana» (1951–53): Fotokopie der Partiturreinschrift mit Aufführungseintragungen von Antal Doráti
Nachlieferung aus dem Nachlass

Sammlung Peter Eötvös

- Musikmanuskripte, Dirigierpartituren, Textmanuskripte, Korrespondenz, Lebensdokumente, Fotos, Ton- und Filmaufnahmen, Programme, Rezensionen, Plakate, elektronische Datenträger sowie Musikdrucke, Bücher und Zeitschriften aus der Bibliothek des Komponisten (weitere Informationen im Text S. 7–8)
Nachlieferung aus dem Nachlass

Sammlung Brian Ferneyhough

- Textmanuskripte
Geschenk von Jennifer Fowler

Sammlung Sofia Gubaidulina

- Musikmanuskripte, Textmanuskripte, Korrespondenz, Lebensdokumente, Fotos, Ton- und Filmaufnahmen, Programme, Rezensionen, Plakate sowie Bücher aus der Bibliothek der Komponistin (weitere Informationen im Text S. 9–11)
Nachlieferung aus dem Nachlass

Sammlung Roman Haubenstock-Ramati

- *Zeichen für S. B.* (1987): Musikdruck/ Musikgrafik mit hss. Eintragungen von Siegfried Behrend
- Korrespondenz mit Siegfried Behrend
Geschenk von Matthias Henke

Sammlung Hans Werner Henze

- Fotoalbum 1976–2012
Geschenk von Helen Grob
- *Orpheus* für Orchester (1978/1986): Particell
- Korrespondenz mit Edward Bond
Ankauf
- *Novae de infinito laudes* für Soli, Chor und Orchester (1961–62): Rhythmus-tabelle, Skizzen, Particell
- *Six absences* für Cembalo (1961): Skizzen
Ankauf
- *The English Cat* für Singstimmen und Orchester (1980–83): Skizzen
- Textmanuskripte
Ankauf

Sammlung Heinz Holliger

- Musikmanuskripte, Korrespondenz, Fotos und anderes Dokumentationsmaterial
Nachlieferung von Heinz Holliger

Sammlung Bill Hopkins

- Korrespondenz, Lebensdokumente und anderes Dokumentationsmaterial
Nachlieferung aus dem Nachlass

Sammlung Klaus Huber

- Materialien zu *Lazarus* (1978) und *Ein Hauch von Unzeit 4* (1975–76)
Geschenk von Peter Streiff

Sammlung Mauricio Kagel

- *Hallelujah*, Drehbuch zum Film (1968–69): Fotokopie mit hss. Eintragungen und Widmung an Marty Vlasák
Ankauf
- Korrespondenz mit Michael Leinert (1975–2007), Musikdrucke und anderes Dokumentationsmaterial
Geschenk von Michael Leinert

Annotiertes Spielmaterial u. a. zu:

- *Acustica* für experimentelle Klangzeuger und Tonband (1968–70)
- *Exotica* für außereuropäische Instrumente und Tonband (1970–72)
- *Der Schall* für fünf Spieler (1968)

- *Sonant* (1960/...) für Gitarre, Harfe, Kontrabass und Fellinstrumente (1960–61)
- *Tactil* für Klavier und zwei Gitarren (1970)
- *Zwei-Mann-Orchester* (1971–73)
- Textmanuskripte, Korrespondenz, Fotos, Programme und anderes Dokumentationsmaterial
Geschenk von Wilhelm Bruck

Sammlung György Kurtág

- Musikmanuskripte
Nachlieferung von György Kurtág
- ... *a felejthetetlen Losonczi Ági emlékezete* für Klavier (2025): Reinschrift
- *Vigasztaló, vagy keserves, vagy sirató – mintha a végén megbékélés is lenne* für Klavier (1980): Reinschrift
Geschenk von Gergely Fazekas

Sammlung Helmut Lachenmann

Musikmanuskripte u. a. zu:

- *Accanto* für Klarinette und Orchester (1975–76, rev. 1983/1992)
- *Air* für Schlagzeug und Orchester (1968–69)
- *Mes Adieux* für Violine, Viola und Violoncello (2021–22)
- *Schreiben* für Orchester (2002–04)
- *temA* für Stimme, Flöte und Violoncello (1968)
- Textmanuskripte, Korrespondenz und Lebensdokumente
Nachlieferung von Helmut Lachenmann

Sammlung György Ligeti

- Bücher und Objekte
Nachlieferung aus dem Nachlass
- Korrespondenz, Ton- und Filmaufnahmen, Fotos, Programme und Lebensdokumente
Geschenk von Louise Duchesneau
- Korrespondenz, Bücher und Zeitschriften
Geschenk von Heinz-Otto Peitgen

Sammlung Erik Oña

Musikmanuskripte u. a. zu:

- *Aspectos* für zwei Singstimmen, vier Flöten, Horn und drei Schlagzeuger (1988)
- *Canciones en base a series dodecafónicas* für Sopran und Gitarre (vor 1988)

- *Imágen Virtual* für Orchester (1989)
- *Tema con variaciones* für Streichquartett (1984)
- Manuskripte zu verschiedenen Werkprojekten und anderes Dokumentationsmaterial
Nachlieferung aus dem Nachlass

Sammlung Steve Reich

- Tonaufnahmen mit verschiedenen Interviews und Aufführungen
Geschenk von Leslie Gerber, Parnassus Records

Sammlung Aribert Reimann

- Musikmanuskript, Textmanuskripte und Lebensdokumente
Nachlieferung aus dem Nachlass

Sammlung Wolfgang Rihm

- Korrespondenz mit Wolfgang-Andreas Schultz
Geschenk von Wolfgang-Andreas Schultz

- *Überwindene Zeit* für Tenor oder Sopran und Klavier (2022): Partiturreinschrift mit Korrekturen
- *Zwei Stücke [Zwei Lieder ohne Worte]* für Violoncello und Klavier (2022): Partiturreinschrift mit Skizzen
- Skizzenbuch (2019–21)
- Bücher aus der Bibliothek des Komponisten
Nachlieferung aus dem Nachlass

Sammlung George Rochberg

- Korrespondenz George und Gene Rochberg mit Christopher Lyndon-Gee (1986–2005/2010)
- Programme, Artikel und Rezensionen
Geschenk von Christopher Lyndon-Gee

Sammlung Kaija Saariaho

- Musikmanuskripte, Textmanuskripte und anderes Dokumentationsmaterial
Nachlieferung aus dem Nachlass

Sammlung Paul Sacher

- Korrespondenz mit Urs Jost (1985/86)
Geschenk von Andrea Scartazzini

- Elliott Carter, *A Six Letter Letter* für Englisch Horn (1996): Reinschrift
Nachlieferung aus dem Nachlass
- Textmanuskript und Korrespondenz mit Eduard Preiswerk
Geschenk von Anne-Brita Preiswerk-Roulet aus dem Nachlass von Eduard Preiswerk

Sammlung Armin Schibler

- Textmanuskripte, Korrespondenz, Ton- und Filmaufnahmen, Fotos und Lebensdokumente
Ankauf

Sammlung Dieter Schnebel

- Korrespondenz und anderes Dokumentationsmaterial
Geschenk von Andreas Schnebel
- Tonaufnahmen von Interviews mit Dieter Schnebel und anderen Personen
Ankauf

Sammlung Salvatore Sciarrino

- Musikmanuskripte, Textmanuskripte, Tonaufnahmen, Fotos, Lebensdokumente, Bücher, Zeitschriften, Programme, Rezensionen und Plakate
Nachlieferung von Salvatore Sciarrino

Sammlung Alexander Tcherepnin

- Korrespondenz
Geschenk von Heinrich Riggensbach

Allgemeine Sammlung

Fonds Josef Häusler

- Textmanuskripte
Nachlieferung aus dem Nachlass

Fonds Walter Lessing

- Korrespondenz mit Werner Wolf Glaser, Berthold Goldschmidt und Kurt Lewin
Nachlieferung aus dem Nachlass

Forschung

Material als Spur

Zur Zirkulation musikalischer Ideen im Frühwerk Jürg Wyttenbachs

von Eleni Ralli und Matthias Kassel

Am 29. Mai 1952 präsentierte der 17-jährige Jürg Wyttenbach bei den Gattiker-Hausabenden seine Sonatine für Klavier, zugleich für ihn «gewissermaßen der erste <offizielle> Auftritt als Komponist.»¹ Da das Stück erst 2004 in revidierter Fassung publiziert wurde² und Wyttenbach sich ansonsten zu seiner jugendlichen Schaffensphase kaum äußerte, war bislang über sein Frühwerk vor 1960 nur wenig bekannt.³ Erst nach seinem Tod 2021 kamen aus dem Nachlass mehrere Dossiers mit frühen Musikmanuskripten in die Sammlung Jürg Wyttenbach, die nun, abgeglichen mit biografischen Dokumenten im Besitz der Familie, eine genauere Sichtung des Frühwerks ermöglichen. Bei all diesen Quellen hatte Jürgs Vater Werner Wyttenbach seine Hände im Spiel: Die

Dieser Beitrag entstand im Rahmen eines mehrmonatigen PSS-Stipendiums zum Frühwerk Jürg Wyttenbachs. Der von Eleni Ralli verfasste Text wurde von Matthias Kassel revidiert und vereinzelt mit Informationen zu den Quellen ergänzt.

- 1 Doris Lanz, *Neue Musik in alten Mauern. Die «Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik» – Eine Berner Konzertgeschichte 1940–1967*, Bern etc.: Peter Lang 2006, S. 97.
- 2 Jürg Wyttenbach, *Sonatine über räto-romanische Volkslieder* (1951–52, rev. 2001; Druckausgabe Luzern: Schweizer Musikedition 2004, Nr. 5925). Bearbeitung und endgültige Benennung erfolgten im Sommer 2001 anlässlich Wyttenbachs Aufenthalt als «Artist in Residence» in Davos.
- 3 Vgl. Kurt von Fischer, «Einige Daten zu Jürg Wyttenbach – aus der Erinnerung spontan niedergeschrieben», in: *Jürg Wyttenbach. Ein Portrait im Spiegel eigener und fremder Texte*, hrsg. von Sigfried Schibli, Zürich: Pro Helvetia und Bern: Zytglogge 1994, S. 94–95, sowie das Interview mit Sigfried Schibli («Ich bin ja noch nicht fertig!». Ein Gespräch mit Jürg Wyttenbach», in: ebd., S. 96–105) und den von Schibli verfassten *KDG*-Eintrag («Jürg Wyttenbach», in: *Komponisten der Gegenwart*, München: Edition Text + Kritik, 71. Nachlieferung 2022, Grundblatt).

Manuskriptdossiers wurden von ihm geordnet und beschriftet; dazu verfasste er von 1949 bis 1963 jährliche Berichte über den musikalischen Werdegang des Sohnes und legte mit Programmen und Rezensionen angereicherte Fotoalben an.⁴

Ab Dezember 1944 begann der neunjährige Jürg kurztaktige Miniaturen in ein Notenheft zu schreiben, die er in kindlichem Eifer sogleich bedeutsam mit Opuszahlen versah. Diese zunächst im Kontext des väterlichen Musik- und Klavierunterrichts entstandenen Entwürfe sind naturgemäß nicht als gültige Kompositionen zu verstehen. Noch für das Jahr 1947, als der junge Pianist bereits eigene Schüler-Kompositionen im kleinen Kreis vorgespielt hatte, protokollierte Werner Wyttenbach zu solchen «Werklein»: «Darunter ist sehr viel unfertiges Zeug. Mag es in der Unbeständigkeit von Jürg liegen? Auf jeden Fall erkannte er es selbst, denn er wollte es alles miteinander einmal in unsern Ofen stossen. Ich rettete es nur aus musikpsychologischen Gründen.»⁵ Schon kurz darauf hält er jedoch fest: «Die schöpferische Entwicklung scheint nicht stille zu stehen, sondern macht weiter Fortschritte»,⁶ und in den 1950er Jahren sollte sich die musikalische Begabung des Gymnasiasten endgültig entfalten.

Seit 1949 erhielt Wyttenbach Klavierunterricht bei Kurt von Fischer am Berner Konservatorium, ab 1950 zusätzlich Harmonielehre- und Kompositionsunterricht bei Sándor Veress.⁷ Nachdem bereits 1949 der im Jahr zuvor entstandene *Musikantengruss* für Männerchor im Druck erschienen war,⁸ arbeitete Wyttenbach nun stetig und teilweise parallel an umfassenderen Kompositionen. So erwähnt der Bericht für 1952 neben der oben genannten Sonatine auch «eine Art Fantasie für Sologeige mit Begleitung eines Streichquartetts, ohne dass er das Werklein bis heute gehört

4 Werner Wyttenbach (1905–1993) war Sekundarlehrer in Bern und aktiver Chorsänger. Zwei Manuskriptdossiers sind vollständig erhalten (1944–48 und 1948–53); von vier weiteren (1957–62) sind nur beschriftete Umschläge überliefert; ein vermutetes Dossier Nr. 3 für den Zeitraum 1953/54–1956/57 ist nicht nachweisbar (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Jürg Wyttenbach; PSS-SJW). Die Originaltyposkripte der «Jahresberichte» Werner Wyttenbachs und die Fotoalben befinden sich im Besitz der Familie und wurden zu Forschungszwecken in Kopie zur Verfügung gestellt; mit herzlichem Dank an Judith und Anja Wyttenbach.

5 Werner Wyttenbach im ersten Jahresbericht, betitelt «Notizen über die musikalische Entwicklung und Ausbildung von Jürg Wyttenbach, im April 1949 aufgeschrieben von seinem Vater» (6 S., hier S. 5).

6 Werner Wyttenbach, Jahresbericht «Das Jahr 1949», S. 7.

7 Erwähnt werden auch Luc Balmer (1898–1996) als gelegentliche Vertretung für von Fischer sowie der Kapellmeister und Musikredakteur Kurt Joss (1898–1956) für ersten Harmonielehreunterricht (ebd.).

8 Jürg Wyttenbach, *Musikantengruss*, Zürich: Hug o. J.; laut dem ersten Jahresbericht lag das Lied «am 5. April 1949 als erstes seiner Werke gedruckt» vor (siehe Anm. 5, S. 6).

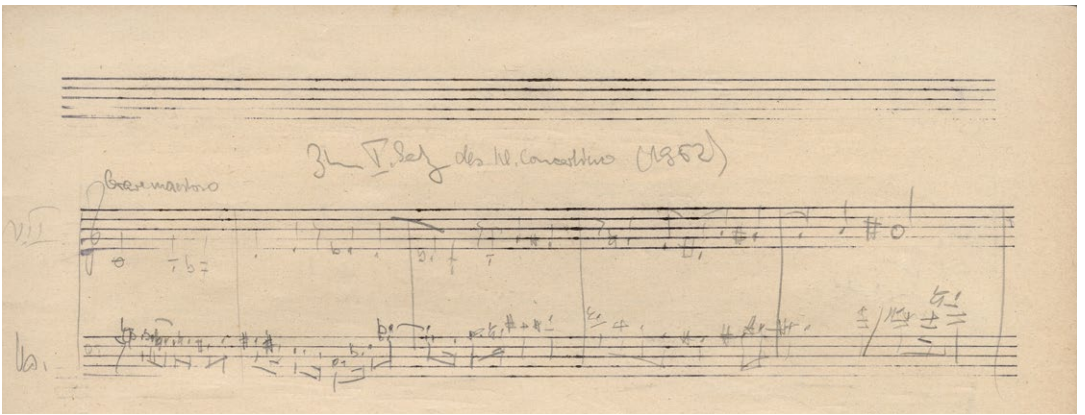


Abbildung 1: Jürg Wyttenbach, *Kleines Concertino* (1952–53), Entwurf, Notenheft «Entwürfe 1950–1951», S. [27] (PSS-SJW).



Abbildung 2: Jürg Wyttenbach, *Petite symphonie* (1953), Entwurf, S. [2], Notenheft «Entwürfe 1952–53», S. [23] (PSS-SJW).

oder gar ins Reine geschrieben hätte.»⁹ Dieses Stück blieb unvollendet, doch sind Skizzen und Entwürfe dazu in zwei Notenheften erhalten und musikalisches Material daraus ist später in eine Ballade für Violine und Klavier (oder Orchester; 1956–57) eingeflossen.¹⁰

In den Skizzenheften finden sich Entwürfe zu einem weiteren, in den Jahresberichten nicht erwähnten Stück, einem *Kleinen Concertino*, datiert 1952, in der Folge auch als *Romanische Volksliedersuite* benannt.¹¹ Seinem Lehrer Veress schrieb er am 1. Dezember 1952: «Ich arbeite schon lange an einer kleinen Komposition und da ich sie jetzt mit Müh und Not zu Ende gebracht habe (was bei mir, wie Sie wissen, leider immer ziemlich lange geht), möchte ich sie Ihnen gerne einmal zeigen.»¹² Das Stück wird nicht explizit benannt, doch ist wohl entweder die oben erwähnte Fantasie oder dieses *Kleine Concertino* gemeint. Letzteres umfasst vier Sätze und liegt ausschließlich in Entwurfsform vor; allerdings finden sich Elemente daraus in späteren Werken wieder. So beginnt der erste Satz mit einem Duo von Violine II und Viola (Abbildung 1). Diese Passage wird fast identisch in die ein Jahr später entstandene *Petite symphonie* übernommen, wobei Wytttenbach zusätzliche Stimmen für Cello, Kontrabass und Schlagzeug skizzierte (Abbildung 2). Auch zu diesem Stück finden sich nur Entwürfe und von offenbar vier geplanten Sätzen sind nur die Sätze I und II vollständig.¹³ Im Jahresbericht von 1953 vermerkt Werner Wytttenbach: «Seine ‹kleine Symphonie› wird fertig und unter dem Stichwort ‹Gentiane› nach Brüssel eingesandt zum ‹Concours de la Reine›.»¹⁴ Ob tatsächlich etwas eingereicht wurde, ist allerdings unklar; eine entsprechende Partitur findet sich nicht.

9 Werner Wytttenbach, Jahresbericht «Das Jahr 1952», S. 10.

10 Notenheft «Chor der Toten etc.» und Notenheft «Entwürfe 1952–53» (PSS-SJW). Auch im Gespräch mit Cécile Olshausen nennt Wytttenbach explizit diese beiden Werke: «Ich habe ja dann auch meine Sonatine über rätoromanische Volkslieder geschrieben oder eine Ballade für Geige im Bartók-Stil und so.» Cécile Olshausen, *Das Theater des Lebens. Jürg Wytttenbach zum 80. Geburtstag*, Radiosendung SRF, 25. November 2015, 09'07"–09'13".

11 Jürg Wytttenbach, «kl. Concertino» für zwei Oboen (Solo und Tutti), eine oder zwei Flöten, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass; skizziert in den Notenheften «Entwürfe 1950–51», S. [27–36], und «Entwürfe 1952–53», S. [1–22], der Titel «romanische Volksliedersuite» S. [1] (PSS-SJW).

12 Jürg Wytttenbach, Brief an Sándor Veress, 1. Dezember 1952 (PSS, Sammlung Sándor Veress).

13 Jürg Wytttenbach, *Petite symphonie* für Streicher, Schlagzeug und Cembalo (1953), Notenhefte «Entwürfe 1952–53», der Hinweis auf vier Sätze S. [20], sowie «Entwürfe 1953–1953 I» [sic].

14 Werner Wytttenbach, Jahresbericht «1953», S. 11.

Abbildung 3: Jürg Wytenbach, Konzert für Klavier und Orchester (1958), Fotokopie der Partiturreinschrift, S. 11 (PSS-SJW).

Abbildung 4: Jürg Wytenbach, Kleines Concertino (1952-53), Entwurf, Notenheft «Entwürfe 1952-53», S. [16] (PSS-SJW).

Handwritten musical score for *Concerto da camera* (1953-54) by Jürg Wyttenbach. The score is written on aged paper and features three staves: Violin (V.), Viola (Vo.), and Bassoon (Ve. B.). The tempo is marked "Andante molto espressivo". The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *leg.*), articulation (*legato*, *simile*), and performance instructions (*Solo*, *Div.*). The piece is divided into two systems, with a double bar line and a section marker "10" indicating the start of the second system. The notation includes notes, rests, and slurs across the staves.

Abbildung 5: Jürg Wyttenbach, *Concerto da camera* (1953–54), Partiturreinschrift, S. [12] (PSS-SJW).

Fünf Jahre später, 1958, komponierte Wytttenbach sein erstes großes Konzert für Klavier und Orchester.¹⁵ Dabei griff er erneut auf das Material des ersten Satzes der *Petite symphonie* zurück, indem er diesen als Beginn des zweiten Satzes («Tempo di Ciaconna») in das Konzert übernahm und für großes Orchester ausschrieb. Die ursprüngliche Streicheraufteilung blieb dabei weitgehend erhalten (Abbildung 3). So bietet die Verwendung dieses motivisch-thematischen Materials von 1952 über 1953 bis 1958 ein anschauliches Beispiel für die kreative Weiterentwicklung musikalischer Ideen.

Ein weiteres Beispiel dieser Übernahmetechnik geht von Material aus dem vierten Satz des *Kleinen Concertino* aus, einer Passacaglia, die für nur vier Instrumente (Solo-Oboe, Viola, Violoncello und Kontrabass) konzipiert ist (Abbildung 4). Dieser Abschnitt fand in Wytttenbachs *Concerto da camera* (1953–54) eine neue Verwendung als zweiter Satz, instrumentiert für Flöten, Viola, Violoncello und Streicher (Abbildung 5).¹⁶ Das *Concerto da camera* war für das Kammerensemble des Städtischen Gymnasiums Bern bestimmt, das Wytttenbach um 1950 gemeinsam mit Schulkamerad:innen gründete und fortan leitete.¹⁷ Dieses Ensemble und damit sein erstes Dirigat hob er in Lebensläufen aus den 1960er-Jahren ausdrücklich als wichtigen biografischen Meilenstein hervor.¹⁸

15 Jürg Wytttenbach, Konzert für Klavier und Orchester (1958), Partiturreinschrift und weitere Dokumente (PSS-SJW). Dieses Konzert erhielt den Förderpreis der Stadt Stuttgart am 30. April 1959. Die Preisverleihung fand am 1. Juli 1959 statt, doch wurde das Werk offenbar nicht aufgeführt.

16 Jürg Wytttenbach, *Concerto da camera* für zwei Flöten, Viola, Violoncello und Streicher (1953–54), Partiturreinschrift (PSS-SJW); in den Skizzen auch als *Passionskonzert* benannt («Entwürfe 1953–1953 I» [sic], S. [7]). Das Stück wurde am 27./28. März 1954 in Thun vom «Gymer-Ensemble» (vgl. Anm. 17) unter der Leitung von Jürg Wytttenbach uraufgeführt; vgl. Werner Wytttenbach, Jahresbericht «Das Jahr 1954», S. 12.

17 Werner Wytttenbach im Jahresbericht «Entwicklung von Jürg 1950»: «Am 8. Juni wurde ein Klavierkonzert angefangen, gedacht für sich und das Gymerorchester» (S. 8); sowie im Jahresbericht «Das Jahr 1952»: «10. Dez. Konzert im Gymnasium mit Telemann[n], Geminiani[ni] [sic] und Hummel (Klavierquintett), das insofern ein Merkstein der Entwicklung ist, als er selbst mit Gymelern das ganze Programm aufgestellt und einstudiert hatte und sich dort erstmals als «Dirigent» betätigte» (S. 10).

18 Jürg Wytttenbach, «Lebenslauf, Bildungsgang und Ausweise» (undatiert, ca. 1960), Typoskriptdurchschlag, eingelegt im Fotoalbum *Jürg Wytttenbach 1935–1948* (siehe Anm. 4). In Rezensionen wurden sowohl das Ensemble als auch Jürg Wytttenbach selbst für die hohe Qualität der Interpretation gelobt. Den Zeitungsausschnitten fehlen meist die Quellenangaben; sie beziehen sich aber auf dieselben Konzerte in Bern und Thun. Nur eine Rezension ist eindeutig beschriftet mit «Oberländer Tagblatt Nr. 91, 21. IV. 53» (Fotoalbum *Jürg Wytttenbach 1948–1953*; siehe Anm. 4).

Diese Beispiele zeigen die grundlegende Bedeutung der frühen Kompositionen für Wyttenbachs weiteres kompositorisches Schaffen. Sie dienten als Reservoir musikalischer Ideen, auf das er über Jahre hinweg zurückgriff, um diese weiterzuentwickeln, umzudeuten und in veränderte klangliche Kontexte zu überführen. Auffällig ist, wie konsequent Wyttenbach bereits als Jugendlicher mit motivischem Kernmaterial arbeitete: Die Transformation einfacher motivischer Zellen oder ganzer Formteile – etwa der Duo-Eröffnung aus dem ersten Satz oder der Passacaglia-Struktur aus dem vierten Satz des *Kleinen Concertino* – belegt eine fortschreitende kompositorische Reflexion, in der die Wiederverwendung nicht als Mangel, sondern produktiv, als Ausdruck konzeptueller Durchdringung verstanden werden kann.

“Ishtar’s Journey to Hell”

György Ligeti’s Unrealized Oratorio (1955)

by Márton Kerékfy

Istar pokoljárása (Ishtar’s Journey to Hell) is one of Ligeti’s unfinished works from his final year in Budapest (fall 1955 to December 1956), during which he sought to move away from a thematic-motivic approach toward texture-oriented music by using new compositional techniques such as dodecaphony, row technique, tone clusters, and static sound masses.¹ As he recalled in 2002, “I conceived a kind of synesthetic music, with visual associations of color and light, and tactile associations of matter, density, volume, and space replacing motifs, melodies, harmonies, and rhythm.”² Ligeti drew inspiration for his new musical ideas from books that were considered “forbidden” in Hungary at the time, such as *Doktor Faustus* by Thomas Mann, *Philosophie der neuen Musik* by Theodor W. Adorno, *Introduction à la musique de douze sons* by René Leibowitz, and *Anleitung zur Zwölftonkomposition* by Hanns Jelinek.³ As he later recalled, his knowledge of

- 1 These unfinished works include a Requiem for two choirs and orchestra, *Sötét és világos* (Dark and Light) for orchestra, and *Variations concertantes* for chamber orchestra (all 1956). The only work completed in this period is the *Chromatic Fantasy* for piano (1956, unpublished). Manuscripts of all four works are in the György Ligeti Collection, PSS (henceforth PSS-GLC). The draft of Ligeti’s last work composed in Budapest, *Víziók* (Visions) for orchestra, repeatedly referred to by him as the original version of the first movement of *Apparitions* (1958–59), appears to be lost.
- 2 “Meine Vorstellungen gingen in die Richtung einer synästhetischen Musik: Visuelle Assoziationen von Farbe, Licht sowie taktile Assoziationen von Materie, Dichte, Volumen, Raum traten an die Stelle von Motiven, Melodien, Harmonien, Rhythmus.” Ligeti, liner notes to *The Ligeti Project II* (CD, Hamburg: Teldec Classics 2002, 8573-88261-2).
- 3 Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Stockholm: Bermann-Fischer, 1947); Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1949); René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons* (Paris: L’Arche, 1949); Hanns Jelinek,

contemporary Western music, including the works of the Second Viennese School, was very limited due to Hungary's cultural isolation during the Stalinist era, and, most importantly, he lacked the opportunity to listen to this music. Beginning in 1955, with the gradual loosening of party control, it became possible to obtain records and scores from the West. In the spring of 1956, Ligeti was able to listen to string quartets by Schoenberg, Berg, and Webern for the first time.⁴ He mentioned that he had collected "snippets of information" on contemporary Western music through night programs on the Bayerischer Rundfunk and other West German radio stations: "In 1952/53, I heard that electronic music existed, serial music, that there was a Cage in America, and what he was doing. These were just snippets of information."⁵

As the compositional sources in the György Ligeti Collection at the Paul Sacher Stiftung show, *Istar pokoljárása* was to be an oratorio for solo voices, choir, and orchestra, based on the epic poem of the same name by Sándor Weöres. Ligeti worked on it during November and December 1955.⁶ In ancient Akkadian, Babylonian, and Assyrian Empires, Ishtar was known as a goddess of love, war, and fertility, her primary title being "the Queen of Heaven." Her most famous myth is the story of her descent into and return from the underworld. Based on this story, Weöres's poem bears the subtitle "Babylon rege" (Babylonian myth). It was first published in 1943 in a collection of Weöres poems that also included a paraphrase of the Gilgamesh myth.⁷

Anleitung zur Zwölftonkomposition (Vienna: Universal Edition, 1952). See Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination* (London: Faber and Faber, 2003), pp. 58, 62, and 66, who states that Ligeti obtained *Doktor Faustus* in 1952 and *Anleitung* in the winter of 1955. See also Friedemann Sallis, *An Introduction to the Early Work of György Ligeti* (Cologne: Studio, 1996), p. 205. Note, however, that *Doktor Faustus* was published in Hungarian already in 1948 (translated by Endre Gáspár, Budapest: Athaeneum).

- 4 György Ligeti with Reinhard Oehlschlägel, "Ja, ich war ein utopischer Sozialist," *MusikTexte* 28–29 (1989), pp. 85–102, esp. p. 96. See also Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten* (Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973), p. 43 in the Ligeti chapter (pp. 37–52).
- 5 "Ich hörte [...] 1952/53, daß elektronische Musik existiert, serielle Musik, daß es in Amerika einen Cage gibt, und was er macht. Das waren so [...] Floskeln von Nachrichten." Josef Häusler, "Interview mit György Ligeti," *Melos* 37, no. 12 (1970), pp. 496–507, esp. pp. 498–99. See also Péter Várnai's interview in *György Ligeti in Conversation* (London: Eulenburg, 1983), pp. 13–82, esp. p. 35.
- 6 The following description draws on my article, "Sándor Weöres's Poetry as a Catalyst for György Ligeti's Early Development," *Studia Musicologica* 64, nos. 1–2 (2023), pp. 51–73.
- 7 Sándor Weöres, *Medúza: Versek* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943). For the most recent edition in Weöres' collected poems, see his *Egybegyűjtött költemények* (Collected Poems), vol. 1, ed. Ágota Steinert (Budapest: Helikon, 2013), pp. 205–09. The following quotations are my translations.

| Folio | Contents | File 234 image no. |
|-------|--|-----------------------|
| 1r | “Istar – jegyzetek” (Sketches) | 16 |
| 1v | “Jegyz. Ist.” (Sketches) | 15 |
| 2r | First draft, p.1: “Istar pokoljárása. 1. Passacaglia (a pokol leírása)” (a description of hell), the whole page crossed out | 10 |
| 2v | Row chart and sketches | 09 |
| 3r | “Istar jegyz SOROK” (Sketches, rows) (see Plate 1) | 04 |
| 3v | Discarded p.9 of the autograph fair copy of String Quartet no. 1 written in blue ink, crossed out in pencil, and a 12-tone row on the bottom stave | 05 |
| 4r | Second draft, p.1: “Istar pokoljárása 55. nov. 11. 1. Passacaglia (a pokol hiteles leírása)” (an authentic description of hell) | 14 |
| 4v | Empty | – |
| 5r | Second draft, p.2, written upside down | 12 |
| 5v | Discarded p.17 of the autograph fair copy of String Quartet no. 1 (bar lines only) written in blue ink, crossed out in pencil | 13 |
| 6r | Second draft, p.3 | 11 |
| 6v | Empty | – |
| 7r | Third draft, p.[4] | 17 |
| 7v | Third draft, p.[1]: “ISTAR POKOLJÁRÁSA 55. Dec. 26. 1. Ostinato” | 18 |
| 8r | Third draft, p.[2], no. 1 written in upper right corner | 19 |
| 8v | Third draft, p.[3] | 20 |
| 9r | Empty | – |
| 9v | Third draft, p.[5] | 22 |
| 10r | Empty | – |
| 10v | Third draft, p.[6], no. 3 in upper right corner | 21 |
| 11r | A page from the autograph fair copy of music examples for <i>Klasszikus összhangzattan</i> ⁸ written in blue ink | 06 |
| 11v | 12-tone row chart | 07 |
| 12r | Row chart based on the 12-tone row on previous page | 08 |
| 12v | Empty | – |

Table 1: Contents of the folder *Istar pokoljárása* (PSS–GLC). Writing is in pencil, unless specified otherwise. All music papers are without trademark. Folios 1–6 have 24 staves, and folios 7–12 have 22 staves. Folios 5–6 originally formed a bifolio, and folios 7 and 8 still form a bifolio.

Weöres’s Ishtar, “the Moon’s daughter, mother of men, (and) the beautiful sister of the moving clouds,” descends into the underworld to bring out her beloved, but there she is deprived of her treasure, jewels, and clothes. She weeps for the dead, and they wake up. Allatu, the hell’s mistress, has Ishtar killed and curses her. Goddess Ea then creates a hero and sends him to Allatu. He breaks into her realm by force, destroys it, and resurrects Ishtar and clothes her. She rises, followed by the undead, who build four great bonfires. Ishtar throws her jewels and clothes into the fires, and “in born-naked light, she shines in fullness.”

8 György Ligeti, *Klasszikus összhangzattan: Segédkönyv* (Classical Harmony: Textbook) (Budapest: Zeneműkiadó, 1954).

The image displays musical notation for Example 1. At the top, four transpositions of a six-note pitch row are shown, labeled A, B, C, and D. Below these are six rhythmic layers, numbered 1A through 6C. Layer 1A is in 4/4 time and consists of quarter notes with rests. Layer 2C has eighth notes. Layer 3B has quarter notes. Layer 4D has quarter notes. Layer 5A has quarter notes. Layer 6C has quarter notes.

Example 1: The four transpositions of the six-note pitch row (labeled A to D) and the rhythm of each layer (numbered 1 to 6) in the “Ostinato” of *Istar pokoljárása*.

It is thought-provoking that, in addition to *Istar pokoljárása*, Ligeti also planned to write a Requiem at the same time. After all, *Istar*'s subject matter – the redemption of the dead through voluntary sacrifice – can in a sense be interpreted as an apocryphal, mythical Requiem. It is important to emphasize that it would have been practically inconceivable to have either the oratorio or the Requiem performed in Hungary at that time, which inevitably suggests that Ligeti embarked on these projects out of an inner, personal need. He wanted to write them for himself, even if he eventually had to realize that it was not reasonable to continue with these plans.

Nothing is known about the circumstances of *Istar*, but it is clear from the surviving manuscripts that Ligeti experimented with the row technique in this work.⁹ Seven pages of sketches (including row charts) and ten pages of draft survive (see Table 1). The draft pages belong to three distinct drafts, the first (without date) being one page long (fol. 2r), the second (dated November 11, 1955) three pages (fols. 4r, 5r, and 6r), and the third (dated December 26) six pages long (fols. 7v, 8r, 8v, 7r, 9v, and 10v). All three contain material for the instrumental prelude titled “Passacaglia

9 The row technique used in *Istar* has been closely analyzed by Sallis, *An Introduction* (see note 3), pp. 208–11. This book also includes a facsimile of two pages of *Istar*. Other works from this period using row technique are the *Chromatic Fantasy*, the unfinished *Variations concertantes*, and an unfinished piece for piano, *Fehér és fekete* (White and Black). See *ibid.*, p. 207, and Steinitz, *Ligeti* (see note 3), p. 67.

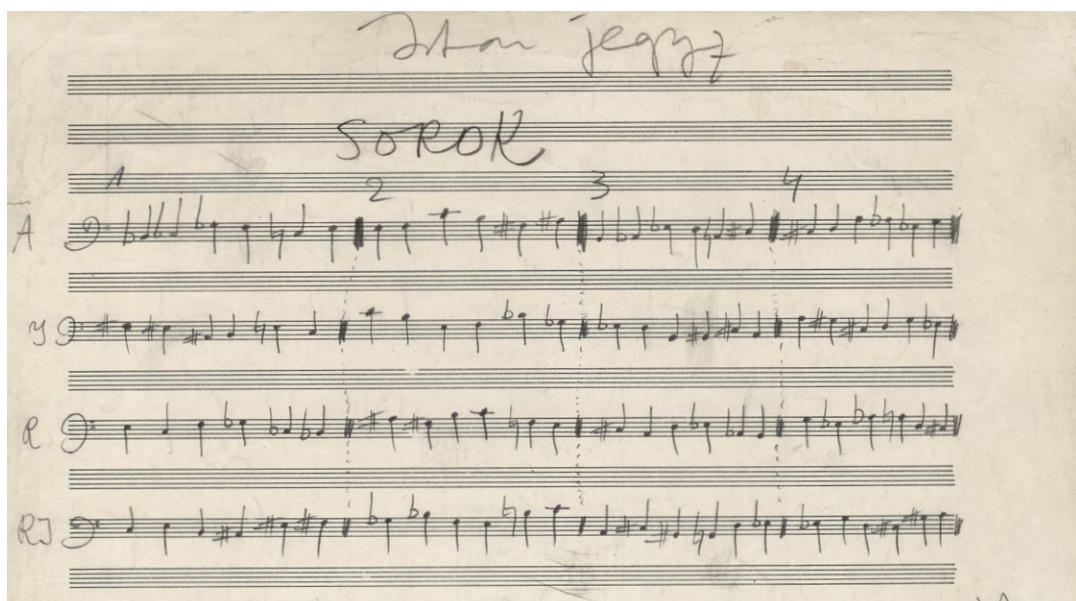


Plate 1: György Ligeti, *Istar pokoljárása*, row chart on fol. 3r (PSS-GLC).

(a description of hell),”¹⁰ renamed in the third draft to “Ostinato.” The music in the third draft is made up of six layers of ostinato entering in succession, each consisting of repetitions of a six-note pitch row (in four transpositions) and a four-note rhythm row, with each new layer having twice the tempo of the previous layer (see Example 1). The pitch class set of the six-note row is made up of three adjacent tritones (B \flat -E, C \flat -F, and C-G \flat), and the sequence of notes forms a narrowing funnel pattern. This same row appears on the sketch page labeled “Istar jegyz | SOROK” (*Istar sketches | rows*) (fol. 3r, see Plate 1). There, Ligeti wrote down the row in four transpositions (numbered 1 to 4) next to each other and their inversions, retrogrades, and retrograde inversions beneath them. Transpositions 1 and 2 are a tritone apart and thus share the same pitch class set. The same applies to transpositions 3 and 4. The pitch class sets of the first two transpositions and the last two transpositions are complementary; thus, they add to the chromatic total. Ligeti originally intended to use a different transformation in each layer of ostinato, but ultimately decided to avoid inversions, and used only the four transpositions of the prime series. He arranged the ostinato layers so that each new layer would complement the previous layer’s pitch class set.

Once the sixth layer has been entered, a speaker begins to recite the first stanza of the poem. This is followed by the choir’s rhythmic recitation of the second and third stanzas while the

10 In the second draft it is called “an authentic description of hell.”

orchestra continues playing the ostinato. At the end of the third stanza, the orchestra suddenly stops, and movement 2 follows without interruption. It begins with a staccato *tutti* chord and a sustained high F/F# dyad on two piccolos. This is followed by the speaker's recitation and Ishtar's words to the gatekeeper of hell. However, the music breaks off after four measures. The last page of the draft contains nine measures of movement 3, featuring a bass tuba solo accompanied by a jagged ostinato played by flute and high bassoon.

What is remarkable about the "Ostinato" movement is not only the row technique, but also the fact that Ligeti wanted to use this mechanically repetitive music to represent hell.¹¹ In a noteworthy article on Bartók's chromatic technique published in September 1955, shortly before he began work on *Istar*, Ligeti condemns serialism, saying that "atonality [...] was converted [...] into constraints never before imagined, in the inexorable mechanics of the twelve-tone row."¹² He goes on to state that in serial music, "form becomes static, [and] becomes almost timeless."¹³ It seems then logical that he turned to the row technique for the musical representation of the ruthlessness and timelessness of hell. Paradoxically, however, experimenting with serialism (as a "formalistic" technique condemned by the aesthetics of socialist realism) was in itself an act of self-liberation.

11 This calls to mind the "collage" section of *Le Grand Macabre* (rehearsal no. 451ff.), where Nekrotzar enters with his hellish retinue accompanied by a bizarre passacaglia.

12 György Ligeti, "Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről" (Remarks on Some of the Conditions for the Development of Bartók's Chromaticism), *Új Zenei Szemle* 6, no. 9 (1955), pp. 41–44, esp. p. 43. English translation in Sallis, *An Introduction* (see note 3), pp. 256–61, esp. p. 259.

13 Ligeti, "Megjegyzések" (see note 12), p. 43. English translation in Sallis, *An Introduction* (see note 3), p. 260, amended.

Sketches for the First Movement of Ligeti's Piano Concerto from 1980 to 1986

by Jason Yust

Ligeti's six years of work on the Piano Concerto's first movement is highly unusual, and produced an impressive number of notes and sketches, chronicled in the hundreds of documents relating to the Piano Concerto in the György Ligeti Collection. Table 1 lists 71 separate attempts to begin the piece, divided into four stages.

Stage 1: June 1980

The distinguishing feature of the first stage is a melodic idea that alternates between two notes a semitone apart in an irregular rhythm.

In a letter to the concerto's commissioner, Mario di Bonaventura, written a week after sketch 2, Ligeti first apologizes that the concerto is late, then describes at length his recent discovery of Conlon Nancarrow, saying "it's a pity that his music has not more influence on my piano concerto, which is in the basic ideas ready – maybe some indirect influence will appear during my work."¹ The influence begins to appear shortly thereafter. In a movement plan (124-58) written less than two weeks later, headed "Piano Concerto ABSOLUTELY FINAL" (Zongvers LEGESLEG VÉG-LEGES), Ligeti plans a 12-tone Nancarrow-style canon for the third movement, with the piano and orchestra in different tempos, and a fifth *presto* movement resembling Nancarrow's extravagant Study No. 40.

The page with sketch 7 of the first movement (Plate 1) reveals associations these rhythmic techniques had for Ligeti in 1980.² At

1 György Ligeti, letter to Mario di Bonaventura, June 28, 1980 (György Ligeti Collection; henceforth PSS-GLC).

2 Many thanks to Géza Kocsis, whose assistance in interpreting Ligeti's handwriting and translating his Hungarian notes was invaluable.

| Stage | Version | File | Image | Date | Type | Length | |
|-------|---------|------------|------------|--------------------|------------------------|--------------------|----------------------|
| 1 | 1 | 125 | 31 | 14/6/1980 | Orch. score | 1 m. | |
| | 2 | 125 | 21 | 21/6/1980 | Piano | 1 m. | |
| | 3 | | | | Piano, Fg, Vln | 1 m. | |
| | 4 | 125 | 20 | | Piano | 3 mm. | |
| | 5 | 125 | 19 | | Piano | 2 mm. | |
| | 6 | | | | Piano | 2 mm. | |
| | 7 | 125 | 67 | | Piano | 1 m. | |
| 2 | 8 | 125 | 32 | 16/7/1980 | One line | 2 mm. | |
| | 9 | | | | Line + piano | 4 mm. | |
| | 10 | 128 | 3 | 16/7/1980 | Orch. score | 2 pp. | |
| | 11 | 125 | 71 | Summer 1980 | Orch. score | 5 mm. | |
| | 12 | 128 | 4 | Summer 1980 | Orch. score | 3 pp. | |
| | 13 | 128 | 5 | July–Sept 1980 | Orch. score | 2 pp. | |
| | 14 | 128 | 6 | 1980 | Orch. score | 2 pp. | |
| | 15 | 125 | 35 | | One line | 16 blocks | |
| | 16 | | | | One line | 6 blocks | |
| | 17 | | | | One line | 13 blocks | |
| | 18 | | | | One line | 14 blocks | |
| | 19 | 125 | 33 | | One line | 5 mm. | |
| | 20 | | | | One line | 3 mm. | |
| | 21 | 125 | 47 | | One line | 8 blocks | |
| | 22 | | | | 3 lines | 2 mm. | |
| | 23 | | | | One line | 14 blocks | |
| | 24 | 125 | 69 | | 3 lines | 2 mm. | |
| | 25 | | | | | 6 mm. | |
| | 26 | 125 | 45 | | One line | 9 blocks | |
| | 27 | 125 | 36 | | One line | 5 blocks | |
| | 28 | 215 | 32 | | One line | 16 blocks | |
| | 29 | 125 | 73 | | One line | 25 blocks | |
| | 30 | 125 | 74 | | One line | 11 mm. | |
| | 31 | 125 | 72 | 26/11/1981 | One line | 3 pp. | |
| | 32 | 125 | 79 | | 3 lines | 8 mm. | |
| | 33 | | | | | 7 mm. | |
| | 34 | 125 | 78 | | 3 lines | 7 mm. | |
| | 35 | | | | | 8 mm. | |
| | 3 | 36 | 125 | 37 | | 4 lines | 11 mm. |
| | | 37 | 128 | 8 | 1982–83 | Orch. score | 2 pp. |
| | | 38 | 128 | 7 | 1982–83 | Orch. score | 2 mm. |
| | | 39 | 126 | 15 | | 3 lines | 2 pp. |
| | | 40 | 128 | 9 | | 3 lines + piano | 2 pp. |
| | | 41 | 126 | 13 | | 3 lines | 13 mm. |
| | | 42 | 128 | 10 | 22/12/1983 | Orch. score | 3 pp. (p. 2 missing) |
| 43 | | 128 | 12 | | 3 lines + piano | 5 mm. | |
| 44 | | | | | 4 lines + piano | 4 mm. | |
| 45 | | | | | 5 lines + piano | 13 mm. | |
| 46 | | 126 | 30 | | 3 lines + piano | 9 mm. | |
| 47 | | 128 | 14 | 8/4/1984 | Orch. score | 2 pp. | |
| 48 | | 128 | 13 | | 3 lines + piano | 10 mm. | |
| 49 | | 126 | 34 | | 3 lines + piano | 6 mm. | |
| 50 | | | | | 3 lines + piano | 3 pp. | |

| | | | | | | |
|---|-----------|------------|-----------|-------------------|------------------------|-----------------------------|
| | 51 | 128 | 15 | 1984 | Orch. score | 5 mm. |
| | 52 | 128 | 11 | | 3 lines + piano | 2 pp. |
| | 53 | 126 | 78 | | 3 lines + piano | 2 mm. |
| | 54 | 126 | 20 | | Orch. score | 5 pp. |
| 4 | 55 | 125 | 22 | | Piano | 2 mm. |
| | 56 | 128 | 21 | 1985–86 | Piano, cel, fl | 9 mm. |
| | 57 | 128 | 20 | 1985–86 | Orch. score | 4 mm. |
| | 58 | 126 | 57 | | Orch. score | 2 pp. |
| | 59 | 128 | 18 | 1985–86 | Orch. score | First p. (others lost?) |
| | 60 | 126 | 44 | | Orch. score | 6 pp. (p. 1 missing) |
| | 61 | 128 | 16 | 21/12/1985 | Orch. score | 4 pp. |
| | 62 | 128 | 17 | | Piano | 6 mm. |
| | 63 | | | | Piano | 6 mm. |
| | 64 | 52 | 72 | | Piano | 1 m. |
| | 65 | | | | Piano, Vn | 4 mm. |
| | 66 | | | | Piano | 5 mm. |
| | 67 | 128 | 19 | | Piano | 1 m. |
| | 68 | | | | Piano | 8 mm. |
| | 69 | 126 | 50 | | Orch. score | 6 pp. |
| | 70 | 128 | 22 | | Orch. score | 4 pp. |
| | 71 | 128 | 23 | | Orch. score | 43 pp. |

Table 1: Chronology of Sketches for Ligeti's Piano Concerto, First Movement.

the top of the example is a rhythmic idea for the piano melody that Ligeti later (in red pen) labeled “Fontos I tétel ‘bolgár’” (Important: first movement, “Bulgarian”). He groups the quavers in three levels, first 3s and 2s, then 6 + 5, and finally one group of 11. The metrical notation is likely abstract: from more complete sketches (2–7 in Table 1) we can see that he would set this irregular pattern in a more common time signature like 12/8, allowing it to shift with respect to the barlines, as he does in other pieces. Notes next to this enthusiastically associate it with Olivier Messiaen, Charles Ives, and Nancarrow.

Toward the bottom of the page, Ligeti further develops the idea. The “Bulgarian” description occurs again – likely thinking of Bartók’s “Dances in Bulgarian Rhythm” – and a reference to Boris Blacher, who similarly used irregular aksak-type rhythms (e.g. in *Paganini Variations*). He describes a polyrhythmic plan: “Unis. átmege eltolódásba (polymtr)” (unison turns into polymetric shifting), and a detailed description of a plan for a polyrhythmic interaction between the piano and the orchestra: “Zong kissé gyorsabb, külön tempo! [...] KÉT-SÍK” (Piano a bit faster, in its own tempo! [...] TWO PLANES). As varied as Ligeti’s sketches of the first movement would be over the next six years, this idea of contrasting tempo layers would remain a through line.

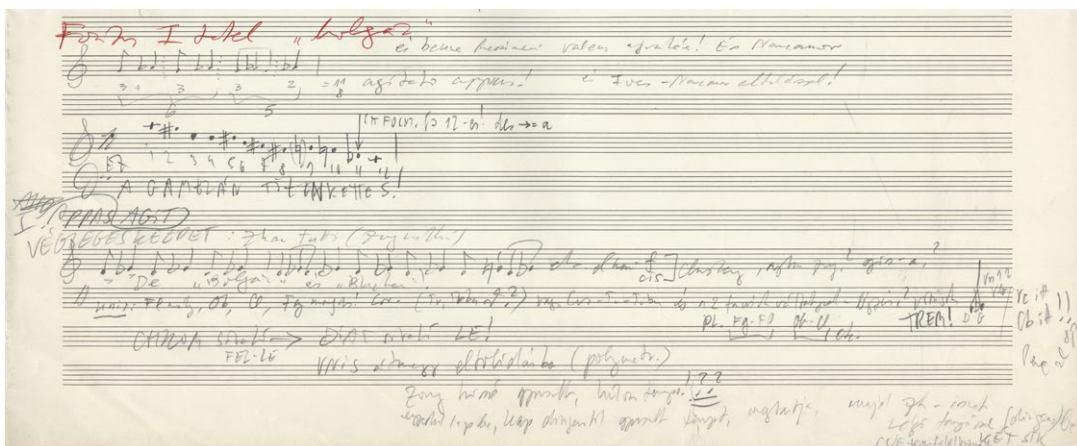


Plate 1: György Ligeti, Piano Concerto, sketch page 125-67, lower half (PSS-GLC).

Stage 2: July 1980–November 1981

The second stage versions begin from a sequence of rotated transpositions of a 12-tone row. The row never changes over the course of stages 2–3 and ultimately serves as the basis of the fourth movement of the completed concerto. Most of the versions in this stage are preparatory sketches of a melodic line, usually in a generalized rhythm, to be deployed in a large canon. Many are abstract preparatory sketches in which Ligeti groups sequences of notes from the series into overlapping melodic blocks. Most (15–18, 27–31) are in a simplified rhythmic notation, where quarter and half notes stand in for generalized short and long values, and bar lines are used to indicate melodic blocks to be separated by longer pauses. Ligeti planned to use this line as the lead part of a canon, with parts related by major-third transposition. Sketches 19–20 mark the moment where Ligeti decides to make this a mensural canon. A note in the margin says “CANONOK!” and next to sketch 20 below he writes “3 Tempó Réteg cis-f-a” (three tempo layers, C#–F–A).

Plate 2 diagrams a mensural canon like those in sketches 24–25 and 32–35. Above, he writes “shifting syncopations” (“szink. eltólni”) and below a polyrhythm with divisive proportion 3:4:5. The sketches halve these note values, but otherwise match it closely, with the 3-line the lowest in pitch (“MÉLY” = “low”). The assignment of the 5-line to the piano (“Zong[ora]”) and 4-line to the orchestra (“Z[ene]kar”) matches sketches 24 and 25. The barring in the diagram, with groups of 4 in all the parts, reflects the idea that they will share rhythmic figures, proportionally adjusted to the basic unit of each line.

Ligeti was to find this block-canon method handy for the first of the *Magyar Etüdok*, subtitled “Spiegelkanon.” His first attempt,

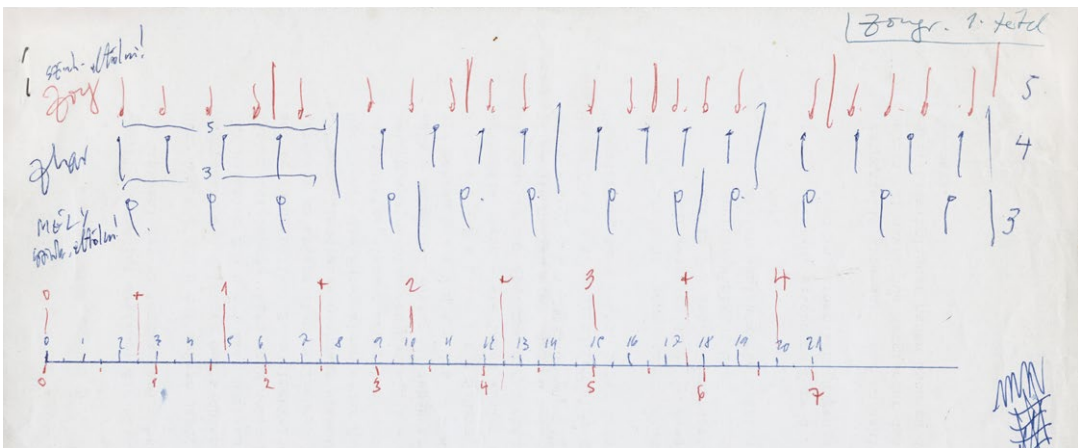


Plate 2: György Ligeti, Piano Concerto, sketch page 124-106, upper half (PSS-GLC).

preserved in an incomplete 38 measure sketch, is a simple eight-part canon. In the final version he instead divides the ensemble into two choirs and uses the notational method that he would eventually use in the final version of the Piano Concerto first movement. Choir 2 is in 2/2 with a half note equal to choir 1's dotted half note in 6/4. From choir 2 to choir 1 there is a 2:3 mensural canon, except that Ligeti prevents the choir 1 parts from overtaking the choir 2 parts by lengthening pauses between melodic blocks in choir 1.

Stage 3: 1982–1985

In stage 3 Ligeti hits upon a strategy diagrammed in Plate 3. At the top of the page he reproduces the basic durational units of the previous mensural canons, making a 3:4:5 polyrhythm. Below, he writes the 4-layer basic pulse out again, then rebars it and adds accent markings to make an irregular 3+3+2 pattern. He then applies the same pattern to the other two parts using their basic durational units. While the cycle of 8 pulses in the 4-layer lines up with the notated meter, the 3- and 5-layers do not, requiring 4 cycles to realign with a barline. When combined, the patterns will make a two-level polyrhythm, with the basic units in the proportion 3:4:5, and the repeated 3+3+2 cycles reproducing this proportion augmented by 8. This becomes the foundation for the next two years of sketches.

The sketch in Plate 3 indicates that the polyrhythmic scheme would be entirely entrusted to the orchestra, while the piano would be freely composed (“szabad fig.”). Ligeti would vacillate on this aspect of the plan.

In sketches 39–53 Ligeti first writes in the 3+3+2 rhythms as guides in between the staves, using beams and stems without noteheads, before writing the music. The rhythm of the parts is

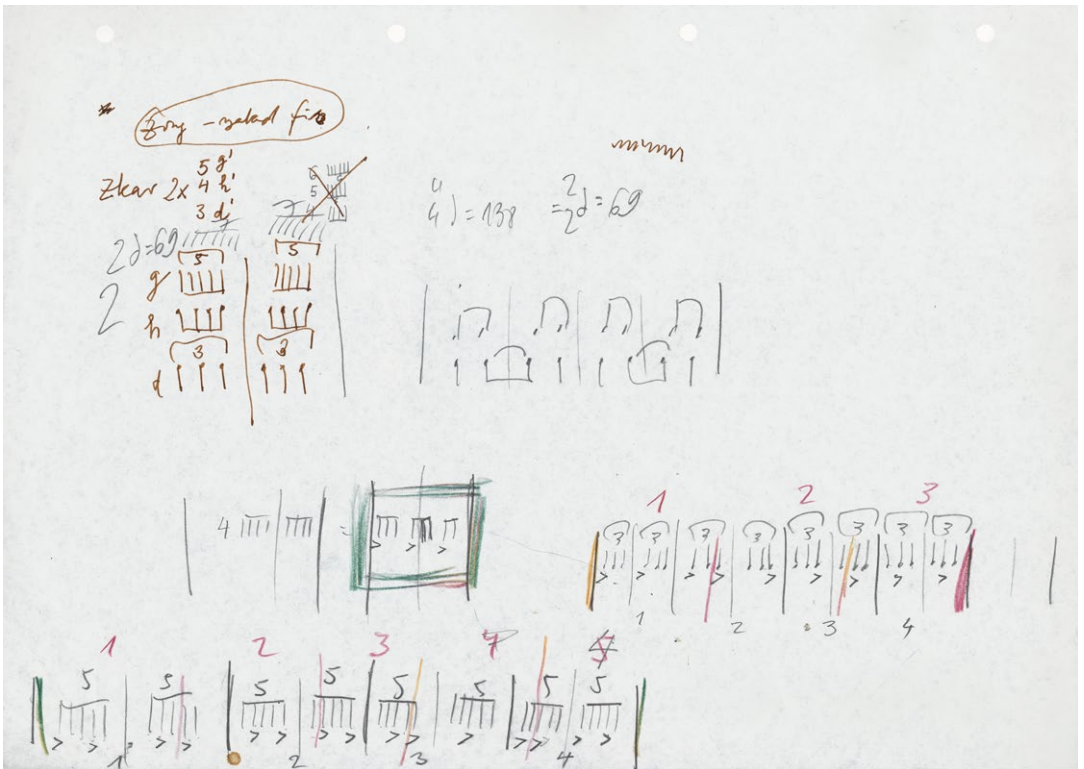


Plate 3: György Ligeti, Piano Concerto, sketch page 124-140 (PSS-GLC).

not fully determined by the 3+3+2 guides – rather, these serve as a framework that determine where to place melodic groups and accents. The parts generally increase in density, so that the rhythmic framework is inaudible at first and gradually comes into focus as the rhythms get more dense. Orchestration indications in sketches 39 and 40, with the 4-line marked “vonós” (strings), the 3-line “fafűvós” (woodwinds), and the 5-line “rész” or “rész + ütő” (brass and percussion), do not include the piano, which Ligeti may have intended to freely compose as the sketch in Plate 3 indicates. In sketches 41 and 42, the piano is based on the 5-line of the canon, but in sketches 43–51, he goes back to the idea of a freely composed piano part independent of the canon.

Stage 4: 1985–1986

The crucial development for stage 4 is Ligeti’s work on the first book of *Études* for piano. Initially planned as a set of three études for Pierre Boulez’s 60th birthday in March 1985, the project extended to six since some ideas were not ready in time for this performance. In particular, he replaced what would eventually become *Étude* 5, “Arc-en-ciel,” with a quickly composed “Touches Bloquées.”

The piano *Études* served as a new starting point for the Concerto's first movement, with a series of attempts based on "Automne à Varsovie" and "Arc-en-ciel" before finally completing the movement with ideas from the first *Étude*, "Désordre." The versions of the first movement from stage 4 are therefore diverse and difficult to put in chronological order.

The basic technique of "Automne à Varsovie," composed around June of 1985, is to layer "lamento" melodies over an ostinato of continuous semiquavers, and to create polyrhythms by measuring different melodies with different multiples (3, 4, 5, 6, 7) of the basic semiquaver unit. Version 56, the last with the "Agitato appassionato" tempo marking, begins with a lamento line in quavers across 4 octaves, leading to an ostinato in triplet quavers. The versions most clearly based on the "Varsovie" etude (58–61) introduce an important new notational technique. In addition to preparing pages with preruled barlines, he begins adding color-coded sub-barlines to measure out different polyrhythms. In version 58, blue, green, and yellow lines measure out distances of 3, 4, and 5 crotchets respectively. In versions 59–60, a more complex scheme measures distances of 4, 5, 6, 7, and 11 semiquavers (Plate 4).

Ultimately Ligeti would shift his plans for a movement based on the "Varsovie" etude from the first to the third movement. The first movement as we know it finally emerges from a phase shifting idea from the first etude, "Désordre." Ligeti achieves a similar effect in the Concerto using an isorhythmic design with two irregular rhythms on pulsation grids related by a 2:3 proportion.

The Piano Concerto sketches are central to the transformation of Ligeti's style in the 1980s, and they show him processing the influence first of Nancarrow, then, via the *Études*, of African music. However, what they reveal is not a straightforward case of influence. Rather, these encounters intensified his development of techniques that had already been present in some form in his compositions. His sketches for the Piano Concerto are an invaluable window into this process at a pivotal moment in Ligeti's career.

Textual and Musical Entanglements in Henri Pousseur's *Déclarations d'orages* (1988–89)

by Marinu Leccia

Composed for the bicentenary of the French Revolution (1989), Henri Pousseur's *Déclarations d'orages* may be considered a representative piece of Pousseur's post-*Votre Faust* output. Written for narrator, soprano, baritone, three improvising instruments, symphonic orchestra and magnetic tape, the piece was elaborated by Pousseur in collaboration with Michel Butor. As always when these two friends are involved, their cooperation brings together an astounding web of musical and textual transformations, reuses, and quotations that form a distinctive artistic outlook. A series of twelve "chansons" on poems by Butor – on the notion of revolution – organizes the piece within a spiraled design, in which are interwoven texts by Blake, Neruda, Mayakovsky, and Schiller. At the same time, the orchestral fabric is made up of the self-borrowed musical material from Pousseur's *Trajets dans les arpens du ciel* (1983), itself inspired by a book by Marcel Granet, *La Pensée chinoise* – a text which Pousseur and Butor used as the basis for another of their collaborations called *La Rose des voix* (1982). As is the case in many of Pousseur's reuses of his own music, *Trajets* is dissected and re-ordered to match serially the new structure of the text of *Déclarations*. In addition, Pousseur collected and mixed together a series of political revolutionary declarations (for example French, American, or Russian ones). The languages and types of elocution (talked, whispered, shouted) of these various declarations are serialized by Pousseur and form the basis of a tape played before the piece. Additionally, melodic references are included in the play of quotations, especially two references that

Example 1: Opening of Henri Pousseur's *Déclarations d'orages*.

shape the design of much of the motivic component of the “chansons” – Gounod's *Faust* and the *Marseillaise* – a two-pronged quotation with which the music opens (Example 1 and Plate 1).

“Enfants, debout!” (Children, arise!), is the first of a long series of signals that punctuate the piece. This spoken signal makes an explicit reference to the text of the French National Anthem, the *Marseillaise*. It also makes reference to the music of the Anthem in the intervals Pousseur selected for the spoken text: the fourth and fifth interval, both structurally important in the piece's later unfolding. The music accompanying the text, with its opening trombone motif, also makes a clear nod to the Anthem, but the motif is quickly transformed when the melody is taken over by the solo saxophone into a quotation of Gounod's *Faust* aria “Le Veau d'or est toujours debout.”¹ To start *Déclarations* with such a compound gives one a sense of the intertextual and intermusical entanglements that weave the fabric of the piece. The coalescence of the revolutionary anthem with an aria that makes reference to the adoration of false idols – the golden calf, Moses' failed “revolution” – puts forward a critical position that Pousseur seems to adopt regarding the success of the French Revolution, that led to the establishment of the Napoleonic Empire. Although the fading of one song into another happens smoothly, the transformation of a revolutionary anthem into an aria composed during the French Second Empire imparts an ambivalent character to the opening of *Déclarations*.

Pousseur analyses in *Musiques croisées* (1997) how Gounod's *Faust* exemplified the bourgeois reaction to revolutionary threats. In particular, Pousseur draws specific melodic parallels between

1 Probably, a further association is to be made between the “or” (gold) of the “veau d'or,” and the “or” of “déclarations d'orage.” Such puns are common practices for Butor and Pousseur. See especially the collection of poetry by Pousseur kept in the Henri Pousseur Collection (henceforth PSS-HPC) where such play on words are found in abundance.

the “chœur des soldats” and the opening motif of the *Marseillaise*.² In Pousseur’s mind, the French anthem and Gounod’s *Faust* are intricately linked together in a historical and critical narrative. What is more, such a narrative echoes another frequent comment by Pousseur on the parallels between the musical and political evolution of this period:

“In the eighteenth century, it was believed that the bourgeoisie and the bourgeois economic and political system would truly improve the world, that the French Revolution would bring harmony to earth. It was believed that the Ancien Régime would be abolished and then it would be over, that everything would be perfect. And then we realized that we were far from it. Napoleon became Emperor, the bourgeoisie became a new aristocracy, repressing other classes even more savagely than the aristocracy had done.”³

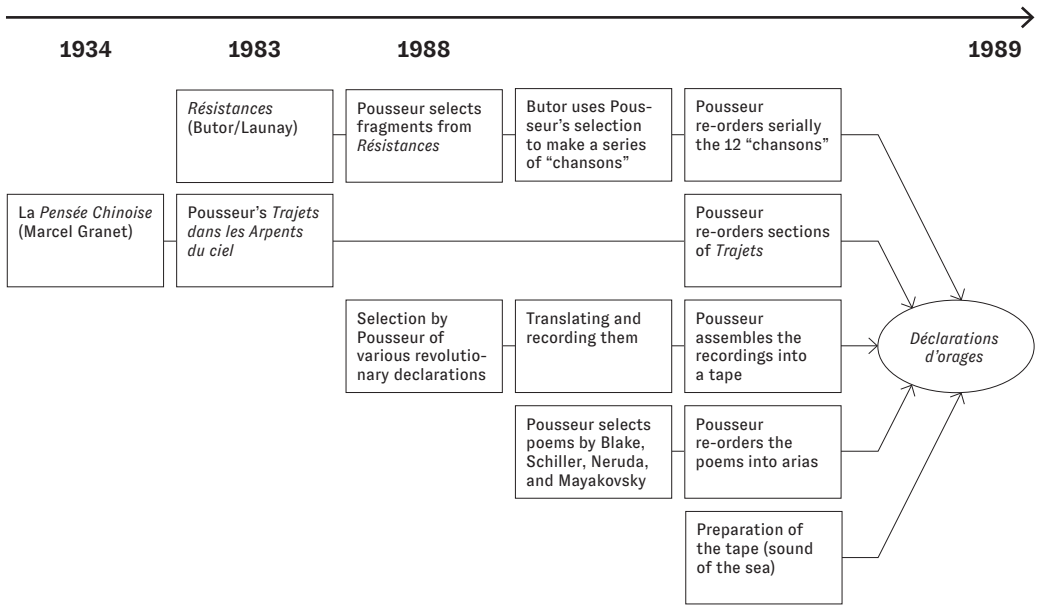
The *Marseillaise/Faust* collage that opens the piece is then a form of jump through time that announces political evolutions in parallel to musical ones. Pousseur is partial to such stylistic historical progressions through the unfolding of his music, as in the opening of *Les Épreuves de Pierrot l’Hébreu* (1974/1978), where the music of the prologue re-stages the evolution of musical styles from the eighteenth-century dance to Schoenberg.

This play of references, quotations, and borrowings is central to Pousseur’s output from the 1960s onwards. In the case of *Déclarations*, however, Pousseur’s penchant for intertextual networks seems to have been spurred by the “lack of time” and the “insufficient payment” that accompanied the elaboration of the work.⁴ Nevertheless, the complex spiral-like structuring of the piece is hardly a way to save compositional time, and indicates the priorities at work in Pousseur’s aesthetics: although musical material may be reused, the structural play between entangled textual and musical layers is still the pivotal attitude that drives

2 “Berçons-nous de *Faust*-Gounod!,” in Henri Pousseur, *Musiques croisées* (Paris: L’Harmattan, 1997), pp.107–20, esp. p.117.

3 “On a cru au XVIII^e siècle que la bourgeoisie et le système économique et politique bourgeois allaient vraiment améliorer le monde, que la révolution française allait apporter l’harmonie sur terre. On a cru qu’on allait supprimer l’Ancien Régime et puis que c’était fini, que tout allait être parfait. Et puis on s’est rendu compte qu’on était loin du compte. Napoléon est devenu Empereur, la bourgeoisie est devenue une nouvelle aristocratie, a réprimé encore plus sauvagement d’autres classes que l’aristocratie ne l’avait fait”; Henri Pousseur in interview recording, RTBF Namur, Le Radioteur, n.d. (PSS-HPC).

4 Note for a communication to Butor (PSS-HPC, manuscripts for *Déclarations d’orages*). Pousseur also went through medical difficulties around the time of the composing of *Déclaration*, as he states in a letter to Butor, November 4, 1988 (PSS-HPC).



Example 2: Musical and textual threads leading to *Déclarations d'orages*.

Pousseur's compositions. It appears that such games are where Pousseur takes the most compositional pleasure; in "com-posing" in the literal sense – in weaving material together, may this material be musical or textual. For the sake of clarity, the chart above summarizes the different threads that lace *Déclarations d'orages* (Example 2).

As made evident by the analysis of his structuring process – through the study of his sketches and his correspondence with Michel Butor⁵ – Pousseur habitually initiates his compositional process by shredding found material into fragments, then making lists and structuring the fragments anew, reordering the material into a new form. Hence, in a piece that concerns itself with matters of revolution, Pousseur reorganizes the different fragments of material into a revolutionary design (Plate 2 shows an advanced version; Plate 3 presents an early stage of reflection).

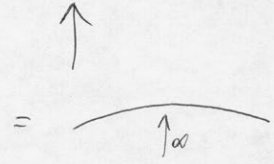
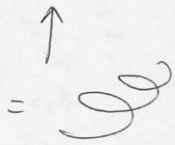
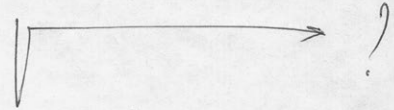
Such a design recalls other works by Pousseur, like the rotational organization of *La Rose des Voix* (1982). The spiral-like interactive pattern also evokes a piece like *Tales and Songs from the Bible of Hell* (1979) and its "spiral of tears" inspired by an analysis

5 Preserved in PSS-HPC.

Révolution :



ou



différences -
ressemblances

abolir le temps
pour recommencer mieux
—
aligner, additionner des
événements pour remplir
un "programme" → rituel
→ de progrès

| | | |
|-------------------------------|---|--|
| <u>Dates</u> <u>lignes</u> | (anglaise) | décolonisation (hispano-amér., asiatique, africaine, etc... (océanienne) |
| | Les évènements : américain français (elles du XIX ^e américain Allemagne) | |
| | mitte | |
| | chinoise etc... (mito-saméric.) ↓ | |

Les Bastilles
aujourd'hui.

Un rêve de ?

Plate 3: Exploratory sketches for designing the structure of *Déclarations d'orages* (c. 1988–89) (PSS-HPC).

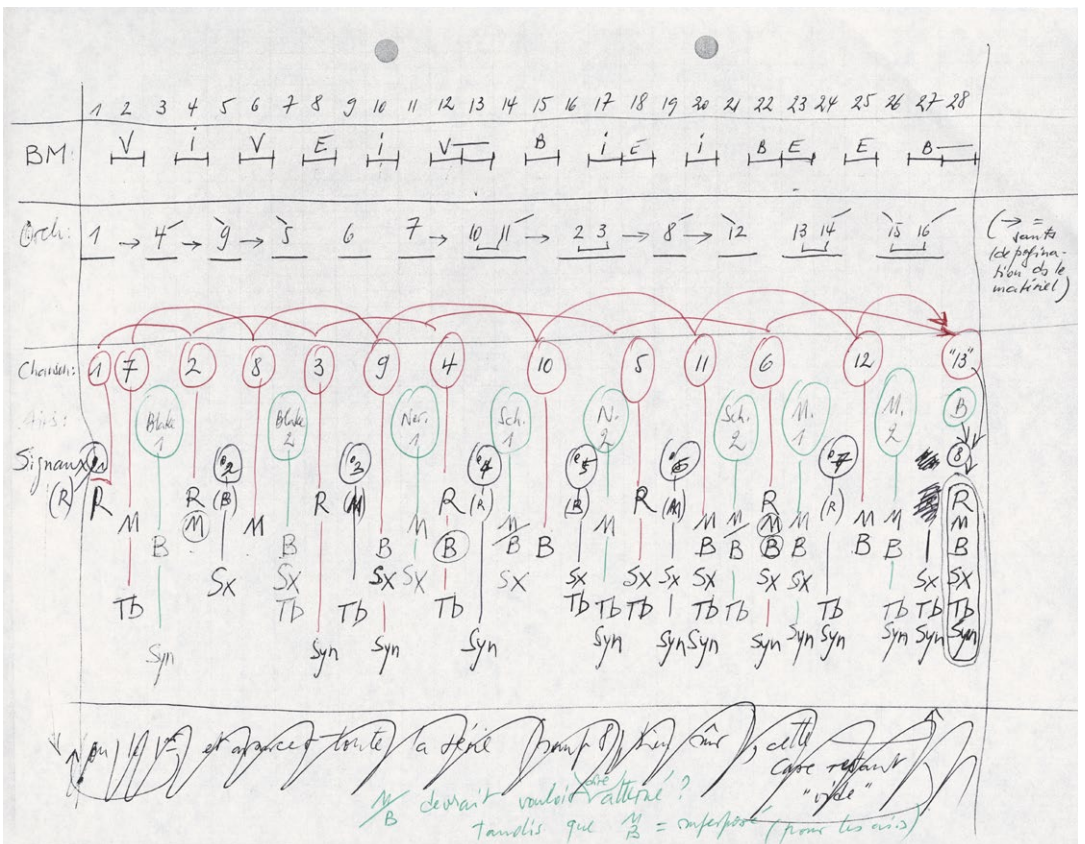


Plate 4: Structural sketch of *Déclarations d'orages*; enclosed in the letter from Henri Pousseur to Michel Butor, November 9, 1988, Liège (PSS-HPC).

of John Dowland (analysis reproduced in *Musiques croisées*).⁶ As indicated on the back of an envelope to Butor (Plate 2), Pousseur fashions a “spiral forming a sort of nebula that one explores or traverses along a double spiral that eventually breaks free from the central and original inertia.”⁷ Besides, one may observe the way Pousseur restructures serially the different threads that organize the piece, interlinking the tape, the orchestra, Butor’s “Chansons,” the songs on Blake, Schiller, and others, and the signals (“Enfants, debout”) into a kaleidoscopic interface (Plate 4).

6 “La spirale des larmes de John Dowland (Analyse de la plus célèbre des pavanes intitulées *Lacrimae*),” in Pousseur, *Musiques croisées* (see note 2), pp. 79–100, esp. p. 99.

7 “[Une] spire formant une sorte de nébuleuse qu’on explore ou parcourt selon une double spirale qui finit par s’arracher à l’inertie central et originelle”; envelope to Henri Pousseur’s letter to Michel Butor, November 9, 1988, Liège (PSS-HPC).

This short overview of *Déclarations d'orages*, a piece typical of Pousseur's complex output, demonstrates the richness available in the Henri Pousseur Collection. The maze-like sketches and correspondence that Pousseur left us offer fascinating pathways through his labyrinthine legacy; through an œuvre that comprises cross-references, serial cryptic games, and playful transformations as source for creativity and musical structuring.

«It was just the right time for Vienna ...»

Das «amerikanische» LaSalle-Quartett als Interpret der Wiener Schule

von Clara Ziegelbauer

Am 4. Oktober 1977 erinnerte sich Walter Levin, erster Geiger des LaSalle-Quartetts, in einem Radiointerview:

«[T]he secretary of the Vienna Festival discovered that there was only one quartet that had this repertoire and that was the LaSalle Quartet. [...] It was just the right time for Vienna to rediscover these masterworks of their own three sons, so to speak.»¹

Levin bezog sich hierbei auf das Gesamtwerk für Streichquartett von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern. Das Festival, über das er sprach, waren die Wiener Festwochen 1969. Fünfzehn Jahre zuvor war das LaSalle-Quartett zum ersten Mal öffentlich in Wien aufgetreten; zwei Jahre danach wurde die richtungsweisende Schallplatten-Box mit Werken Schönbergs, Weberns und Bergs bei der Deutschen Grammophon veröffentlicht.² Der folgende Beitrag zoomt allerdings in einen anderen Moment der Interpretationsgeschichte des LaSalle-Quartetts näher hinein: in das Jahr 1956, als der zweite Wien-Besuch des

1 Radiointerview mit Walter Levin im Sender WGUC, Cincinnati, 4. Oktober 1977, Tonbandmitschnitt in der Paul Sacher Stiftung, Basel: Sammlung LaSalle-Quartett (im Folgenden PSS-SLSQ). Der erwähnte Generalsekretär der Wiener Festwochen war Peter Wieser. Vgl. auch Felix Meyer, «Konzerthaus Wien. Gesamtauführung der Streichquartette von Schönberg, Berg und Webern durch das LaSalle-Quartett», in: *«On revient toujours»*. Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz etc.: Schott 2016, S. 146–48.

2 LaSalle-Quartett, *Neue Wiener Schule. Die Streichquartette*, 5 LPs in einer Box, Hamburg: Deutsche Grammophon 1971 (2 720 029).

Ensembles stattfand. Gefragt wird nach der frühen Rezeption des LaSalle-Quartetts in Wien, das bis zum Jahr zuvor noch von den Alliierten besetzt gewesen war.

Im Rahmen seiner ersten Welttournee mit Konzerten unter anderem in Neuseeland, Indonesien, Indien, der Schweiz, Dänemark und Schweden trat das LaSalle-Quartett am 16. Oktober 1956 auch im Wiener Konzerthaus auf.³ Rezensiert wurde das Programm mit Werken Ludwig van Beethovens, Joseph Haydns und Schönbergs (vgl. Abbildung 1) (sowie Weberns als Zugabe) neben anderen von dem Komponisten, Editor und in jenen Jahren auch als Musikkritiker tätigen Karl Heinz Füssl. Ein Exzerpt seiner Kritik lautet:

«Ich, der ich noch jung bin, habe die Musik Schönbergs noch nie so vollendet, bis in die kleinste Nuance schön und bis ins kleinste Detail transparent musiziert gehört. Und gar ein Stück Anton Weberns als stürmisch bedankte Zugabe – das hat Wien, die Heimat Schönbergs und Weberns – wohl lange nicht erlebt.»⁴

Weitere Rezensionen des Konzerts betonen die amerikanische Herkunft des Quartetts. Die Kritik im *Neuen Österreich* beginnt mit dem Goethe-Zitat, «Amerika, du hast es besser», und führt diesen Gedanken aus: «Unbeschwert von europäischer Tradition» vermag sich das LaSalle-Quartett «allen Zeitströmungen in der Musik unbefangen und aufnahmefreudig hinzugeben.»⁵ Die *Österreichische Neue Tageszeitung* titelt: «Ein flüchtiger Traum. Das amerikanische Lasalle-Quartett musizierte»,⁶ womit auf die raschen Tempi angespielt wird, mit denen das Ensemble Beethoven interpretierte. Die Spielweise des LaSalle-Quartetts, deren Mitglieder als «ausgezeichnete amerikanische Musiker» bezeichnet werden, wird charakterisiert mit der Fähigkeit, «ein Werk zu durchleuchten, das Stimmengeflecht bloßzulegen» und «die Zusammenhänge aufzuzeigen».⁷

Im *Bild-Telegraphen* wurde wenige Tage nach dem Konzert eine Kritik von Rudolf Klein veröffentlicht.⁸ Der Autor hebt das

3 Vgl. «LaSalle Quartet Itinerary. 1956 World Tour», Typoskript im Scrapbook Nr. 2: 1955–56 (PSS-SLSQ).

4 Karl Heinz Füssl, «Als zweites sei angeführt ...», in: *Tagebuch* (Wien), 3. November 1956; Zeitschriftenausschnitt im Scrapbook Nr. 2: 1955–56 (PSS-SLSQ). Füssl hatte bei mehreren Schönberg-Schülern (Josef Polnauer, Erwin Ratz, Hans Swarowsky) Unterricht genommen.

5 Y., «Lasalle-Quartett», in: *Neues Österreich*, 19. Oktober 1956; Zeitungsausschnitt im Scrapbook Nr. 2: 1955–56 (PSS-SLSQ).

6 –rz–, «Ein flüchtiger Traum. Das amerikanische Lasalle-Quartett musizierte», in: *Österreichische Neue Tageszeitung*, 7. November 1956; Zeitungsausschnitt im Scrapbook Nr. 2: 1955–56 (PSS-SLSQ).

7 Ebd.

8 Möglicherweise handelt es sich um jenen Rudolf Klein, der als Musikkritiker auch für die *Österreichische Musikzeitschrift* schrieb. Klein stammte aus Wien, musste 1939 selbst emigrieren und kehrte sieben Jahre später nach Wien zurück.

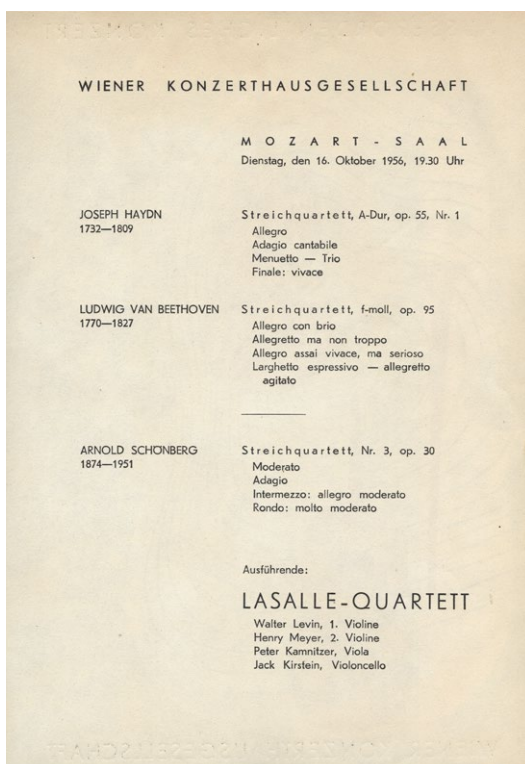
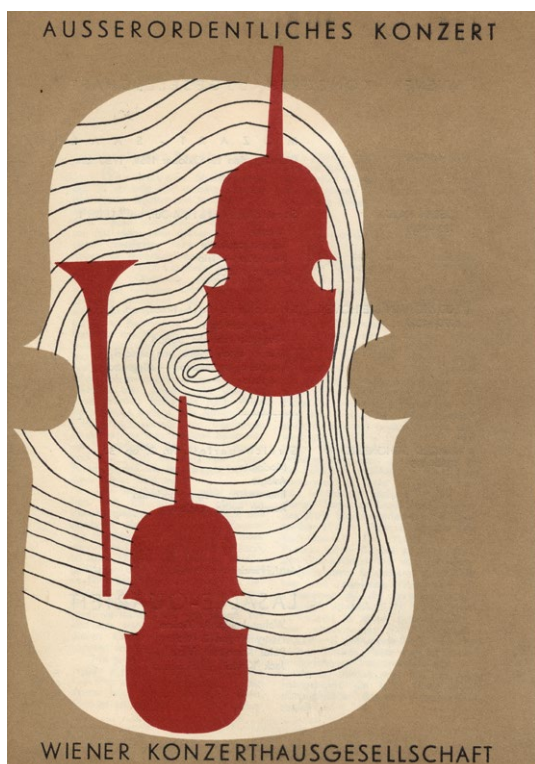


Abbildung 1: Konzertprogramm Wiener Konzerthausgesellschaft, 16. Oktober 1956, Titel- und Programmseite; Scrapbook Nr. 2: 1955–56 (PSS-SLSQ)

«perfekte Quartettspiel aus Amerika» hervor und skizziert die musikalisch-kulturelle Situation in Wien: «Wenn einmal ein ausländisches Streichquartett nach Wien kommt, dann leider nicht mehr deshalb, um an der Wiege und in der Heimat dieser Kunst zu lernen, sondern um hier Unterricht zu geben.»⁹ Das LaSalle-Quartett sei von Schönbergs «Geist durchdrungen», dem «Geist einer exzessiven Bescheidenheit und Selbstentäußerung», bei der die Objektivität der Darstellung das Wichtigste sei.¹⁰ Zwischen den Zeilen der Rezension klingen jedoch mehrere Ressentiments durch. Der Autor ist offenbar der Meinung, dass nur Personen aus Österreich und Deutschland Beethovens Musik «richtig»

9 Rudolf Klein, «Die Bescheidenheit war fast zu groß. Technisch perfektes Quartettspiel aus Amerika im Konzerthaus», in: *Bild-Telegraf*, 19. Oktober 1956; Zeitungsausschnitt im Scrapbook Nr. 2: 1955–56 (PSS-SLSQ).

10 Ebd. Dass Klein hierbei die expressive Rubato-Spielweise ausblendet, die ein wesentlicher Bestandteil der Aufführungslehre der Wiener Schule war, sei nur am Rand vermerkt. Vgl. *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Böhlau 2002.

aufführen könnten und dass Interpretinnen und Interpreten, die Schönbergs Werke spielten, nicht auch Beethoven musizieren könnten. Damit wird versucht, die konstruierte Bastion der Wiener Interpretations-Vorherrschaft zu verteidigen, bei der einem in Amerika ausgebildeten Streichquartett in den 1950er-Jahren kein Platz zugestanden wird. Dass drei der vier Musiker des LaSalle-Quartetts in Deutschland geboren wurden, war dem Rezensenten scheinbar nicht bekannt und hätte seine Argumentation ad absurdum geführt. Die *Weltpresse* druckte am 23. Oktober 1956: «Es ist einigermaßen beschämend, daß amerikanische Musiker nach Wien kommen müssen, damit man hier ein Werk von Schönberg hört, das in den letzten Jahren von keinem unserer Streichquartette gespielt worden ist.»¹¹

All diese Kritiken, die vom Quartett und von Evi Levin akribisch gesammelt wurden und heute im Nachlass des LaSalle-Quartetts in der Paul Sacher Stiftung einsehbar sind, zeichnen nicht nur ein Bild der frühen Rezeption der Spielweisen des LaSalle-Quartetts, sondern lassen Fragen der Identität, des Transfers und des Nationalitätenkonflikts erkennen, der anhand der Interpretationen von Werken der Wiener Schule verhandelt wird.

Auffällig ist, wie oft die amerikanische Zugehörigkeit der Quartettmitglieder hervorgehoben wird und eine Konkurrenz zwischen amerikanischem und österreichischem Musizierstil nach der Besatzungszeit konstruiert und propagiert wird. Demgegenüber ist daran zu erinnern, dass die konkreten musikalischen Akteurinnen und Akteure Österreichs und der USA sich überschneiden. Beispielsweise wies der Zuhörer- und Förderkreis in Cincinnati, wo das LaSalle-Quartett an der Universität beheimatet war, personelle Verflechtungen mit dem ehemaligen Verein für musikalische Privataufführungen auf. Und die Selbstwahrnehmung Levins relativiert die Darstellungen in der frühen Wiener Rezeption des LaSalle-Quartetts. So äußerte sich Levin öffentlich, wenn auch erst relativ spät, zu Identitätsfragen des Quartetts, nämlich in einem 1972 geführten Interview: «Wir [das LaSalle-Quartett] sind uns der Zwiespältigkeit durchaus bewußt, daß wir heute als amerikanisches Streichquartett gelten, obwohl drei seiner Mitglieder Deutsche sind.»¹² Die Herkunft und der Exil-Hintergrund der Musiker – Levin stammte aus Berlin, emigrierte 1938 nach Palästina und 1945 in die USA; der zweite Geiger Henry Meyer stammte aus Dresden, war 1938–39 und 1942–45 in mehreren Konzentrationslagern interniert; er emigrierte 1945

11 mg, «New-Yorker Streichquartett spielte Schönberg», in: *Weltpresse*, 23. Oktober 1956; Zeitungsausschnitt im Scrapbook Nr. 2: 1955–56 (PSS-SLSQ).

12 Ulrich Schreiber, «Die Rückaneignung der Musik der Wiener Schule. Ein Gespräch mit Walter Levin vom LaSalle-Quartett», in: *HiFi Stereophone* 11, Nr. 2 (Februar 1972), S. 100–02, hier S. 100; Zeitschriftenausschnitt im Scrapbook Nr. 11: 1971–73 (PSS-SLSQ).

nach Paris und 1948 in die USA; der Bratscher Peter Kamnitzer stammte aus Berlin und emigrierte 1941 in die USA – wurden in der Rezeption teils nicht, teils wenig wahrgenommen, und es liegt die Vermutung nahe, dass diese biografischen Kontexte in der frühen Rezeptionsgeschichte in Wien unbekannt waren oder unbeachtet blieben.

Die Geschichte des LaSalle-Quartetts zeigt, dass es mit seinen zahlreichen öffentlichen Konzerten und Schallplatteneinspielungen maßgeblich zur internationalen Verbreitung der Streichquartettwerke Alexander Zemlinskys, Schönbergs, Bergs und Weberns beitrug. Außerdem veranstalteten die Musiker, neben ihrer regulären Unterrichtstätigkeit an der University of Cincinnati, auch aktiv Vermittlungsformate wie Lecture-Recitals und suchten nach damals noch unentdecktem Notenmaterial Zemlinskys und Weberns. Diese Pionierarbeit ermöglichte dem Publikum in Österreich einerseits, die Musik der Wiener Schule nach dem Zweiten Weltkrieg neu und teils erstmalig zu erleben. Andererseits barg sie, angesichts der jüngsten politisch-historischen Hintergründe, ein Irritationspotential, das weit über Fragen der musikalischen Interpretation hinausging.

Stipendien 2025

Luise Adler, Düsseldorf (DE)

- Religion in der Oper des 21. Jahrhunderts. Luzifer im Wandel – Darstellungen des Bösen in der zeitgenössischen Oper (Peter Eötvös)

Zachary Bernstein, Rochester, NY (US)

- Formalism, Gesture, and Dialectics in the Music of Helmut Lachenmann

Johanna Bulitta, München (DE)

- Dodekaphonie nach 1945. Das Werk Hans Werner Henzes im Kontext des Zwölftontechnik-Diskurses der 1950er und 60er Jahre

Paola Buontempo, San Sebastián (ES)

- Dialogue, Monologue. The Films of Mauricio Kagel

Anna Dalos, Budapest (HU)

- Vorbereitung einer Edition mit ungarischer Korrespondenz von Sándor Veress

Pedro Gloor Vellasco, Berlin (DE)

- Wolfgang Rihm und die Kraft seiner Musik. Eine Materialformanalyse

Sebastiano Gubian, Berlin (DE)

- Phänomenologie, Husserl und die Komponisten in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg (René Leibowitz)

Sebastian Hensel, Paris (FR)

- Zur Bedeutung der Lehre von Henri Dutilleux in Komposition und Orchestration im Rahmen von Privatunterricht und Lehre an der École Normale de Musique de Paris

Michael Kube, Angelbachtal (DE)

- György Ligeti. Von den *Fyra Stycker* zum *Requiem*. Zu Genese und Aufbau eines Hauptwerkes mit Autopsie und Kollationierung der Quellen

Marinu Leccia, Cambridge (GB)

- Compositions et ensembles d'œuvres d'Henri Pousseur à partir des années 1970

Alexandra Magazin, Suceava (RO)

- Marcel Mihalovici – Uncovering Hidden Treasures: Unpublished Manuscripts, Correspondence, and Interviews from the Paul Sacher Foundation

Janet Obi-Keller, London (GB)

- Henri Dutilleux: The Significance of Structure and Proportion in Selected Works

Dylan Principi, Tallahassee, FL (US)

- Les Six and Dissonant Combination: Both a Unifying Technique and a Target for Antisemitic Criticism (Darius Milhaud)

Feng Qu, Hangzhou (CN)

- Redefining Late Style: Chou Wen-chung and the Worlds of *Eternal Pine* (mit Robert Winter)

Elena Ralli, Kirchzarten (DE)

- Gérard Grisey und die Sonifikation von Pulsaren: *Le Noir de l'Étoile*

Eleni Ralli, Basel und Bern (CH)

- Jürg Wyttenbach – die Frühwerke

Alon Schab, Herzliya (IL)

- «Concerto à la concrète»: Haubenstock-Ramati's Unrequited Sonic Imagination in the 1950s

David Schwarz, Denton, TX (US)

- György Ligeti's *Mysteries of the Macabre*: Music, Text, and the Law

Nevena Stanić Kovačević, Evanston, IL (US)

- Early Music Meets Minimalism: Pérotin's and Paul Hillier's Influences in Steve Reich's *Proverb*

Marina Sudo, Graz (AT)

- Analysing the Sonic Continuum and Contrast in *Du cristal ... à la fumée* (1989–90) by Kaija Saariaho

Robert Winter, Los Angeles, CA (US)

- Redefining Late Style: Chou Wen-chung and the Worlds of *Eternal Pine* (mit Feng Qu)

Jason Yust, Boston, MA (US)

- Shape and Process in Ligeti's Later Works

Clara Ziegelbauer, Wien (AT)

- Die Illusion der Freiheit. Aleatorische Streichquartette und offene Formen in der Interpretation des LaSalle-Quartetts

Informationen über die Stipendienformate und deren Vergabe-Richtlinien finden sich auf unserer Homepage.

Bibliografie

Aufsätze und Bücher unter Verwendung von Material aus der Paul Sacher Stiftung, zusammengestellt aufgrund der eingesandten Belegexemplare:

zu Louis Andriessen:

- Jacqueline Oskamp, *Groots is de liefde. Biografie van Louis Andriessen (1939–2021)*, Amsterdam: Ambo/Anthos 2025.

zu Béla Bartók:

- László Vikárius, *Cantata profana: Bartók's Sacred Bridge*, New York: Oxford University Press 2025.
- Emmanuel Vukovich, *Resilience*, Montréal [Eigenverlag] 2023.

zu Luciano Berio:

- Luciano Berio, *Écrits sur la musique*, hrsg. von Angela Ida De Benedictis, Paris: Éditions Philharmonie de Paris 2025.
- Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, hrsg. von Talia Pecker Berio, Mailand: Il Saggiatore 2025.
- *Luciano Berio et la voix. Expérimentations, poésies, interprétation*, hrsg. von Pierre Michel und Olivier Class, Paris: Hermann 2025.

zu Pierre Boulez:

- Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury, *Las neuronas encantadas. El cerebro y la música*, Barcelona: Herder Editorial 2026.
- Peter O'Hagan, *Pierre Boulez's sur Incises and Its World*, London und New York: Routledge 2025.

zu Willy Burkhard:

- Fiona Van Vliet, *Das Chorschaffen Willy Burkhard's*, Arbeit an der Hochschule für Musik der FHNW Basel 2025.

zu Peter Eötvös:

- Simon Obert, «Tracing the Absent: On the Sound Dramaturgy in Péter Eötvös's *As I Crossed a Bridge of Dreams*», in: *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'œuvre de Péter Eötvös*, hrsg. von Giordano Ferrari, Peter Laki, Geneviève Mathon und Béatrice Ramaut-Chevasus, Paris: L'Harmattan 2025, S. 39–51.

zu Vinko Globokar:

- Chantal Péroche, *Vinko Globokar. Un Trombone autour du monde*, Paris: Filigranes Éditions und Nogent-sur-Marne: La Fondation des Artistes 2026.

zu Sofia Gubaidulina:

- Florian Besthorn, «Mit allen Saiten betend: Gedanken zu Sofia Gubaidulinas Cellokonzert *Sonnengesang*», in: *Von der Musik ausgehen. Musikgeschichtliche Schlaglichter vom Madrigal bis Richard Strauss – und darüber hinaus. Festschrift für Hartmut Schick zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Sebastian Bolz und Stefanie Strigl, München: Allitera 2025, S. 483–98.
- Lana Forman, *Sofia Gubaidulina's Cathedrals of Sound: Redefining the Boundaries of Instrumental Concertos*, Diss., York University, Toronto 2025.

zu Cristóbal Halffter:

- Daniel Moro Vallina, «Técnicas y modelos internacionales en la música dodecafónica española: Tres casos de estudio (1954–1963)», in: *Quodlibet*, Nr. 81 (2025), S. 4–48 (online: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2025.81.2603>).

zu Hans Werner Henze:

- *Musik, Netzwerke, Selbstzeugnisse. Aktuelle Forschung zu Hans Werner Henze*, hrsg. von Antje Tumat, Elena Minetti, Dennis Ried und Irmlind Capelle, Detmold: musiconn.publish 2025 (online: <https://doi.org/10.25366/2025.156>).

zu Mauricio Kagel:

- *The Electric Guitar Diaries* (Darmstadt Sonicals #1: An anthology of sonic transformations in contemporary music), hrsg. von Yaron Deutsch, LP-Box, 3 LPs (edition #01), Darmstadt: Internationales Musikinstitut Darmstadt 2025.
- Seth F. Josel und Michelle Lou, *The Techniques of E-Guitar Playing*, Kassel: Bärenreiter 2025.
- Dillon Parker, *Instrumental Theater in Mauricio Kagel's Morceau de Concours*, DMA Diss., Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, MD 2025.

zu György Kurtág:

- Anna Dalos, *With a Lock on the Door. New Music in Hungary (1956–1989)*, Berlin etc.: Peter Lang 2025.

zu René Leibowitz:

- Christoph Neidhöfer, «Gesture through the Lens of Pluridimensional Serialism in the Music of Camillo Togni», in: *Music Theory Online*, 30 (2024), Nr. 2 (online: <https://mtosmt.org/issues/mto.24.30.2/mto.24.30.2.neidhofer.html>).

zu Witold Lutosławski:

- Simon Obert, «Materialität. Das Schriftobjekt als Gebrauchsgegenstand», in: Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek, «Lesen und Schreiben. Vier theoretische Konstellationen zweier musikalischer Kulturtechniken», in: *Musiktheorie*, 40 (2025), Nr. 4, S. 297–303.

zu Younghi Pagh-Paan:

- Shin-Hyang Yun, *Klänge des Widerhalls. Koreanisch-deutsche Komponistinnen und Komponisten unterwegs*, Berlin: LIT 2022.

zu Steve Reich:

- Michael Baumgartner, «On Music, Machines and Posthumanism. American Minimalism and Video Art», in: *Musik-Diskurse nach 1970*, hrsg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber, Baden-Baden: Ergon 2025, S. 271–92 (online: <https://doi.org/10.5771/9783987402289>).

zu Aribert Reimann:

- Florian Besthorn, «Wahrheit gegen Freund und Feind. Nachgedanken zu Aribert Reimanns *Prolog zu Beethovens 9. Sinfonie*», in: *Musik im Prisma von Kulturgeschichte. Festschrift für Wolfgang Rathert*, hrsg. von Jan Golch und Magdalena Zorn, Berlin: Wolke 2025, S. 29–38.

zu Wolfgang Rihm:

- Martin Zenck, *Stille und Gewalt. Die Musik von Wolfgang Rihm*, Berlin: J.B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2025.

zu George Rochberg:

- Wolfgang Rathert, «Offenbarung oder Verhüllung? Zum Verhältnis von Leonard Bernstein und George Rochberg», in: *Leonard Bernsteins Poetik*, hrsg. von Andreas Eichhorn und Paul R. Laird, München: Edition Text + Kritik 2025, S. 137–55.

zu Kaija Saariaho:

- Austin Oting Har, «Ma and Traditional Japanese Aesthetics in Spatial Music and Sonic Art», in: *Organised Sound*, 30 (2025), Nr. 2, S. 152–63 (online: <https://doi.org/10.1017/S1355771825000081>).

zu Paul Sacher:

- Michael Schwalb, *Paul Sacher. Fortschritt durch Rückschau*, München: Edition Text + Kritik 2025.

zu Valentin Silvestrov:

- Peter J. Schmelz, *Sonic Overload. Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, and Polystylism in the Late USSR*, New York: Oxford University Press 2021.

zu Igor Strawinsky:

- *The Cambridge Companion to The Rite of Spring*, hrsg. von Davinia Caddy, Cambridge: Cambridge University Press 2025.
- Massimiliano Locanto, *L'Uccello di fuoco. Stravinskij fra tradizione e modernità*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2024.
- Massimiliano Locanto und Gianfranco Vinay, *Musica al presente. Su Stravinskij*, Mailand: Il Saggiatore 2024.

zu Antoinette Vischer:

- Julia Röthinger, «Antoinette Vischer. Musikerin und Kunstförderin. Wer war sie?», in: *Fem*Fém*, 69 (November 2025), S. 68–69.

zu Anton Webern:

- Sebastian Wedler, *Anton Webern at the Dawn of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press 2025.

zu Stefan Wolpe:

- Annette Schwarzer, «Stefan Wolpe und das Bauhaus in Weimar», in: *Musikerinnen und Musiker im Umfeld des Bauhauses*, hrsg. von Kai Hinrich Müller, Berlin: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung 2025, S. 113–28.

zu Ivan Wyschnegradsky:

- Lee Cannon-Brown, *Ultramodernism in Global Musical Thought: 1900–1950*, PhD Diss., Harvard University, Cambridge, MA 2025.
- Ivan Wyschnegradsky, *Piano Solo*, Martine Joste, CD, Paris: Edition Shiiin (shiiin 12), 2025.

zu mehreren/anderen Personen und Themen:

- «*Alles Nähere mündlich!*» *Briefwechsel Anton Webern und Minna Webern – Hildegard Jone und Josef Humplik (1926–1949)*, hrsg. von Barbara Schingnitz, München: Edition Text + Kritik 2026 (Sammlungen Hildegard Jone und Anton Webern).
- *Biblioteche di compositori italiani del Novecento: Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Pettrassi, Scelsi, Maderna, Nono, Clementi, Berio*, hrsg. von Paolo Dal Molin, Venedig: Fondazione Levi 2025 (Sammlungen Luciano Berio, Aldo Clementi, Bruno Maderna und Goffredo Petrassi).

- Johannes Brahms, *Chöre und Gesänge mit Orchesterbegleitung* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Bd.1), hrsg. von Jakob Hauschildt, München: Henle 2025 (Sammlung Arthur Wilhelm).
- Johannes Brahms, *Klaviertrios I. Nr. 1 H-Dur Opus 8* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 6a), hrsg. von Michael Struck, München: Henle 2025 (Sammlung Arthur Wilhelm).
- Hermann Danuser, *Schriften in drei Bänden*, hrsg. von Burkhard Meischein, Lukas Michaelis und Christian Schaper, Schliengen: Edition Argus 2025.
- Jake Johnson, *The Music Room. A Story of Art, Friendship, and Gathering in Betty Freeman's Beverly Hills Home*, New York: Oxford University Press 2025 (Sammlungen Louis Andriessen, Pierre Boulez, Elliott Carter, Morton Feldman, György Ligeti, Witold Lutoslawski, Conlon Nancarrow und Steve Reich).
- *Katharina und Wilfrid Steib. Leben, Architektur, Kunst*, hrsg. von Christoph Wieser, Tilo Richter und Dino Simonett, Basel: Simonett & Baer 2025.
- Robert Oboussier. *Contributions à propos d'un opus réduit au silence*, hrsg. von Ramon Bischoff, Biel: Edition Clandestin 2025 (Sammlung Paul Sacher).
- Wolfgang Rathert, «Harold Byrns und die erste Schallplatten-Einspielung von Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*», in: *Von der Musik ausgehen. Musikgeschichtliche Schlaglichter vom Madrigal bis Richard Strauss – und darüber hinaus. Festschrift für Hartmut Schick zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Sebastian Bolz und Stefanie Strigl, München: Allitera 2025, S. 467–82 (Sammlungen Béla Bartók, Paul Sacher und Basler Kammerorchester).
- *Works by Robert Oboussier: Entrada, Introitus, Sonatina, Fantaisie, Pavane et Gaillarde, Sonata Brevis, Abréviations*, Thomas Bächli u.a., CD, Redhill, Surrey: Naxos Rights (Europe) Ltd. (NXMS 7008), 2025 (Sammlung Paul Sacher).

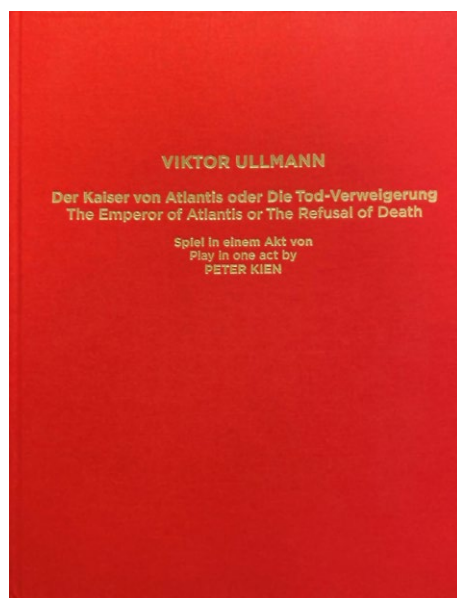
Nachrichten

Publikationen der Paul Sacher Stiftung Neuerscheinung 2025

Viktor Ullmann, *Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung. Spiel in einem Akt* von Peter Kien. Faksimile der Quellen, hrsg. von Heidy Zimmermann.

Das Faksimile versammelt die erhaltenen Quellen zu der im Ghetto-Lager Theresienstadt 1943/44 entstandenen Oper, die seit ihrer verspäteten Uraufführung im Jahr 1975 die Musik des Holocaust aufs eindringlichste repräsentiert. Im Zentrum des Bandes steht das Partitur-Manuskript von Viktor Ullmann, dessen vielgestaltige Schreibmaterialien und -schichten einen komplizierten Entstehungsprozess offenlegen. Vom Libretto des jungen Dichters Peter Kien ist die kürzlich entdeckte handschriftliche Fassung reproduziert. Eine auf ausgeschiedenen Registerblättern der Lagerverwaltung getippte Abschrift dokumentiert eine zensierte Version des Librettos, die während des Probenprozesses entstand. Hinzu kommen weitere Quellen – sowohl aus der Sammlung Viktor Ullmann als auch aus anderen Archiven –, welche Entstehung, Überlieferung und Aufführungsgeschichte des Werks dokumentieren; darunter vier Skizzenblätter, das Rollenbuch des Todes und einige in Theresienstadt entstandene Bühnenbildentwürfe. Fünf wissenschaftliche Essays (von John Gabriel, Andreas Krause, Ingo Schultz, Amy Lynn Wlodarski und Heidy Zimmermann) erörtern die Entstehungs- und Editions-geschichte, musikanalytische und stilistische Fragen sowie die Rezeption des Werks seit fünfzig Jahren. Der Anhang bietet ein detailliertes Quellenverzeichnis, eine Synopse der Textfassungen und eine Zusammenstellung der in den Registerblättern erfassten Personendaten.

Texte in Deutsch und Englisch. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung, Kassel etc.: Bärenreiter 2025 (Documenta Musicologica II/60). Hardcover, Leinenband, 295 Seiten, ISBN 978-3-7618-2350-7.



Im Jahr 2025 wurden die 100. Geburtstage von Cathy Berberian, Luciano Berio, Pierre Boulez und Aldo Clementi begangen. An einigen der damit verbundenen Veranstaltungen und Publikationen hat sich die Paul Sacher Stiftung organisatorisch oder inhaltlich beteiligt. Besonders hervorzuheben ist dabei die internationale Tagung «*Gestures, Words, Sounds*» – *The Creative Worlds of Cathy Berberian and Luciano Berio* (Montréal, 2.–6. Oktober 2025), durchgeführt in Zusammenarbeit mit der McGill University, sowie das Konzert *Aldo Clementi 100* mit Anna Clementi und dem Ensemble Mosaik (Berlin, 25. Mai 2025). Zu den unterstützten Publikationen gehören insbesondere Luciano Berio, *Écrits sur la musique* (französische Gesamtausgabe; hrsg. von Angela Ida De Benedictis) sowie Pierre Boulez, *Catalogue de l'œuvre* (hrsg. von Alain Galliari), beide erschienen bei den Éditions de la Philharmonie de Paris.

Wir, das Team von Groenlandbasel, verstehen das neue Corporate Design der Paul Sacher Stiftung als zeitlose visuelle Identität. Die Gestaltung verzichtet bewusst auf kurzlebige Trends und setzt stattdessen auf Klarheit und Dauerhaftigkeit. Ein zentrales Element des Erscheinungsbildes ist die Typografie. Der konsequente Einsatz einer Hauptschrift in unterschiedlichen Schriftschnitten schafft Hierarchie, stärkt die Wiedererkennbarkeit und trägt wesentlich zur visuellen Identität bei. Das dynamische Logo aus derselben Schrift setzt sich aus der Wortmarke sowie zwei unterschiedlich dicken vertikalen Strichen zusammen, die an Taktstriche erinnern. Die Position des rechten vertikalen Strichs ist flexibel und richtet sich nach der Breite des Mediums, wodurch ein flexibles, dennoch konsistentes System entsteht. Das Erscheinungsbild sieht keine Verwendung von Farben außer Schwarz vor.