

Nr. 37, Mai 2024

The image displays three sheets of handwritten musical manuscript on aged, yellowed paper, held together by white tape. The manuscript is annotated with various symbols, diagrams, and text.

- Top Sheet:** Features a musical staff with notes and rests. A red number "18" is written in the upper left. A red number "39" is written above a section of the staff. A red arrow points upwards on the right side. There are several black trapezoidal shapes and a small square symbol on the staff.
- Middle Sheet:** Contains a musical staff with notes. A red instruction "R-Finger!" is written above the staff. Various numerical annotations in inches are present, such as "23\"", "33\"", "34.2\"", "36\"", "29.6\"", "37.6\"", "42\"", and "45.6\"". There are also black trapezoidal shapes and a small square symbol.
- Bottom Sheet:** Shows a musical staff with notes. A red instruction "Ped. →" is written below the staff. A red number "57" is written in the upper left. A red number "15.6\"" is written above a section of the staff. There are black trapezoidal shapes and a small square symbol.

The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and clefs, along with technical diagrams and performance instructions.



Karlheinz Stockhausen, *Zyklus für einen Schlagzeuger* (1959), montierte Fotokopie der Reinschrift mit Aufführungseintragungen von Christoph Caskel, S. [4] (Allgemeine Sammlung, Fonds Christoph Caskel, PSS).



---

## Inhaltsverzeichnis

### Bestände der Paul Sacher Stiftung

Sammlungen . . . . .	3
Neuer Fonds 2023 . . . . .	5
Sammlungsergänzungen 2023 . . . . .	7

### Beiträge

Florian Besthorn: Keine Festmusik zum Jubiläum. Aribert Reimanns <i>Prolog zu Beethovens 9. Sinfonie</i> . . . . .	13
David H. Miller: The Third International Webern Festival (1966) and Webern's Contested Legacy . . . . .	20
Brian Moseley: The Aggregate Principle and the Principle of Order in Webern's Early Twelve-tone Sketches . . . . .	24
Elaine Fitz Gibbon: <i>Crooked Plane(s)</i> . Friendship as Compositional Medium in the Labor e. V.'s <i>5-Tage-Rennen</i> (1968) . . . . .	32
Pwyll ap Siôn: Musical Wellsprings in a Parched Landscape. Harmonic Sources in Steve Reich's <i>The Desert Music</i> (1984) . . . . .	39

### Publikationen der Paul Sacher Stiftung

Neuerscheinung 2023 . . . . .	46
Gesamtverzeichnis . . . . .	47

Bibliographie . . . . .	51
Nachrichten . . . . .	54
Stipendien . . . . .	59

### Kontakt, Informationen, Impressum



---

## Bestände der Paul Sacher Stiftung

### Sammlungen

Paul Sacher (1906–1999)	Roman Haubenstock-Ramati (1919–1994)
Louis Andriessen (1939–2021)	Hans Werner Henze (1926–2012)
Béla Bartók (1881–1945)	Heinz Holliger (*1939)
Conrad Beck (1901–1989)	Arthur Honegger (1892–1955)
Erik Bergman (1911–2006)	Bill Hopkins (1943–1981)
Luciano Berio (1925–2003)	Klaus Huber (1924–2017)
Jean Binet (1893–1960)	Mauricio Kagel (1931–2008)
Harrison Birtwistle (1934–2022)	Rudolf Kelterborn (1931–2021)
Pierre Boulez (1925–2016)	Oliver Knussen (1952–2018)
Henry Brant (1913–2008)	György Kurtág (*1926)
Earle Brown (1926–2002)	Helmut Lachenmann (*1935)
Fritz Brun (1878–1959)	Hans Ulrich Lehmann (1937–2013)
Willy Burkhard (1900–1955)	René Leibowitz (1913–1972)
Adolf Busch (1891–1952)	Rolf Liebermann (1910–1999)
Geneviève Calame (1946–1993)	György Ligeti (1923–2006)
Elliott Carter (1908–2012)	Arthur Lourié (1892–1966)
Nikolaj Čerepnin (1873–1945)	Witold Lutosławski (1913–1994)
Chou Wen-chung (1923–2019)	Bruno Maderna (1920–1973)
Aldo Clementi (1925–2011)	Frank Martin (1890–1974)
Christoph Delz (1950–1993)	Hermann Meier (1906–2002)
Franco Donatoni (1927–2000)	Peter Mieg (1906–1990)
Antal Doráti (1906–1988)	Marcel Mihalovici (1898–1985)
Henri Dutilleux (1916–2013)	Darius Milhaud (1892–1974)
Peter Eötvös (1944–2024)	Norbert Moret (1921–1998)
Morton Feldman (1926–1987)	Roland Moser (*1943)
Brian Ferneyhough (*1943)	Conlon Nancarrow (1912–1997)
Walther Geiser (1897–1993)	Erik Oña (1961–2019)
Alberto Ginastera (1916–1983)	Younghi Pagh-Paan (*1945)
Vinko Globokar (*1934)	Goffredo Petrassi (1904–2003)
Jim Grimm (1928–2006)	Henri Pousseur (1929–2009)
Gérard Grisey (1946–1998)	Steve Reich (*1936)
Sofia Gubaidulina (*1931)	Aribert Reimann (1936–2024)
Cristóbal Halffter (1930–2021)	Wolfgang Rihm (*1952)
Jonathan Harvey (1939–2012)	

Rolf Urs Ringger (1935–2019)  
George Rochberg (1918–2005)  
Dane Rudhyar (1895–1985)  
Kaija Saariaho (1952–2023)  
Armin Schibler (1920–1986)  
Dieter Schnebel (1930–2018)  
Salvatore Sciarrino (\*1947)  
Valentin Silvestrov (\*1937)  
Kaikhosru Shapurji Sorabji  
(1892–1988)  
Igor Strawinsky (1882–1971)  
Robert Suter (1919–2008)  
János Tamás (1936–1995)  
Alexander Tcherepnin  
(1899–1977)  
Viktor Ullmann (1898–1944)  
Galina Ustvol'skaja (1919–2006)  
Edgard Varèse (1883–1965)  
Sándor Veress (1907–1992)  
Anton Webern (1883–1945)  
Stefan Wolpe (1902–1972)  
Ivan Wyschnegradsky  
(1893–1979)  
Jürg Wyttenbach (1935–2021)  
Ludwig Zenk (1900–1949)

Arditti-Quartett  
Basler Kammerorchester  
Cathy Berberian (1925–1983)  
Maria Bergmann (1918–2002)  
Ernest Bour (1913–2001)  
Guy Freedman (1912–2008)  
Clytus Gottwald (1925–2023)  
Rudolf Grumbacher (1923–2004)  
Ursula Holliger (1937–2014)  
Edwin Hymovitz (1931–2013) und  
Natasha Lutov (\*1932)  
Heinrich Jalowetz (1882–1946)

LaSalle-Quartett  
Ina Lohr (1903–1983)  
Massimo Mila (1910–1988)  
Siegfried Oehlgieser  
(1908–1993)  
Edith Picht-Axenfeld  
(1914–2001)  
André Schaeffner (1895–1980)  
Heinz Spoerli (\*1940)  
Leonard Stein (1916–2004)  
Antoinette Vischer (1909–1973)  
Margrit Weber (1924–2001)  
Arthur Wilhelm (1899–1962)

Ernst Diez (1878–1961)  
Hildegard Jone (1891–1963)

#### Allgemeine Sammlung:

u. a.

Fonds George Antheil  
Fonds Aldo Bennici  
Fonds Isabelle Berthou  
Fonds Eduard Brunner  
Fonds Christoph Caskel  
Fonds Barrie Gavin  
Fonds Josef Häusler  
Fonds Erich Holliger  
Fonds Walter Lessing  
Fonds Roberto Leydi  
Fonds Diego Masson  
Fonds Annie Müller-Widmann  
Fonds Marcello Panni  
Fonds Hansjörg Pauli  
Fonds Roger Reynolds  
Fonds Mario Stern

## Neuer Fonds 2023

### Fonds Christoph Caskel

In unzähligen Konzerten mit neuer Musik hat sich Christoph Caskel (1932–2023) einen legendären Ruf als Schlagzeug-Pionier erworben. Seine umfassende Kenntnis verschiedenster Schlaginstrumente, ihrer gängigen, erweiterten und neu entwickelten Spieltechniken sowie ihrer Notationsmöglichkeiten vermittelte er sowohl an Generationen von Studierenden als auch an Komponisten. Ohne seine Virtuosität, seine Neugier und seine analytische Herangehensweise wären manche Werke der neuen Musik sicherlich nicht geschrieben worden. Beispielsweise spielte er 1959 die Uraufführung von Karlheinz Stockhausens *Zyklus* für einen Schlagzeuger und wirkte an den Uraufführungen von Mauricio Kagels *Transición II* für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder (1959) sowie von Stockhausens *Kontakten* für Klavier, Schlagzeug und Tonband (1960) mit.

Nach dem Studium an der Kölner Musikhochschule und musikwissenschaftlichen Studien an der dortigen Universität verfolgte Caskel ab 1955



Christoph Caskel, 1960er Jahre (Foto von Werner Scholz, Köln; Allgemeine Sammlung, Fonds Christoph Caskel, PSS).

eine Solokarriere als Schlagzeuger. Seit jener Zeit nahm er wiederholt als Dozent und Interpret an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil. Unzählige Male trat er mit dem Klavierduo Aloys und Alfons Kontarsky auf und spielte mit ihnen etwa Béla Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, ein Werk, das sie auch zwei Mal aufnahmen (1963 und 1977). Daneben wirkte Caskel seit Ende der 1950er Jahre als Pauker bei der auf alte Musik spezialisierten Cappella Coloniensis mit und war seit Mitte der 1960er Jahre Mitglied des Stockhausen-Ensembles sowie des von Kagel gegründeten Kölner Ensembles für Neue Musik. Hatte Caskel schon seit 1963 an der Rheinischen Musikschule unterrichtet, wurde er 1975 Professor für Pauken und Schlagzeug an der Hochschule für Musik Köln.

Die Paul Sacher Stiftung konnte von der Familie den musikalischen Nachlass Caskels übernehmen. Der Fonds Christoph Caskel umfasst in erster Linie Aufführungsmaterialien – annotierte Partituren und Schlagzeugstimmen –, daneben aber auch Textmanuskripte und eine umfangreiche Korrespondenz. Der Fonds beinhaltet zudem einzelne Tonaufnahmen sowie Konzertprogramme und Rezensionen.

## Sammlungsergänzungen 2023

### Sammlung Louis Andriessen

Musikmanuskripte u. a. zu:

*Séries* für zwei Klaviere (1968)

*De Schat van Scharlaken Rackham* für Holzbläser, Tasteninstrumente und Streicher (1970)

*Sonatine* für Oboe und Klavier (1955)

*Spektakel* für Bläserensemble, Schlagzeug und improvisierendes Ensemble (1970)

*Trois poèmes amoureux* für Singstimme und Klavier (1957)

Korrespondenz, Fotos, Tonträger und anderes Dokumentationsmaterial

Einlieferung von Monica Germino aus dem Nachlass von Louis Andriessen

### Sammlung Harrison Birtwistle

Musikmanuskripte u. a. zu:

*Deep Time* für Orchester (2016)

*Donum Simoni MMXVIII* für Bläser und Schlagzeug (2018)

*Duet For Eight Strings* für Viola und Violoncello (2018–21)

*Keyboard Engine* für zwei Klaviere (2017–18)

*An Old Man Asleep* für Singstimme und Ensemble (2020)

*Pictured Within: Birthday Variations for M.C.B. Variation 9* für Orchester (2019)

*Slow Frieze* für Klavier und Ensemble (1996/2000)

*Three Songs from the Holy Forest* für Sopran und Ensemble (2016–17)

... *when falling asleep* für Sopran, Sprecher und Ensemble (2019)

Einlieferung von Boosey & Hawkes, London

### Sammlung Peter Eötvös

Musikmanuskripte u. a. zu:

*Alhambra* für Violine und Orchester (2018)

*Alle vittime senza nome* für Orchester (2016)

*Angels in America* für Singstimmen und Orchester (2002–04)

*As I Crossed a Bridge of Dreams* für Sprecher, zwei Posaunen und Ensemble (1998–99)

*Aurora* für Kontrabass, Akkordeon und Streichorchester (2019)

*Le Balcon* für Singstimmen und Orchester (2001–02)

*Ciffra Psodia* für Klavier und Orchester (2020)

*Drei Aphorismen von Heinrich Heine* für Chor (2019)

*Fermata* für Ensemble (2020–21)

*Focus* für Saxophon und Orchester (2021)

*Der goldene Drache* für Singstimmen und Orchester (2013–14)

*Jet Stream* für Trompete und Orchester (2002)

*Korrespondenz, Szenen* für Streichquartett (1992)

*Lady Sarashina* für Singstimmen und Orchester (2007)

*Ligetidyll* für Ensemble (2022)

*Lisztomania* für Klavier zu vier Händen (2018)

*Love and Other Demons* für Singstimmen, Chor und Orchester (2006–08)

*Paradies Reloaded (Lilith)* für Singstimmen und Orchester (2012–13)

*Radames* für Soli, Sopransaxophon, Horn, Tuba und E-Piano (1975/1997)

*Secret Kiss, Melodram* für Sprecher und Ensemble (2018)

*Senza sangue* für Mezzosopran, Bariton und Orchester (2014–15)  
*Seven* für Violine und Orchester (2006)  
*Sleepless* für Singstimmen und Orchester (2018–20)  
*The Sirens Cycle* für Sopran und Streichquartett (2015–16)  
*Die Tragödie des Teufels* für Singstimmen, Ensemble und Orchester (2008–09)  
*Tri sestri* für Singstimmen und Orchester (1996–97)  
Korrespondenz, Fotos und Programme

### **Sammlung Vinko Globokar**

Musikmanuskripte u. a. zu:  
*Blinde Zeit* für Flöte, Trompete, Klavier, Schlagzeug, Violine, Viola, Violoncello und Tonband (1993)  
*Introspection d'un tubiste* für Posaune, Elektronik und Tonband (1983)  
*Masse, Macht und Individuum* für Akkordeon, Gitarre, Kontrabass, Schlagzeug und zwei Orchestergruppen (1993–95)  
*Das Orchester* für Orchester (1974)  
*Le retour du fils d'Ulysse* für Akkordeon (2019)  
*Rêve énigmatique* für vier Gitarren und zwei Sampler (2006–07)  
*Standpunkte 1–3* für drei bis vier Soloinstrumente, Chor, Orchester und Intrumentalisten-Kollektiv (1975–77)  
*Un jour comme un autre* für Sopran, Kontrabassklarinetten, Schlagzeug, Violoncello, Tuba und E-Bass (1975)  
*Vibone* für Posaune und Vibraphon (1963)  
*Zap* für Flöte, E-Gitarre, Schlagzeug, Video und Schauspieler (1996)  
*Zlom* für Ensemble und Tonband (1997)  
Korrespondenz, Textmanuskripte, Tonaufnahmen, Musikdrucke, Programme, Fotos und anderes Dokumentationsmaterial

### **Sammlung Jonathan Harvey**

*Inquest of Love* für Singstimmen, Chor, Elektronik und Orchester (1989–92)  
Musikdruck des Klavierauszugs mit hss. Aufführungseintragungen von Linda McLeod  
Geschenk von Linda McLeod

Umfangreiche Ergänzung aus dem Nachlass, mit Musikmanuskripten u. a. zu:  
*Album* für Bläserquintett (1978)  
*Ashes Dance Back* für Chor und Live-Elektronik (1997)  
*Benedictus* für Orchester (1970)  
*Cantata 3* für Sopran und Ensemble (1968)  
*Canzona* für Streichorchester (1960)  
*Climbing Frame* für Ensemble (2004)  
*Death of Light, Light of Death* für Ensemble (1997–98)  
*Dialogue* für Violoncello und Klavier (1965)  
*Elegy* für Violoncello und Klavier (1954)  
*Envoi: Puck's Song* für Sopran und Ensemble (1965–66)  
Fanfare für Klarinette und Trompete (2012)  
*Four Images after Yeats* für Klavier (1969)  
*Hommage to Cage, à Chopin (und Ligeti ist auch dabei)* für Klavier und Zuspieldaufnahme (1998)

*Inner Light 3* für Orchester und Zuspieldaufnahme (1974–75)  
*Inquest of Love* für Singstimmen, Chor, Elektronik und Orchester (1989–92)  
*Legend* für Violoncello, Perkussion und Streichorchester (1952)  
*Little Concerto* für Streichorchester (1961)  
*Love Song* für Streichsextett (1971)  
*Mothers Shall Not Cry* für Sopran, Tenor, Frauenchor, Live-Elektronik und Orchester (1999–2000)  
*Passion and Resurrection* für Singstimmen, Chor, Orgel und Orchester (1981)  
*Persephone Dream* für Orchester (1972)  
*Piece for Amateur Orchestra* (1965)  
*Rit* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (2010)  
*Round the Star and Back* für Klavier und Ensemble (1972)  
*Smiling Immortal* für Ensemble und Zuspieldaufnahme (1977)  
 Sonate für Klavier (1967)  
*Song of June* für Chor (1960)  
 Symphonie für Orchester (1966)  
*Tombeau de Messiaen* für Klavier und Zuspieldaufnahme (1994)  
*Tranquil Abiding* für Orchester (1998)  
*Untitled* für Violoncello (1996)  
 Textmanuskripte, Korrespondenz, Lebensdokumente, Tondokumente, annotierte Bücher und Musikdrucke, Fotografien, Rezensionen und Programme  
*Einlieferung von Rosaleen, Anna und Dominic Harvey*

### **Sammlung Roman Haubenstock-Ramati**

Regiebuch und Dokumentationsmaterial zu *Amerika* (1962–64)

### **Sammlung Hans Werner Henze**

*Ode an den Westwind* für Violoncello und Orchester (1953)  
 Skizzen  
*Geschenk von Carlos und Leon Spierer*  
*The Bassarids* für Singstimmen, Chor und Orchester (1964–1965, rev. 1992)  
 Reinschrift des Librettos, Typoskript von Maria Bosse-Sporleder mit hss. Korrekturen und anderen Eintragungen von Maria Bosse-Sporleder  
*Moralities* für Sprecher, Chor und kleines Orchester (1967)  
 Reinschrift des Librettos, Typoskript-Durchschlag mit hss. Eintragungen von fremder Hand  
 Korrespondenz mit Maria Bosse-Sporleder (1965)

### **Sammlung Heinz Holliger**

Musikmanuskripte, Korrespondenz, Textmanuskripte, Fotos und anderes Dokumentationsmaterial

### **Sammlung Oliver Knussen**

*Gothic Tropes* für Elektrische Orgel (197?)  
 Partiturreinschrift mit Korrekturen  
 Sinfonie Nr. 1 op. 1 für Orchester (1966, rev. 1967)  
 Partiturreinschrift der ersten Version

*Skyray* für Orchester (1966)  
Particellreinschrift mit hss. Eintragungen  
*Two Pieces* für Violoncello und Klavier (1965–67)  
Partiturreinschrift, Violoncello-Stimme

### **Sammlung György Kurtág**

Musikmanuskripte u. a. zu:  
*Játékok* für Klavier (2020–23)  
*Ligatura Ligetinak* für Ensemble (2023)  
*Die Stechardin* für Singstimme und Ensemble (2023)  
Sieben Fotos (2019)  
*Geschenk von Lars Werdenberg*

### **Sammlung Helmut Lachenmann**

Verschiedene Dokumentationsmaterialien zu Werken, u. a. zu:  
*Got Lost* für Sopran und Klavier (2007–08)  
*Marche fatale* für Orchester (2016–18)  
*Mes Adieux*, Streichtrio Nr. 2 (2021–22)  
*My Melodies* für acht Hörner und Orchester (2011–19)  
*Nun* für Flöte, Posaune, acht Männerstimmen und Orchester (1996–99, rev. 2002)

### **Sammlung Hans Ulrich Lehmann**

Korrespondenz mit Klaus Röhrling (1977–92)  
*Geschenk von Klaus Röhrling*

### **Sammlung György Ligeti**

Textmanuskripte von Reinhart Meyer-Kalkus:  
«Als Komponist unter Wissenschaftlern» (2000–06)  
«György Ligeti am Wissenschaftskolleg zu Berlin und in Wien. Aus Tagebuchaufzeichnungen» (2000–06)  
*Geschenk von Reinhart Meyer-Kalkus*  
Drei Zeitungsartikel über György Ligeti (2001–03)  
*Geschenk von Andrew Rosner*  
Fünf Audiokassetten (Interview von Pierre Michel mit György Ligeti) und sechs Fotos (Probenarbeit des SWR-Bläserquintetts mit György Ligeti)  
*Geschenk von Pierre Michel*

### **Sammlung Roland Moser**

Musikmanuskripte, Fotos und anderes Dokumentationsmaterial

### **Sammlung Erik Oña**

Korrespondenz, Programme, Rezensionen und anderes Dokumentationsmaterial  
*Einlieferung von Helena Bugallo aus dem Nachlass von Erik Oña*

### **Sammlung Henri Pousseur**

Dokumentationsmaterial (Briefe, Texte, Musikmanuskripte, Druckmaterialien, Tonaufzeichnungen) zur Gastprofessur von Henri Pousseur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leuven (1993–99)

*Geschenk von Mark Delaere*

### **Sammlung Steve Reich**

Tonträger und anderes Dokumentationsmaterial

*Geschenk von Andrew Rosner*

### **Sammlung Wolfgang Rihm**

Textmanuskripte, Korrespondenz, Programme, Rezensionen und anderes Dokumentationsmaterial

### **Sammlung Aribert Reimann**

u. a.:

*Bernarda Albas Haus* für Singstimmen, Sprecher, Chor und Orchester (1998–2000)  
Skizzen, Libretto, Particell

Fünf Stücke für Orchester (2019)

Skizzen, Particell

*L'Invisible. Trilogie lyrique* für Singstimmen, Sprecher und Orchester (2011–17)  
Libretto, Particell

*Lear* für Singstimmen, Chor und Orchester (1976–78)

Arbeitstagebuch von 1977, Skizzen, Libretto

*Melusine* für Singstimmen, Chor und Orchester (1969)

Skizzen und Entwürfe

### **Sammlung George Rochberg**

Musikmanuskripte und annotierte Musikdrucke u. a. zu:

*Book of Songs* für Singstimme und Klavier (1937–69)

*Contra mortem et tempus* für Flöte, Klarinette, Violine und Klavier (1965)

*Fantasia* für Singstimme und Klavier (1971)

*Four Songs of Solomon* für Singstimme und Klavier (1946–49)

*Geschenk von John Maas*

### **Sammlung Kaija Saariaho**

Textmanuskripte und anderes Dokumentationsmaterial zu *Hush* für Trompete und Orchester (2023)

*Einlieferung von Jean-Baptiste Barrière aus dem Nachlass von Kaija Saariaho*

### **Sammlung Dieter Schnebel**

Textmanuskripte, Korrespondenz, Rezensionen, Programme und anderes Dokumentationsmaterial

*Geschenk von Urban Zerfuß*

**Sammlung Robert Suter**

*Pourquoi pas?* für Flöte (2004)

Reinschrift

Foto von Robert Suter mit Franziska Mosimann (Binningen 2006)

*Geschenk von Franziska Mosimann*

**Sammlung Viktor Ullmann**

*Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung* für Singstimmen und kleines Orchester, op. 49b (1943)

Reinschrift des Librettos (Typoskript-Durchschlag) mit hs. Paginierung von Julie Woodward

*Rückführung aus der Wiener Holocaust Library, London*

**Sammlung Anton Webern**

«Ein Winterabend», Nr. 4 der Vier Lieder für Singstimme und Orchester op. 13 (1914–18)

Reinschrift des Klavierauszugs mit Korrekturen

**Sammlung Arthur Wilhelm**

Musikmanuskripte von Alexander Glasunow, Camille Saint-Saëns und Giuseppe Verdi

Korrespondenz von Sergei Prokofjew, Ludwig van Beethoven und Arnold Schönberg

Korrespondenz zur Sammlung und anderes Dokumentationsmaterial

*Einlieferung von Pamela Fischer*

### Keine Festmusik zum Jubiläum Aribert Reimanns *Prolog zu Beethovens 9. Sinfonie*

von Florian Besthorn

2011 wurde Aribert Reimann angefragt, ob er ein Werk anlässlich des 100. Jahrestages der Einweihung des Wiener Konzerthauses schreiben wolle, das deutlichen Bezug auf Beethovens Neunte Sinfonie nimmt, die mit den Wiener Philharmonikern und der Wiener Singakademie unter Gustavo Dudamel bei einem Festkonzert aufgeführt werden sollte. Rasch gab er positive Rückmeldung, jedoch mit der Prämisse, schlussendlich keine «Festmusik zu schreiben»,<sup>1</sup> sondern vielmehr einen Kommentar zur Rezeption und Deutungsweise des vor 200 Jahren uraufgeführten Werkes zu verfassen. Reimann verstand seinen für diesen Anlass komponierten *Prolog* dabei von vornherein als einen Appell, der «eine Sehnsucht nach Verbrüderung, nach Freude und Jubel, nach der Utopie eines Weltfriedens» ausdrücken sollte, jedoch zugleich darauf verweisen könne, wie diese Sinfonie – und insbesondere deren Finale – für politische Statements, aber auch ideologische Demonstrationen zweckentfremdet wurde. Einen Grund dafür, Beethovens op. 125 trotzdem weiterhin aufzuführen, sah er in dessen Gesamtdramaturgie: Im «Aufbau dieser ungeheuren Symphonie erscheint dieser Chor als eine Befreiung nach all dem Apokalyptischen, das Beethoven im Vorausgegangenen aufgebaut hat. Erst nach einer Zerstörung, im Sichwiederfinden des Überlebens können sich wirklicher Jubel und Freude einstellen.»<sup>2</sup>

Dennoch – oder gerade deswegen – beschritt Reimann den umgekehrten Weg in seiner Komposition, die sich ebenfalls auf Schillers *An die Freude* bezieht: Das Werk beginnt *a cappella*, wobei im Chor bewusst die Verse vortragen werden, die Beethoven nicht vertonte, da Schiller sie bei der

---

1 Er äußerte sich später wie folgt: «Nach zwei Weltkriegen mit unendlich vielen Toten ist es mir nicht möglich, eine Festmusik zu schreiben»; zit. nach «Beethoven und Reimann: Freude, schöner Götterfunken[,] allen Sündern soll vergeben und die Hölle nicht mehr sein» (Interview von Barbara Lebitsch mit Aribert Reimann), in: *Jubel. [Magazin] zur 100sten Spielzeit des Wiener Konzerthauses* (Konzerthaus Nachrichten, Jg. 22, Nr. 11), Wien: Wiener Konzerthausgesellschaft 2013, S. 14–16, hier S. 16.

2 Ebd.

- 1 Untergang der Lügenbrut!
  - 2 Rettung von Tyrannenketten!  
~~Festen Mut zu wahren Leiden,~~
  - 4 Hilfe, wo die Unschuld weint,
  - 5 Hoffnung auf den Sterbenden,  
~~Freude auf dem Hochgericht!~~
  - 6 Allen Menschen soll vergeben,
  - 7 ~~und die Hölle nicht mehr sein.~~
  - 8 Auch die Toten sollen leben!  
~~Brüder einen saften Sprach~~ ← Einsatz Orche.  
~~aus der Totenstilles Münder!~~
- 3 Unheiligkeit gegen Freund u. Feind,

Abbildung 1: Aribert Reimann, Prolog zu Beethovens 9. Sinfonie für Chor und Streichorchester (2012–13), Reinschrift des Textes mit Korrekturen für die endgültige Fassung (Sammlung Aribert Reimann, PSS).

Überarbeitung der Ode strich.<sup>3</sup> An den Beginn setzte Reimann mit «Untergang der Lügenbrut!» und «Rettung von Tyrannenketten!» zwei Zeilen aus

<sup>3</sup> Beethoven kannte die Verse dieser Erstfassung der Schiller'schen Ode, vertonte sie aber trotz ursprünglicher Pläne schlussendlich nicht, sondern «komponierte» sein Libretto anhand der Zweitfassung; vgl. u. a. Hans-Joachim Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel: Bärenreiter und Berlin: Metzler 2019, S. 287.

der achten und neunten Strophe von Schillers erster Oden-Fassung als Aufforderung zur Überwindung jeglicher Unterdrückung. Daran schließt der Aufruf zur Versöhnung an, der als zentrales Element zugleich eine Mahnung durch das Erinnern an Ungerechtigkeiten beinhaltet: «Auch die Toten sollen leben!» – diesen Vers fasste der Komponist als «ein Memorial auf die Toten der letzten 100 Jahre» auf, wobei er darin «sehr stark die Toten von Auschwitz» einbeziehen wollte, wie er an Barbara Lebitsch schrieb.<sup>4</sup> In dieser Korrespondenz erläuterte er zudem seine Auseinandersetzung mit Schillers Ode: Die zunächst zur Vertonung geplanten elf Verse hatte er am Vorabend nochmals mit Axel Bauni diskutiert und sich dann für nur noch sieben daraus entschieden sowie eine weitere hinzugefügt.<sup>5</sup> Aus den Strophen acht und neun nahm er schließlich die folgenden Verse in das Werk auf (die zwei rechten Spalten geben deren Reihenfolge im *Prolog* wieder):

<del>Festen Mut in schwerem Leiden;</del>		
Hülfe, wo die Unschuld weint,	(4)	T. 28–35
<del>Ewigkeit geschwornen Eiden;</del>		
Wahrheit gegen Freund und Feind,	(3)	T. 13–27
<del>Männerstolz vor Königsthronen –</del>		
<del>Brüder, gält es Gut und Blut, –</del>		
<del>Dem Verdienste seine Kronen;</del>		
Untergang der Lügenbrut!	(1)	T. 1–12
[...]		
Rettung von Tyrannenketten,	(2) / (9)	T. 2–12 / T. 155–59
<del>Großmut auch dem Bösewicht;</del>		
Hoffnung auf den Sterbebetten,	(5)	T. 37–49
<del>Gnade auf dem Hochgericht!</del>		
Auch die Toten sollen leben!	(8)	T. 84–90
<del>Brüder trinkt und stimmt ein;</del>		
Allen Sündern soll vergeben,	(6)	T. 50–56
Und die Hölle nicht mehr sein.	(7)	T. 57–63
[...]		

Obwohl Reimann regelmäßig Arbeitsmaterialien und Musikmanuskripte zu seinen Kompositionen in die Paul Sacher Stiftung brachte, konnten zu seinen Lebzeiten aus seinem Besitz noch keinerlei Dokumente zu diesem *Prolog zu Beethovens 9. Sinfonie* auf einen Text von Friedrich Schiller für Chor und Streichorchester (2012–13) übergeben werden. Allerdings gelangte durch die Übernahme von Teilen des Archives vom Mainzer Schott-Verlag nicht nur die Reinschrift des Werkes, sondern auch die bereits zitierte

4 Aribert Reimann in einer E-Mail an Barbara Lebitsch, 7. Mai 2011 (Sammlung Aribert Reimann, PSS).

5 Siehe *Abbildung 1*; das gezeigte Blatt kam erst nach Fertigstellung des Textes in die Paul Sacher Stiftung. Seit Mitte April 2024 befinden sich neben diesem auch Skizzen und die 1. Niederschrift zum *Prolog* in der Sammlung Aribert Reimann.

Korrespondenz mit Barbara Lebitsch, einer damaligen Mitarbeiterin am Wiener Konzerthaus,<sup>6</sup> in die PSS. Dies ist ein Glücksfall, da der Austausch über berufliche E-Mail-Adressen häufig bei Stellenwechseln nicht archiviert wird und daher viele Prozesse und gemeinsame Entscheidungen von der Nachwelt nicht mehr nachvollzogen werden können. Bei der Überführung der Materialien aus dem Schott-Verlag 2019 fanden neben den Musikmanuskripten beispielsweise auch Herstellungsmaterialien und eben die Korrespondenz mit verschiedenen Komponisten und Mitarbeitenden von Kulturinstitutionen ihren Weg nach Basel.<sup>7</sup>

Im Fall des *Prologes* kann der Kompositionsprozess anhand der im Verlagsarchiv erhaltenen E-Mail-Korrespondenz zwischen Reimann und Lebitsch genauer nachvollzogen werden. So finden sich darin zwei bedeutende Nachrichten des Komponisten an Lebitsch vom 7. und 13. Mai 2011, die zeigen, dass schon seine ersten Überlegungen nach der Anfrage durch das Wiener Konzerthaus sehr konkret die ein Jahr später in Angriff genommene Komposition umschreiben; neben Fragen der Orchesterbesetzung und der Textauswahl gibt insbesondere die Antwort von Barbara Lebitsch vom 10. Mai 2011 die Idee der auftraggebenden Institution sowie die Ergebnisse eines gemeinsamen telefonischen Austausches am 4. Mai wieder, bei dem Reimann das Werk «schon quasi komplett skizziert» habe.<sup>8</sup>

Lebitsch fand Reimanns Auswahl der Verse für das neue Werk (siehe *Abbildung 1*) sehr überzeugend, da der angedachte *Prolog* so auch mit dem bekannten Schlusschor und dessen Schiller-Ausdeutung in Diskurs treten sollte:

Dadurch, dass Du all die doch recht pathetischen Zeilen gestrichen hast und nicht mit der Schlafmetapher als Versöhnung in Abschied und Tod endest, sondern mit dieser bewussten Anmahnung an die Toten, bekommt der Text tatsächlich eine ganz andere Grundaussage als bei Schiller. [...] Keine Feiermusik in Form einer vielleicht bombastischen, universell einsetzbaren Jubelhymne, sondern eine ernsthafte Auseinandersetzung damit, wie man ein solches Jubiläum als denkende Menschen unserer Zeit begehen muss und nur kann.<sup>9</sup>

Die «Feiermusik» bezieht sich dabei nicht nur auf den Jubiläumsanlass und Beethovens Schlusschor, sondern ebenso auf die Uraufführung, die zur Er-

---

6 Sie verantwortete zu dieser Zeit die künstlerische Planung am Wiener Konzerthaus und ist nun künstlerische Betriebsdirektorin der Elbphilharmonie.

7 Hierbei wurden insbesondere die folgenden Sammlungen der PSS ergänzt: Conrad Beck, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber, György Ligeti, Aribert Reimann, Dieter Schnebel, Igor Strawinsky und Jürg Wyttenbach. Vgl. den Beitrag «Archiv des Verlags Schott Music in Mainz», in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 33 (2020), S. 5–10.

8 Barbara Lebitsch in einer E-Mail an den Schott-Verlag, die im Programmheft zur Uraufführung zitiert wird; Dominik Schweiger, «Auch die Toten sollen leben!», in: *100 Jahre Wiener Konzerthaus 1913–2013* [Programmbuch zum Konzert am 19./20. Oktober 2013], S. [6–10], hier S. [9].

9 Barbara Lebitsch in einer E-Mail an Aribert Reimann, 10. Mai 2011 (Sammlung Aribert Reimann, PSS).

öffnung des Wiener Konzerthauses aus der Taufe gehoben wurde: Richard Strauss' *Festliches Präludium*. Zur 100-Jahr-Feier 2013 sollten nach Lebitschs Ansicht allerdings durchaus selbstkritische Gedanken formuliert werden, die sie in Reimanns Anlage bereits erkannte: «den Ansatz eines Gedenkens, einer, die Geschichte unseres Jahrhunderts, unserer Gesellschaft und damit auch die Geschichte dieses Hauses reflektierenden Mahnung für die Zukunft».<sup>10</sup>

Dieser Ansatz wurde durch die Auswahl der von Beethoven nicht vertonten Schiller-Verse sowie deren Neuordnung von Reimann unterstrichen. Wie die obige Tabelle zeigt, ergibt sich daraus eine Auflösung der Kreuzreime zugunsten der Anlage von umschließenden Reimen, wobei der erste und siebte Vers jeweils bewusst ohne Reim bleiben: «So ist diese erste Zeile auch ein Appell, als was sie von mir von Anfang an gedacht war. Ebenso steht die siebte Zeile ungereimt für sich, da unmittelbar danach das Orchester einsetzt, zunächst in den tiefen Bässen.»<sup>11</sup> So werden die ersten sieben Verse nur vom Chor vorgetragen, bevor das Streichorchester in Takt 64 leise einsetzt. Dabei erklingen zunächst lediglich die tiefen Streicher, bevor auch die Geigen nach dem Vortrag des achten Verses in den expressiven Klangraum eintreten. Der zentrale letzte Satz wird zuvor allerdings nur verhalten artikuliert, «Auch die Toten» zunächst in den Männerstimmen im *mp* und «sollen leben!» in den Frauenstimmen im *mf* (vgl. *Abbildung 2*). Hingegen wird beim Wiederaufgriff des zweiten Verses ab Takt 155 im Tutti *ff* gesungen; zugleich stellt der Verzicht auf das vorherige Reimpaar hier klar den Appellcharakter heraus, während der eigentlich von Reimann als zentral erachtete achte Vers nur als vorsichtige Hoffnung formuliert wird. Nach diesem akustischen Höhepunkt beginnt ein langes Diminuendo im Orchester, das *attacca* in den Beginn von Beethovens Sinfonie mündet.

Dem Chor fällt hierbei gewissermaßen eine «Prolog»-Funktion zu, denn er führt zu Anfang mit der Verbalisierung des Appells zu der Stelle hin, an der das Orchester als eigentlicher Informationsträger Reimanns Hoffnung zu artikulieren beginnt. Das sich langsam aufbauende Orchester präsentiert ein antiphonales Klangband, das als das zitierte «Memorial auf die Toten der letzten 100 Jahre» gedacht ist; dass die Toten derzeit im Andenken leben, wird jedoch durch die zurückhaltende Vertonung im Chor hinterfragt und stattdessen der Appell, gegen Ungerechtigkeiten vorzugehen, lautstark hervorgehoben. Ein «Memorial» sollte dagegen in gewisser Nüchternheit und objektiviert in Erscheinung treten, weswegen Reimann seinen utopischen Wunsch kontrastierend zu Beethovens überschwänglichem

---

10 Ebd.

11 Aribert Reimann in einer E-Mail an Barbara Lebitsch, 7. Mai 2011 (Sammlung Aribert Reimann, PSS).

Abbildung 2: Aribert Reimann, *Prolog zu Beethovens 9. Sinfonie* für Chor und Streichorchester (2012–13), Partiturreinschrift, S. 11 (Sammlung Aribert Reimann, PSS; mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz).

Postulat setzte. Wichtig war es ihm daher auch, Distanz zu dessen Werk zu wahren:<sup>12</sup>

Ich möchte Beethoven ganz unangetastet lassen, deshalb wäre für mich auch ein materialbezogener Umgang mit der Sinfonie, also Vorausnahme irgendwelcher thematischer Elemente, die dann variiert werden, gar nicht möglich. Der Schwerpunkt liegt ganz auf der geistigen Auseinandersetzung mit den von Beethoven nicht komponierten und von Schiller gestrichenen Zeilen, die erst heute zu unserer Zeit ihren vollen Bezug haben.<sup>13</sup>

So setzte Reimann mit seinem *Prolog* weder eine schüchterne Verbeugung vor Beethoven, noch plante er im Mann'schen Sinne eine Rücknahme von dessen Neunter, sondern komponierte eine selbstbewusste Ergänzung, die als zeitaktuelles Statement aufzufassen ist. Doch statt dieses im Anschluss an die Sinfonie erklingen zu lassen und so gewissermaßen mit erhobenem Zeigefinger eine Belehrung zu artikulieren, wollte er – darin der Chronologie der Entstehung der Schiller'schen Verse folgend – seinen Kommentar als Prolog voranstellen. Auf diese Weise bleibt sein humanistischer Aufruf subkutan beim Hören von «Beethovens Weltumarmung»<sup>14</sup> präsent und lässt das Publikum über deren Rezeptionsgeschichte während der Darbietung reflektieren.

---

12 Vgl. Wolfgang Rathert, «Aribert Reimann. *Nahe Ferne* (2002–03)», in: *Zündstoff Beethoven. Rezeptionsdokumente aus der Paul Sacher Stiftung*, hrsg. von Felix Meyer und Simon Obert, Mainz etc.: Schott 2020, S. 123–26.

13 Aribert Reimann in einer E-Mail an Barbara Lebitsch, 13. Mai 2011 (Sammlung Aribert Reimann, PSS).

14 Vgl. wawe [Walter Weidringer], «Das Konzerthaus jubilierte: Mehr als Beethoven», in: *Die Presse* [Wien], 21. Oktober 2013, S. 25.

## The Third International Webern Festival (1966) and Webern's Contested Legacy

by David H. Miller

"He is doing F# and I do F, you see."<sup>1</sup> With this musical analogy, Henri Pousseur explained the difference between his perspective and that of his colleague, Cornelius Cardew. The two composers were taking part in a symposium on the legacy of Anton Webern, held during the Third International Webern Festival at the State University of New York, Buffalo, in October 1966 (see *Plate 1*). That this conversation should take place at SUNY Buffalo was appropriate; the university was the home of the recently formed Center of the Creative and Performing Arts (CCPA), with which Cardew was affiliated. It is likewise appropriate that an audio recording of the event – the subject of this essay – should be preserved in the Anton Webern Collection of the Paul Sacher Foundation, since the six Webern Festivals organized by Hans and Rosaleen Moldenhauer between 1962 and 1978 led directly to the Moldenhauers' Webern materials landing in Basel in the mid-1980s.<sup>2</sup>

Cardew and Pousseur were joined onstage by fellow composers Maryanne Amacher and Niccolò Castiglioni, as well as CCPA co-directors Allen Sapp and Lukas Foss, the latter of whom served as moderator.<sup>3</sup> Castiglioni, not fluent in English, was essentially silent, while Amacher, Sapp, and Foss all offered insightful reflections on Webern's legacy. But it was Cardew and Pousseur who dominated the conversation. Over the course of 45 minutes, they debated Webern's influence on contemporary composition and performance practice, frequently finding one another on opposite sides of key issues. The details of their debate, and its broader implications for Webern reception history, will be my focus here.

- 
- 1 "Webern Symposium," tape recording, Anton Webern Collection, Paul Sacher Foundation (PSS); digital copy on AW CD 13, track 5. All subsequent quotations from the Webern symposium cited below are taken from the same source, and were transcribed by the author.
  - 2 For more recordings from the First and Third International Webern Festivals, see the digital copies on AW CD 5–6, and 8–13, Anton Webern Collection, PSS.
  - 3 A photo of the assembled composers is reproduced on p. 54 of Renée Levine Packer's *This Life of Sounds: Evenings for New Music in Buffalo* (Oxford: Oxford University Press, 2010), the definitive account of the CCPA.

3rd  
International  
Webern  
Festival

October 28-30, 1966  
Buffalo, New York

*Sponsored by*  
The International Webern Society  
State University of New York at Buffalo Music Department  
The Buffalo Fine Arts Academy  
The Buffalo Philharmonic Orchestra

**Friday, October 28**  
Albright-Knox Art Gallery Auditorium  
8:30 p.m.

CONCERT AND COMPOSERS' SYMPOSIUM

*Concert*  
By Members of the Center of the Creative and Performing Arts

*Quintet in Memory of Webern* (1955) ..... Henri Pousseur  
Messrs. von Wrochem, Castiglioni, Martin, Zonn, and Yadzinsky  
Richard Dufallo, *Conductor*

*Elytres* (1964) ..... Lukas Foss  
Messrs. Ben Meir, von Wrochem, and Larrison

*Eclat* (1965) ..... Pierre Boulez  
Chamber Ensemble  
Lukas Foss, *Conductor*

INTERMISSION

SYMPOSIUM: *WEBERN'S LEGACY*  
Lukas Foss, *Moderator*

Panel: Maryanne Amacher, Robert Breuer, Cornelius Cardew, Henri Pousseur, and Allen Sapp.

Webern manuscripts and original documents will be exhibited in the Gallery Auditorium throughout the Festival.

Plate 1: Third International Webern Festival 1966, program, excerpt: title and program for Friday, October 28 (Anton Webern Collection, PSS).

Disagreements between Cardew and Pousseur began early in the symposium, when Cardew stated (in a rather matter-of-fact way) that his music “certainly isn’t influenced by Webern in the slightest.” He went on to clarify, however, that Webern’s music had once been important to him, as it had been for many postwar composers:

I think that Webern is something that happened to a lot of composers, and it happened to them in very much the same way as I think the war happened. I mean, post-Webernian means postwar. And possibly the reason it became so important was that after the war people wanted to go into a kind of ... spiritual convalescence, and this marvelously pure composer was just what they needed.

Though Webern’s music had served as a balm in the wake of the Second World War, Cardew contended, it no longer spoke to the needs of the present:

In Webern these little things stand as symbols. You’re supposed to comprehend a lot more than is actually written all the time, each note is a network of relationships, and I think that now music is concerned with much more material qualities ... when Webern writes a chord containing all the twelve notes, as a product of a very complex kind of manipulation of lines, he just touches it, you know he just touches this chord in the Second Cantata, and it’s a kind of exquisite dissonance. And now I feel that we need things in larger quantities. I think if we’re going to have pain in music, we need it to be really painful and not exquisite.<sup>4</sup>

4 Cardew referred, presumably, to m. 25 of the first movement of the Second Cantata, which features a chord containing all twelve pitches, each sounded exactly once.

Foss and Amacher saw things similarly. Foss noted that Webern's influence had been much more evident in the 1950s, when many new works "sounded like Webern played fast." Amacher, meanwhile, was the only one present to question the need for so much discussion of legacy in the first place. Instead, she suggested, there ought to be more discussion of "[what] is happening right now before us."

But Pousseur felt differently. "I will probably bring a certain struggle in the panel," he began, "because I don't agree." He continued: "I think that Webern still is an absolutely privileged figure for the music of today, and I think he can be ... in our future of all, he is still a light who lights in the future for me." For Pousseur, whose *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* (1955) was performed at the festival, Webern's music was freighted with an emotional significance that it lacked for the other composers onstage. He argued that Webern was the first composer to create in music the convalescence of which Cardew spoke, and furthermore that "this convalescence is still necessary, because the war is not completely finished, yes?" He felt, furthermore, that Webern's music "can change our life" and that it "is really only then understood when we understand that it can change our life, and when we don't understand [it] only in an academical way" – a sentiment that elicited applause from the many Webern devotees in the crowd.

Cardew and Pousseur also butted heads over the composer's influence on contemporary performance practice. "One consequence of Webernian musical practice," Pousseur noted, was a shift in the "the relation of composer and performer." In a post-Webern world,

the performer has to play absolutely precisely what the composer has written. The performer is really used ... like a very good machine who has to realize what is completely programmed by the composer. He is conceived as a machine who has very special properties, which are special human, musical properties, to be able to interpret and to do music and so forth, naturally, what other machines cannot do, but he has no responsibility for the music itself.

Pousseur saw no issue with this shift, and in fact cited his *Quintette* as following Webern's example in this way. Cardew was less sanguine. He agreed that "the concept of the interpreting musicians as machines" was "a legacy of Webern," and noted further that "there was the idea in the 50s that, you know, if you did exactly what the score told you the music would be alright." But he felt that this idea was "naïve" and "probably Webern's fault." Pousseur responded with mock horror – "Webern's fault? Oh no, why?" – which prompted some hearty guffaws from the audience.<sup>5</sup>

---

5 Cardew and Pousseur's discussion of the role of the performer parallels broader shifts in postwar performance practice. For more on this topic, see Nicholas Cook, "Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings," *Music Analysis* 36, no. 2 (July 2017), pp. 163–215; Miriam Sian Quick, "Performing Modernism: Webern on Record," PhD diss., King's College London, 2011.

The differences of opinion expressed by Cardew and Pousseur over the course of the symposium could be attributed to an aesthetic difference. To put it generally, Pousseur's serial music followed more directly on Webern's work, while Cardew took a more experimental approach that diverged from Webern, as seen in his later work with the Scratch Orchestra. This very divide had been predicted by Ernst Krenek in a 1965 letter to Hans Moldenhauer, discussing plans for the Buffalo festival the following year:

A condition should be, however, that there will be no so-called "avant-garde" Umfang (such as [Foss] has cultivated lately – the John Cage type of sophomoric pranks and "pop" art) but a serious consideration of the works of an intermediate generation (of which, of course, I consider myself to be a member). It seems to me only fair that not only the Gabblings of Webern's (doubtful) grandchildren, but also the relatively mature speech of his sons be perceived.<sup>6</sup>

Despite Krenek's objections, the symposium at the Third International Webern Festival made clear that Webern's legacy would be whatever the new generation of composers decided it would be – whether Webern would have approved or not. As Foss put it at one point during the symposium, "sometimes fathers are horrified by all those who claim to be his children, so maybe that would be a similar case here."

Pousseur and Cardew did, however, agree on one thing: that Webern's place in the canon was secure. Pousseur argued that Webern should be studied as one of the "classic" composers, like Bach or Mozart, while Cardew felt that Webern was "alive in music today in the same way as Brahms is alive in music today ... in the sense that every great composer is." The Webern Festivals, along with the Moldenhauer's other work and the Webern Collection's ultimate placement at the Paul Sacher Foundation, helped prove Pousseur and Cardew right.<sup>7</sup> A shared affection for Webern's music might explain the friendly tone the two composers maintained despite their disagreements, something that Allen Sapp observed towards the end of the symposium: "There seems to be such heat between my two colleagues here, but it's always resolved on a note of sweetness, which I find a little disturbing, because I think that there's about to be a brouhaha here and suddenly the spirit of Webern unites us" (much laughter from the audience). "He is doing F# and I do F," Pousseur explained. "And," Sapp concluded, "it's a perfectly lovely sound."

---

6 Ernst Krenek, letter to Hans Moldenhauer, 4 April 1965, The Moldenhauer Archives at Harvard University, box 2, item 91.

7 For more on the First International Webern Festival, which took place four years prior to the events discussed here, see David H. Miller, "Forgotten Pasts and Imagined Futures: The First International Webern Festival and the 1962 Seattle World's Fair," *Twentieth-Century Music* 20 (2023); online: [doi.org/10.1017/S1478572223000014](https://doi.org/10.1017/S1478572223000014).

## The Aggregate Principle and the Principle of Order in Webern's Early Twelve-tone Sketches

by Brian Moseley

Arnold Schoenberg unveiled his nascent ideas about twelve-tone composition to friends and disciples just over one hundred years ago, in January 1922.<sup>1</sup> Anton Webern attended that gatherings and eventually embraced twelve-tone composition, though his conception of the technique changed markedly over the course of the 1920s. One significant change, written about by Anne Shreffler, involved Webern imagining the row less as a specific musical gesture and more as an abstract model.<sup>2</sup> Less established, however, are the specifically musical principles that informed Webern's sense of abstraction and how those principles influenced his composition with classical formal structures.

In a group of recent articles, I suggested some of these principles, and in this essay, I will show how they developed in his sketches during the mid-1920s. Those earlier essays suggested that these abstract principles were outgrowths of two basic properties of the twelve-tone row, the *aggregate* and *serial order*.<sup>3</sup> The "principle of the aggregate" reflects the notion of a "whole," broadly speaking. Webern's works often articulate formal processes involving "aggregates" not just of pitches, but of intervals, pitch-class sets, and even rows.

The "principle of order" mirrors a twelve-tone row's serial ordering of pitches by endowing order to row forms and their successions. Around the time of Schoenberg's 1922 gatherings, Felix Greissle reported Webern saying that he "never knew what to do after the 12 tones."<sup>4</sup> The principle

---

1 See Anton Webern's letter to Heinrich Jalowetz of January 7, 1922, in Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, ed. Ernst Lichtenhahn (Mainz: Schott, 1999), p. 499.

2 Anne C. Shreffler, "'Mein Weg geht jetzt vorüber': The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition," *Journal of the American Musicological Society* 47, no. 2 (1994), pp. 275–339.

3 Brian Moseley, "Cycles in Webern's Late Music," *Journal of Music Theory* 62, no. 2 (2018), pp. 165–204; "Transformation Chains, Associative Areas, and a Principle of Form for Anton Webern's Twelve-tone Music," *Music Theory Spectrum* 41, no. 2 (2019), pp. 218–43.

4 Joan Allen Smith, *Schoenberg and His Circle: A Viennese Portrait* (New York: Schirmer Books, 1986), p. 199.

of order could be understood in part as a response to that concern. While a twelve-tone row specifies an order which pitches should follow, there were at first no such principles guiding row successions themselves. Webern's eventual solution, which characterized his approach from about 1928, was to order twelve-tone rows by linking them together.

### The Aggregate Principle

Webern's sketches suggest the "aggregate principle" developed in spring 1925 as he worked on a String Trio (M. 273).<sup>5</sup> In this work, and many others from these early years, the "aggregate" in question is the collection of twelve distinct members of interval class 1 (ic1: C–C#, C#–D, D–Eb, and so on). But Webern only gradually discovered how to produce such an intervallic "aggregate" through experimentation with *even* and *odd* transposition patterns. In his first two sketches of the String Trio's row, shown with annotations in *Figure 1*, Webern writes tetrachords made of major sevenths and minor ninths – the first two of which are related by transposition. Notably, the *odd* transposition (down three semitones, or  $T_{-3}$ ) of his first row shown at *Figure 1a* forced a change in pattern at the row's eighth note (note the added bar line): the transpositional pattern would have required a F#, duplicating the row's first pitch. Therefore, Webern "replaces" that F# with a B.

Likely after this row was sketched, Webern wrote a "chordal aggregate" to its side (diagrammed at *Figure 1c*), which is the most fascinating portion of this page. Its vertical orientation suggests that he did not intend it as a row, but perhaps as a set of registral relationships. This is corroborated by a revision of the first row, which I have diagrammed at *Figure 1b*. Its registral distribution of pitches as P4/P5s reflects the chordal aggregate's registral organization, and this new row's central tetrachord matches the intervallic structure of the chordal aggregate's central tetrachord as well. Webern's draft of the Trio on the next sketch page began with this row, but he quickly ran into trouble. Once again, the row's *odd* transpositional pattern would not allow for six ic1s without forcing a duplicate pitch.

Webern altered the row a final time, producing the version annotated in *Figure 2a*. He labels this version "T" for "Tonika," and like earlier rows it projects non-overlapping ic1 dyads oriented within registally distributed P4/P5s. A significant change is created when the tritone that had *separated* tetrachords previously is now used to relate ic1s *within* each tetrachord. As the unshaded nodes of *Figure 2b* show, this *even* transpositional value allows

---

5 For other discussions of these sketches, see: Shreffler, "Mein Weg geht jetzt vorüber" (see note 2), pp. 315–18; Felix Wörner, "... Was die Methode der '12-Ton-Komposition' alles zeitigt ...": Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935 (Bern: Peter Lang, 2003), pp. 70–95; Sebastian Wedler, "Rethinking Late Webern," in *The Cambridge Companion to Serialism*, ed. Martin Iddon (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), pp. 87–107, esp. pp. 93–96.

**a**

$T_{-3}$

$T_2$   $T_2$

$F\#$   $G\flat$   $G\#$   $A\flat$   $ic6$   $E\flat$   $E$   $F\flat$   $F\#B\flat$

**b**

$T_2$

$T_{-5}$   $T_{-5}$

$P5/P4$   $P5/P4$

$G$   $F\#$   $C\#$   $D$   $ic6$   $G\#$   $A$   $E$   $E\flat$

**c**

$P4$   $E$

$P4$   $B$

$P4$   $F(\#)$

$P4$   $C\#$

$P4$   $G\#$

$ic6$   $D$

$P4$   $A$

$ic6$   $E\flat$

$P4$   $B\flat$

$P4$   $F$

$P4$   $C$

$P4$   $G$

Figure 1: Anton Webern, String Trio fragment (M. 273), sketch (Anton Webern Collection, PSS). Transcription with dotted annotations added by the author.

a: Annotated transcription of row.

b: Annotated transcription of revised row.

c: Annotated transcription of chord.

“T” to divide the twelve members of interval class 1 in half. As a consequence, Webern’s sketched inversion “TU” (shown at the bottom on the sketch below “T”) produces “T’s” six complements – the shaded circles in Figure 2b.

“T” and “TU” therefore together produce an *aggregate of ic1s*. (In fact, they create an *aggregate of (0167)s* as well; see Figure 2c.) Any transposition or inversion of “T” or “TU” will create a row with precisely the same ic1s as one of these two rows. Webern realized this row class has an abstract, two-part structure, perhaps only after writing out a few additional rows or sketching more of the Trio draft, because at some point he enclosed only “T” and “TU” in red pencil. In the two continuity drafts for the Trio, these are the only rows used, and each acts as the single source for a formal section.

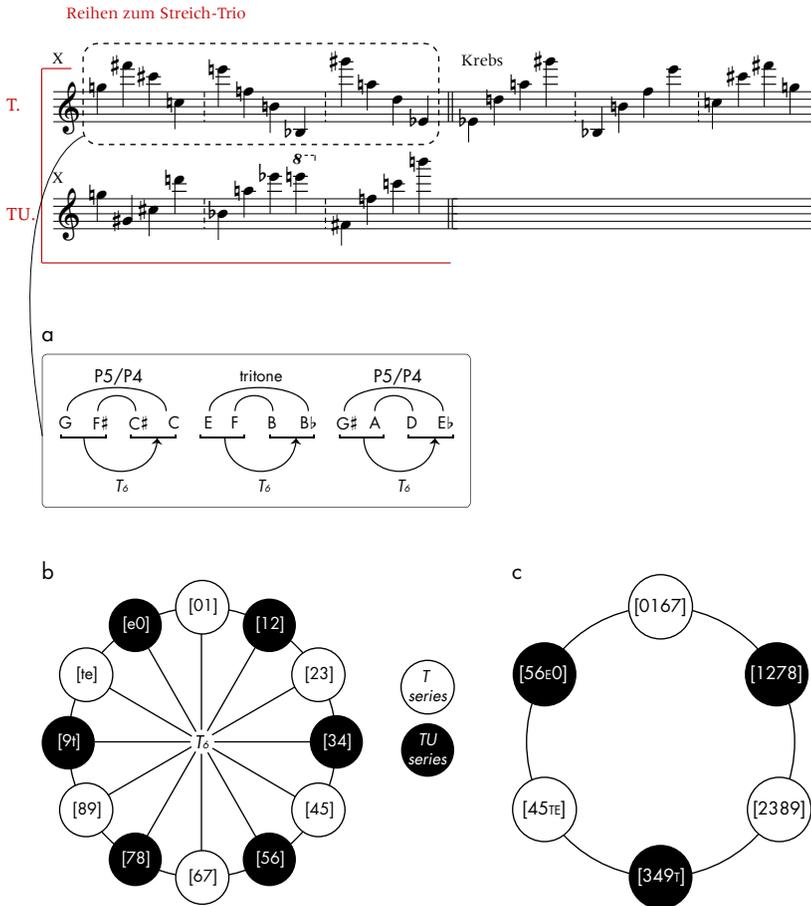


Figure 2: Anton Webern, String Trio fragment (M. 273), sketch (Anton Webern Collection, PSS). Transcription with dotted annotations added by the author.  
 a: Annotated transcription of final row.  
 b: Aggregate of semitones, shaded according to series form.  
 c: Aggregate of (0167) tetrachords, shaded according to series form.

The timing of this discovery could not have been better. The aggregate property provided an abstract means to align twelve-tone composition with the polarity typical of tonality and of classical formal structure, which was clearly of interest to Webern at this time. With the sort of structure shown in *Figure 2b* and *c*, “T” and “TU” are not arbitrary representatives for tonic and dominant. Rather, much as tonic and dominant share a special relationship within the tonal system, “T” and “TU” share a special relationship within this row class.

This abstract structure of this row class proved persistently appealing to Webern. Over the next year he sketched four instrumental works, three of

which are explicitly related to the ic1 structure from the String Trio. Both the *Klavierstück* fragment (M. 280) and the String Trio, Op. 20 copy the abstract intervallic paradigm of *Figure 2b*. I will show later that it plays a role in his Symphony, Op. 21, and Webern used this paradigm as late as 1938, when he was writing his final String Quartet.<sup>6</sup> The String Trio, Op. 20, underscores the principle's close alliance with tonal relationships linked to classical formal structure. Its final movement is a large sonata form. Following the plan foreshadowed in M. 273, the exposition's primary and secondary theme groups begin with rows projecting complementary ic1 dyads that together produce an aggregate of ic1s. When recapitulated, the secondary theme group's transposition up a perfect fourth (an *odd* transposition) matches the transposition typical in classical sonata forms while bringing its ic1 dyads into "alignment" with the primary theme:<sup>7</sup>

#### Exposition

##### Primary Theme

A $\flat$  G, D C $\sharp$ , F $\sharp$  F, A B $\flat$ , E $\flat$  E, C B  
 ⑦ ① ⑤ ⑨ ③ ⑪

##### Secondary Theme

F E, B B $\flat$ , E $\flat$  D, F $\sharp$  G, C C $\sharp$ , A G $\sharp$   
 ④ ⑩ ② ⑥ ⑩ ⑧

ic1 aggregate

#### Recapitulation

##### Primary Theme

A $\flat$  G, D C $\sharp$ , F $\sharp$  F, A B $\flat$ , E $\flat$  E, C B  
 ⑦ ① ⑤ ⑨ ③ ⑪

##### Secondary Theme

B $\flat$  A, E E $\flat$ , A $\flat$  G, B C, F F $\sharp$ , D C $\sharp$   
 ⑨ ③ ⑦ ⑪ ⑤ ①

ic1 alignment

### The Order Principle

This String Trio, Op. 20, was a breakthrough. Not only was it Webern's first completed twelve-tone work for instruments alone, it was his first completed instrumental work in thirteen years. And as I have shown, it shows a particular understanding of the abstract possibilities of twelve-tone composition that is foreshadowed in earlier fragments. In those works, however, Webern struggled to use more than one or two row forms, and that restriction clearly eased with Op. 20. We can conjecture, I think, that while the aggregate principle provided Webern a means for large-scale organization, it did not solve a more immediate problem, one he was grappling with in Op. 20: which rows should follow one another?

<sup>6</sup> See Moseley, "Transformation Chains" (see note 3), pp. 4–6.

<sup>7</sup> Andrew Mead begins his analysis of this movement by discussing this transposition in particular. See his "Webern, Tradition, and 'Composing with Twelve Tones ...,'" *Music Theory Spectrum* 15, no. 2 (1993), pp. 173–204, esp. pp. 196–204.

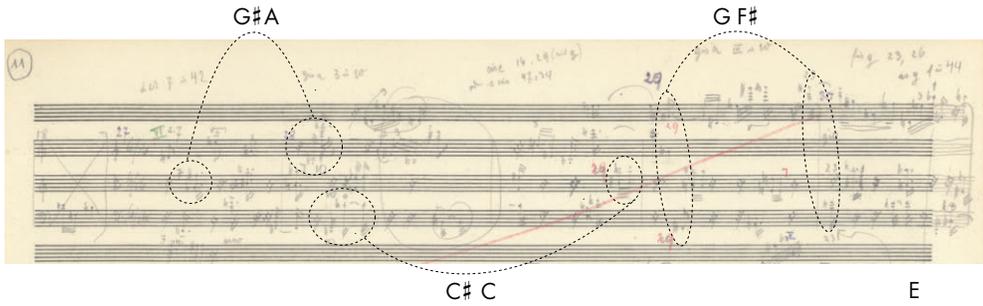


Figure 3: Anton Webern, String Trio, Op. 20, sketch for an abandoned third movement in Sketchbook 2, p. 11 (Anton Webern Collection, PSS). Dotted annotations added by the author.

While the sketches for Op. 20's published movements are lost, in the extensive materials we have for an abandoned third movement, this concern for row ordering is conspicuous and sets the stage for what becomes a more common practice – a “principle of order.” *Figure 3* shows one fascinating passage from those sketches, all of which are littered with the marginalia like that here at the page's top. Webern's notes highlight particular row forms *beginning* with a specified two-note pitch segment: for example, “d es 7 u 42,” written at the top left, indicates that both rows 7 and 42 on his row table begin with the segment <D, E>. These segments were seemingly used to judge the desirability of a particular row succession. Here, as an example, the four rows follow a pattern wherein the third and fourth notes of a row become the first and second notes of the row that follows: in *Figure 3*, the viola's <G#, A>, as the third and fourth note of row “7,” becomes the first dyad of row “10,” indicated by Webern above the score. That row's third and fourth note, <C#, C>, then begins row “29.” And so on.

His interest here in using row segments to suggest “what row should come next” foreshadows the “linear” row orchestration, as Kathryn Bailey calls it, that we find in all of the works he composed after Op. 20.<sup>8</sup> The row forms in these works are consistently “chained” together through shared segments, a practice that seems to emanate from the concerns we witness with the Op. 20 sketch.

His sketches for the Symphony, Op. 21, beautifully demonstrate the first instance of this principle of order coming into contact with the principle of the aggregate. *Figure 4* shows the first three groups of row forms Webern noted in his row table for the Symphony. My dotted annotations and diagram at *Figure 4* show that the four discrete ic1 dyads at the row's center

8 Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 30–93.

ic1 aggregate

a

I, II, III, IV  
Terzen klein aufwärts: XXXIII, 34, XXXV, 36

Sek. klein auf.: V, VI, VII, VIII  
Sek. groß abw.: XXI, XXII, XXIII, XXIV

Sek. klein abw.: IX, X, XI, XII  
Sek. groß auf.: XVII, XVIII, XIX, XX

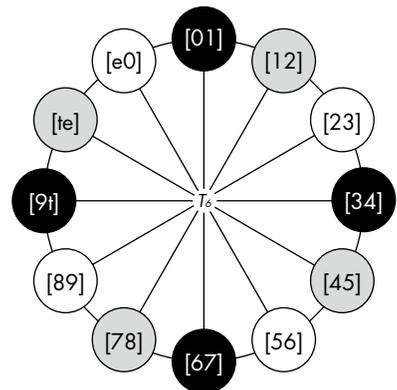


Figure 4: Anton Webern, row table for the Symphony, Op. 21 (Anton Webern Collection, PSS). Transcription with dotted annotations added by the author.  
a: Aggregate of semitones created from the three row groups and their tritone transpositions.

form a “diminished seventh chord” of ic1 dyads. Thus, combining a single row form from each of these groups (or their tritone transpositions) will create an *ic1 aggregate*. At the same time, the first and final dyad of each

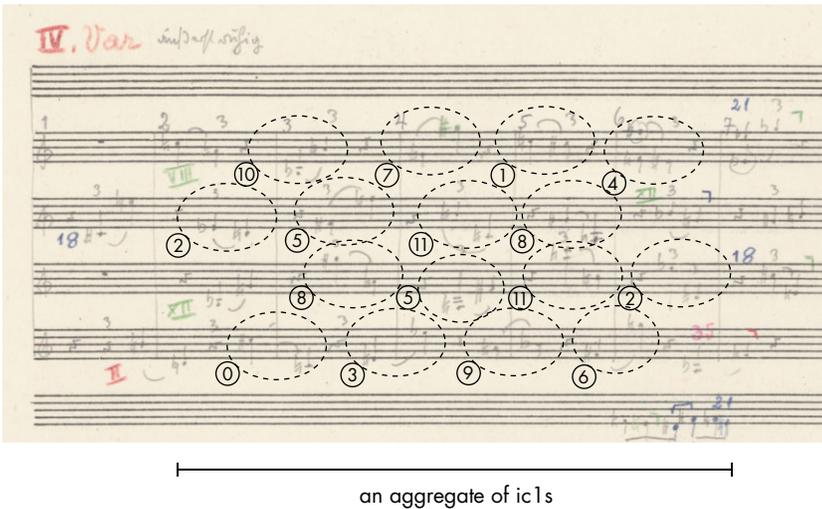


Figure 5: Anton Webern, Symphony, Op. 21, first sketch of the 4th variation in Sketchbook 2, p. 30 (Anton Webern Collection, PSS). Dotted annotations added by the author.

group belong to interval class 3 and are related by  $T_3$ , allowing rows to chain together while maintaining their ic1 structure.

An ic1 aggregate culmination is precisely what occurs at the climax of the second movement, a sketch of which is shown in *Figure 5*. From early on in the sketch process, Webern noted in a formal diagram that the fourth variation would be a place of special significance:

Thema, 1. 2. 3 4. 5. 6 7 Coda.<sup>9</sup>

And when his sketches reached this moment, he combines four rows that produce an ic1 aggregate, highlighting the aggregate with two-note rhythmic groupings. As those rows come to their end, Webern's beamed indication just below the passage (in m. 6) indicates how row "VIII" chains to row "21." That linkage, and three others indicated in mm. 6 and 7, orders the row forms in this central passage with another group producing a second ic1 aggregate. This significant joining of two abstract principles initiates the movement's large "structural retrograde," and it marks the first of many moments in Webern's compositional history where these two principles work together.

<sup>9</sup> Anton Webern, sketch for the Symphony, Op. 21, in Sketchbook 2, p. 21 (Anton Webern Collection, PSS).

***Crooked Plane(s)***  
**Friendship as Compositional Medium in the Labor e.V.'s**  
***5-Tage-Rennen* (1968)**

by Elaine Fitz Gibbon

In October 1968 something was brewing in the center of Cologne. The Kölner Kunstverein was gearing up to host the second annual Kölner Kunstmarkt, but in the Kunsthalle's underground parking garage a different kind of event was in the works: a collection of Happenings by avant-garde artists from Cologne and its surroundings. This exhibition-installation was entitled *5-Tage-Rennen* – a duration that matched the five-day Kunstmarkt – and was organized by the Labor zur Erforschung akustischer und visueller Ereignisse, e.V. (Labor e.V.).<sup>1</sup>

The Labor was founded earlier that year on 11 January 1968 by a group of seven Cologne-based friends and partners (some of them seen in *Plate 1*): composer Mauricio Kagel; visual artist Ursula Burghardt, Kagel's wife; Fluxus artist Wolf Vostell; teacher and writer Mercedes Guardado Olivenza, Vostell's wife; actor and filmmaker Alfred Feussner; Friedrich Wolfram Heubach, editor of the avant-garde arts magazine *Interfunktionen*; and Caspar Wassermeyer, a lawyer who assisted with the group's registration and eventual dissolution.

In this article, I discuss this lesser-known moment in avant-garde (music) history and the role of friendship in the group's founding as an artistic medium, reading a selection of documents related to the collaborative project held in the Mauricio Kagel Collection. I focus on Burghardt's and Feussner's contributions to the *5-Tage-Rennen*, two co-founders whose membership has often been erased from the group's history, both by other co-founders and historians: with few exceptions, Kagel and Vostell, the most famous members of the Labor, are represented as its singular co-founders.

---

1 The "Laboratory for research into acoustic and visual events" was a formally registered association to organize its own events, indicated by the "e.V." for "eingetragener Verein." A documentation of the *5-Tage-Rennen* with photographs and texts was published by Labor e.V. member Friedrich Wolfram Heubach, *Interfunktionen*, no. 2 (1969), pp. 1–57.



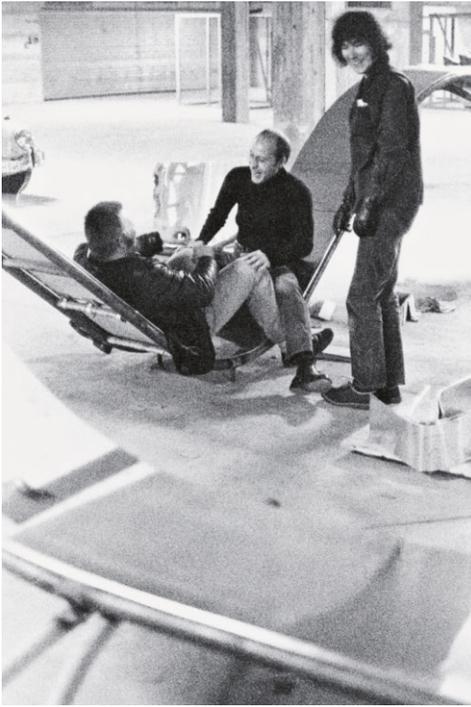
Plate 1: Labor members (from left to right) Gábor Altorjay, Peter Saage, Alfred Feussner, Mauricio Kagel, Ursula Burghardt, Mercedes Guardado Olivenza and Wolf Vostell in 1969 at the installation space Kombinat, with singing saws and Burghardt's sculpture, *Corpino + Bombacha*, in the background (photograph by Wilfried Bauer, Mauricio Kagel Collection, PSS).

### The Labor e.V.: A Brief History

The Labor e.V.'s existence was brief: After its founding in 1968, by late 1969 the association had quietly faded from active participation in the Cologne arts scene and was officially dissolved in 1973.<sup>2</sup> But in October 1968 the seven co-founders of the Labor were energized not just by the heady excitement of having just founded their organization, but also by an underground sentiment of collaborative imagination of otherwise possibilities.<sup>3</sup> In keeping with the group's emphasis on "acoustic and visual events," each artistically active member of the group produced works that featured the intentional harnessing of sound: environments used speakers to amplify noises of actions and voices, be they gleeful shouts or the murmur of

2 The official date of the Labor's dissolution is unknown but was likely 1973 (Mauricio Kagel Collection, PSS, personal documents).

3 The term "otherwise possibilities" was coined by Ashon Crawley as a phrase which "announces the fact of infinite alternatives to what *is*." Ashon T. Crawley, *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility* (New York, NY: Fordham University Press, 2016), p. 2.



*Plate 2:* Labor e. V. members Vostell, Feussner and Burghardt (from left to right) take a break on Burghardt's *Krumme Ebene* (photograph by Wilfried Bauer, Mauricio Kagel Collection, PSS).

conversation, the underground garage providing natural amplification and echo effects.

In addition to the acoustically and visually oriented nature of these Happenings, two Labor members used another medium in their environments: friendship. Both Burghardt's and Feussner's installations asked attendees to engage with their works not as singular individuals, but with friends, creating sculptural spaces that invited or even fostered collaboration and moments of intimacy, thus enacting what Nicolas Bourriaud refers to as *l'art relationnel*.<sup>4</sup> This element of friendship was woven into the composition of the pieces themselves: photographs taken by the photographer Wilfried Bauer document moments of collective play and collaborative work, as can be observed in *Plate 2*. Here, Vostell, Feussner and Burghardt laugh together, resting and playing on the still-in-process sculptural installation piece that Burghardt created for the *5-Tage-Rennen*, entitled *Krumme Ebene* (*Crooked Plane*). This photograph in fact portrays the Labor co-founders enacting one of Burghardt's instructions for how to interact with her work.

---

<sup>4</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: les presses du réel, 1998).



Plate 3: Burghardt (left) and Feussner working on their respective installations (photograph by Wilfried Bauer, Mauricio Kagel Collection, PSS).

### **“Meet with Friends on it”: Burghardt’s *Krumme Ebene***

As Burghardt describes in a local WDR television report on the *5-Tage-Rennen*, her interactive installation was “a sculpture that is meant to be climbed and slid on.”<sup>5</sup> Indeed, *Krumme Ebene* was, for all intents and purposes, a slide, though a musical one: contact microphones were attached to the sculpture and speakers set up around the five aluminum “slide surfaces” and ladders that made up the work. The acoustically live surface of the slide produced a harmonic hum and, when slid upon, the microphones picked up the screeching friction of the interaction of clothing and skin with aluminum.

Burghardt composed a text score for the work, instructing ways to interact with it.<sup>6</sup> In addition to “sliding, caressing, hitting, climbing down” and “relaxing on” the aluminum-covered slides, Burghardt suggests that visitors could “meet with friends on it,” thus emphasizing the functional, playground-quality of the environment. As sculptural sound installation,

5 “Eine begehbare und beruschbare Plastik”; *Hierzulande – Heutzutage*, Almanach der Woche, “Vostell Labor,” 15 October 1968 (WDR Video, ID 60-3654).

6 Reproduced in *Interfunktionen*, no. 2 (see note 1), p. 33.

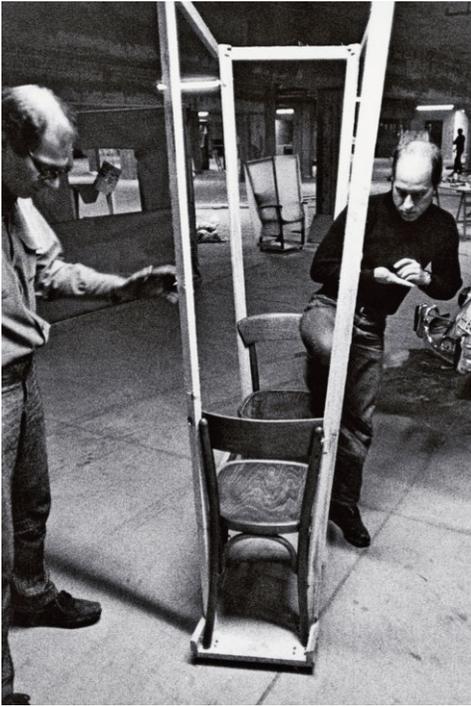


Plate 4: Kagel (left) and Feussner testing Feussner's "Doppelstuhl" (photograph by Wilfried Bauer, Mauricio Kagel Collection, PSS).

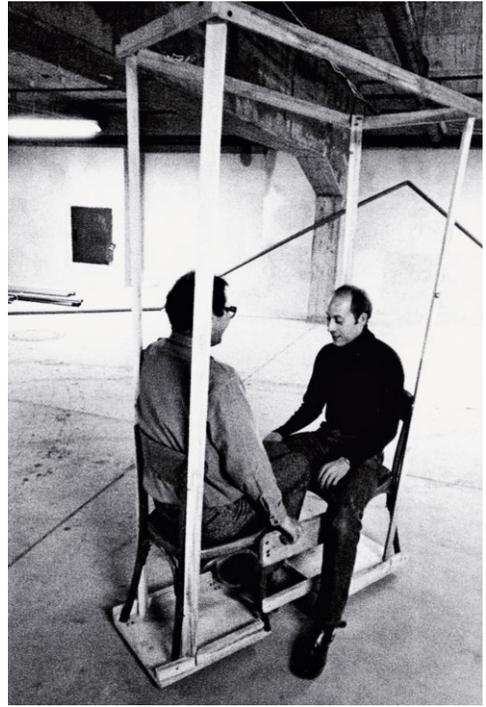


Plate 5: Kagel (left) and Feussner sitting in the "Doppelstuhl" (photograph by Wilfried Bauer, Mauricio Kagel Collection, PSS).

*Krumme Ebene* not only invited the audience to interact with it, play with it – play on it, even – but to treat it casually as furniture, providing a space to host conversations, communal play and relaxation, while projecting the acoustic products of these activities into the space.

By 1968, Burghardt was both academically and intimately acquainted with the question of what function a playground might have in a city and within society. While studying at the Technische Hochschule Köln, Burghardt participated in a 1959 exhibition on playgrounds.<sup>7</sup> In post-war West Germany attention to how and where children were playing was not an abstract concern, but was rooted in the visceral memories of adults, as an article in a local paper made explicit: "In 1945, our children played on mountains of rubble in the middle of flame-licked ruins."<sup>8</sup> Some of those children would bear the marks of such playgrounds for the rest of their

7 "Kinder spielen: Spielgeräte im Freien" was exhibited from 28 October through 15 November 1959, in the exhibition spaces of the Kölner Werkschulen; *Kölner Werk-schulheft*, no. 9 (1959).

8 "1945 spielten unsere Kinder auf Trümmerbergen inmitten brandgefleckter Hausruinen"; Ginzel Hermann, "Klar Schiff zum Spielen...!", *Kölner Stadt-Anzeiger*, 29 October 1959, p. 11.

lives: Alfred Feussner lost the majority of his right hand when he picked up a grenade while playing amidst Cologne's rubble.<sup>9</sup>

*Krumme Ebene* invited a return to the play that children engage in on playgrounds – play that is enacted not singularly, but collectively, with friends. In the intervening years between the 1959 exhibition and *5-Tage-Rennen*, Burghardt gave birth to two daughters, with whom she had the opportunity to test Cologne's playgrounds. *Krumme Ebene* can thus be seen as a product of Burghardt's reflections on the implications of public spaces for a society facing the consequences of children who developed during the Nazi regime and who played in its rubble in the years following the war.

### **Double Chair: Navigating Friendship in Motion**

The site-specific nature of the *5-Tage-Rennen* further fostered the collaborative spirit of the Labor's work. In *Plate 3*, Burghardt and Feussner are captured working on their respective installations: the labor of constructing the exhibition was done in close quarters, with the friends sharing worktables and tools. In the process, Labor members consulted on each other's pieces, experimenting with them as the works came into being.

Kagel and Feussner are pictured together in *Plate 4*, entering Feussner's "Doppelstuhl" (Double Chair), one of three mobile chairs that Feussner created for *Vorspann* (*Opening Credits*), the installation that he contributed to the *5-Tage-Rennen*. The filmic language of *Vorspann's* title is indicative of the environment's usage of film and projected images as its main medium. However, in *Vorspann* Feussner disrupts the viewer's passive role in traditional filmic experiences. He built three immersive viewing chairs covered by swaths of a translucent plastic material that acted as projection surfaces for the three slide projectors and seven 16 mm film projectors that he arranged in a 18 m by 6 m space in the garage. Feussner attached wheels to the chairs so that attendees could move themselves throughout the projection space, thus changing the images projected upon the flexible screens within which the participants – whom Feussner refers to as "actors" in plans for the work – were ensconced. *Vorspann* thus placed attendees in an active position, allowing them to shape their experience within the acoustic and visual field of the installation, an instantiation of the experimental impulse of the Labor e. V.'s name.

*Vorspann* enacted the collaborative nature of the Labor, for such experimentation was not relegated to the singular individual, as can be observed in *Plate 5*. Here, we observe Kagel and Feussner sitting together in the "Doppelstuhl" prior to its completion. Kagel's legs are pulled in tightly, his hand gripping the wooden board that connects the two chairs, while Feussner's

---

<sup>9</sup> Deborah Kagel recounts this in her autobiography. Deborah Kagel, *Mit Kind und Kagel: Der Fadenschein muss gewahrt bleiben* (Santa Barbara: Lots of Dots Publications, 2021), p. 28.

feet are planted on the floor, straddling the chair-vehicle, allowing him to steer its movement. While Kagel famously towered over others (he was over six feet tall), it is clear from the photograph that the “Doppelstuhl’s” dimensions were not luxurious, the small space requiring that the two individuals, regardless of their height, carefully position their knees and feet. Such physical immediacy also affected the position of the sitters’ heads: in *Plate 5*, Kagel looks straight ahead, while Feussner glances downward towards his right hand, the friends engaging in conversation, but avoiding the immediacy of each other’s gaze.

*Vorspann* thus encouraged a playfully experimental disposition on the part of the attendees, and like Burghardt’s *Krumme Ebene*, invited them to “meet with friends [within] it.” But while Burghardt’s acoustic slide was open to multiple forms of friendshiped interactions, Feussner’s *Vorspann* instantiated a different kind of friend-based activity. The participants, now “actors,” were fitted into the intimate proximity of the “Doppelstuhl” and asked to collaborate in the physical negotiation of the environment and to navigate (literally) their distinct aesthetic preferences, enacting the push and pull of individual desire and the frustrations – or joyful satisfaction – of finding common ground.

### **Unequal Planes: Some Conclusions on Friendship and Collaboration**

Burghardt’s *Krumme Ebene* and Feussner’s *Vorspann* stand out in their engagements with friendship as an artistic medium. As the Labor’s most socially vulnerable members – Burghardt, a German-born Jewish woman and mother who, by accident of marriage had returned to her country of birth; and Feussner, a physically disabled, gay man whose livelihood was precarious – it is perhaps unsurprising that these artists would take up friendship actively in their work.<sup>10</sup> But as *Vorspann* articulates and musicologist Ryan Dohoney has argued, the capacities of friendship are multivalent and not to be viewed through rose-colored glasses.<sup>11</sup> As is apparent in the Mauricio Kagel Collection, these were relationships that involved strife, imbalance and mourning, as well as fantasy, support and more equal forms of collaboration.<sup>12</sup> In attending to the entwinements of friendship we gain a richer understanding of this historical moment and more nuanced models for articulating (im)balances of power in the creative act, particularly in the analysis of collaborative creative labor and the fruits it bears.

---

10 See art historian Jennifer Rath’s monograph on Burghardt for discussion of the artist’s biography and work throughout the 1960s. Jennifer Rath, *Ursula Burghardt: Transgression des Alltäglichen* (Freiburg: Edition Metzler, 2022).

11 Ryan Dohoney, *Morton Feldman: Friendship and Mourning in the New York Avant-Garde* (New York, NY: Bloomsbury, 2022), pp. 4–5.

12 Tragically, Feussner took his own life less than a year after the *5-Tage-Rennen*, on 22 August 1969.

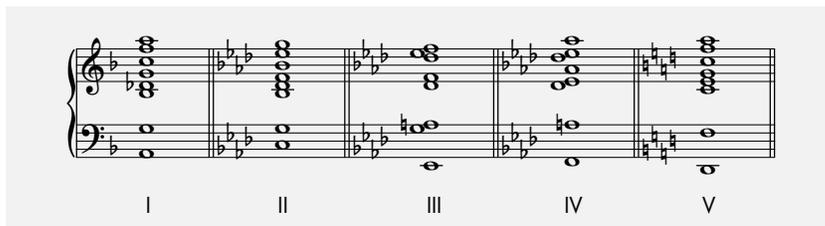
## Musical Wellsprings in a Parched Landscape Harmonic Sources in Steve Reich's *The Desert Music* (1984)

by Pwyll ap Siôn

Premiered in Cologne on 17 March 1984, *The Desert Music* is regarded by many as one of Steve Reich's most important compositions. K. Robert Schwarz praised the work for its "coloristic variety, harmonic and melodic range, and emotional impact," while conductor Michael Tilson Thomas drew attention to its "very powerful, spiritual message."<sup>1</sup> One of *The Desert Music*'s most striking elements, at least to those familiar with Reich's previous oeuvre, is its exploration of a new harmonic sound world. Partly inspired by William Carlos Williams's poetry, the ominous, unsettling chords heard at the beginning of the large-scale work for chorus and orchestra have been described by the composer as "more chromatic and 'darker' in harmony" than in any of his previous works.<sup>2</sup> According to Richard Taruskin, by "[broadening] his harmonic palette into intense chromatic terrain," *The Desert Music* equipped the composer "to deal with sober, even sombre matters."<sup>3</sup> Its impact can be heard in several subsequent works, which explore harmony in similar ways, including *Sextet* (1985), *Three Movements* (1986), and *City Life* (1995).

The introduction to *The Desert Music* sets the tone with a series of five chords that cycle four times during its opening three minutes. These are labeled I–V in *Example 1*. The voicings of each chord as they appear in the soprano, alto, tenor, and bass parts have also been retained. These chords have been described by Reich as "altered dominant" harmonies.<sup>4</sup> The second chord can be described as an E $\flat$  dominant ninth over a C root, the third chord an E $\flat$  dominant ninth with a flat fifth, and the fourth an F dominant seventh with a raised fifth and a raised ninth. The first and last

- 
- 1 K. Robert Schwarz, "Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams," *American Music* 8, no. 3 (1990), pp. 245–73, esp. p. 246. Michael Tilson Thomas in Steve Reich, *Conversations* (Toronto: Hanover Square Press, 2022), pp. 73–101, esp. p. 88.
  - 2 Steve Reich, "The Desert Music (1984)," *Writings on Music 1965–2000*, ed. Paul Hillier (Oxford: Oxford University Press, 2002), pp. 120–26, esp. p. 121.
  - 3 Richard Taruskin, "A Sturdy Musical Bridge to the 21<sup>st</sup> Century," *The New York Times*, 24 August 1997, pp. 29–30, esp. p. 30.
  - 4 Steve Reich, "The Desert Music" (see note 2), p. 121.



Example 1: The first five chords in Steve Reich's *The Desert Music*.

chords do not appear to be constructed on dominant harmonies but are based instead on minor configurations: the first a G minor eleventh chord with a flat fifth over an A root, while the last is a relatively “straightforward” D minor eleventh.

All five chords thus comprise extended harmonies based on ninths, elevenths, and thirteenths, with flattened alterations: the kinds of harmonies familiar to the world of jazz. As if to strengthen this connection, Reich has observed that Williams’s texts took him back to the harmonies he explored during lessons with composer Hall Overton prior to (and during) his studies at the Juilliard School of Music, between 1959 and 1961. Reich stated that the “milieu around Overton was very lively. Thelonious Monk was there,” and according to the composer, his early *Music for Two or More Pianos* (1964), “mingled [the influences of] Morton Feldman [...] with those of jazz pianist Bill Evans.”<sup>5</sup>

While jazz remained an important influence, Reich’s sketches for *The Desert Music* reveal that the composer was casting his harmonic net much wider. In addition to chords copied from Béla Bartók and Igor Stravinsky, Reich’s sketchbooks include reharmonizations of the opening melody from Claude Debussy’s *Prélude à l’après-midi d’un faune* (see Plate 1), the opening chords from Maurice Ravel’s *Daphnis et Chloé*, a short passage from Charles Ives’ *Three Places in New England*, and even Richard Wagner’s well-known *Tristan* chord (Example 2).<sup>6</sup>

These chords appear alongside several pages of original harmonic progressions described by the composer in his sketchbooks as “harmonic structure – overall and sectional,” “a series of shorter cycles,” “pulsed chords,” and “pulses for [William Carlos Williams’s] piece.” These harmonic

5 Quoted from Paul Hillier, “Introduction,” Steve Reich, *Writings on Music* (see note 2), p. 8 and p. 11.

6 The chords in Example 2 have been presented in a manner that tries to capture the way they appear in Reich’s sketchbooks. The Debussy, Ravel and Wagner examples can all be found in Walter Piston’s treatise *Harmony* (see pp. 518, 494, and 421 respectively in the 1978 revised edition). This suggests that Reich may have sourced these chords directly from Piston’s textbook rather than from the scores themselves. See Walter Piston, *Harmony* (London: Gollancz, 1978).

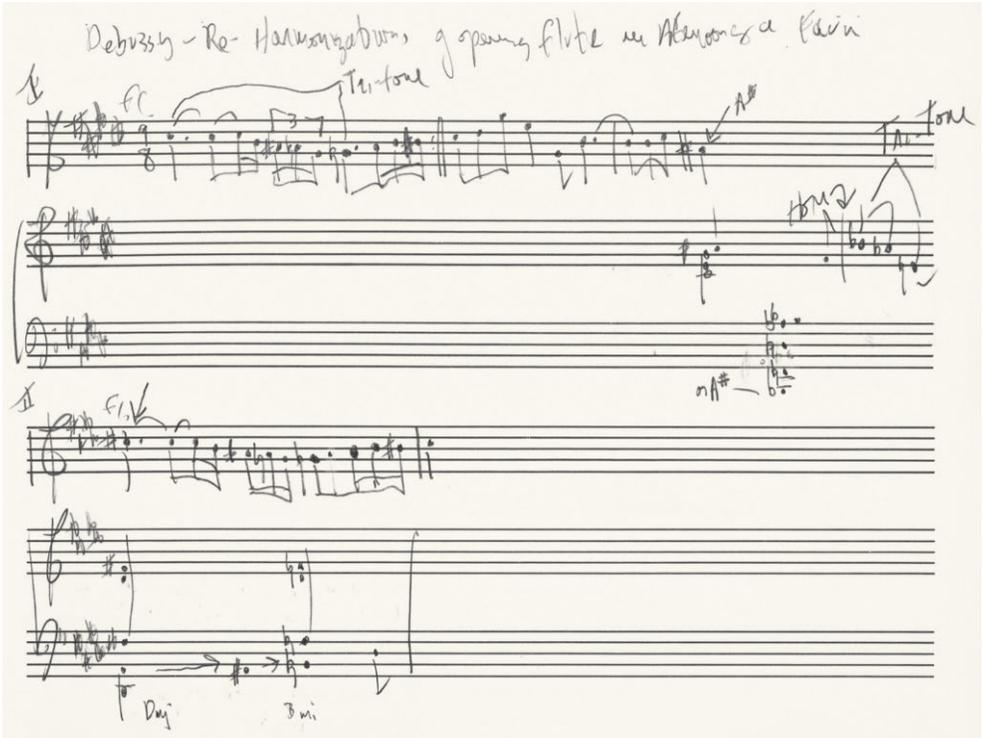
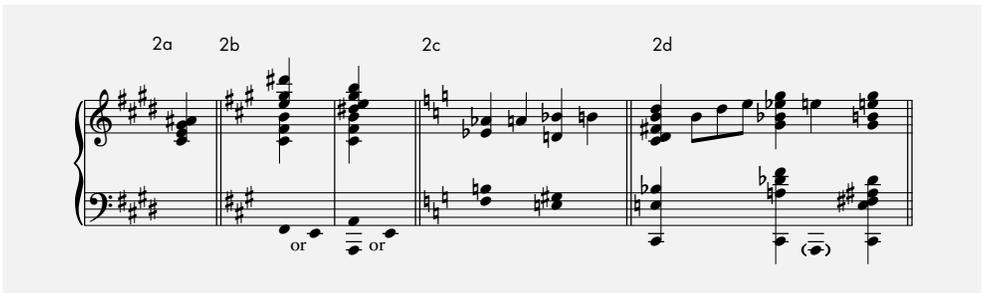


Plate 1: Steve Reich, Sketchbook 24 (August 1981 – June 1982), p. [37], excerpt (Steve Reich Collection, PSS).



Example 2: Chords in Reich's sketchbooks taken from Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (2a), Ravel, *Daphnis et Chloé* (2b), Wagner, *Tristan und Isolde* (2c), and Ives, *Three Places in New England* (2d).

ideas eventually culminate in a sketch dated 28 October 1982, alongside the words "final chords" (see Plate 2). These chords closely resemble the opening five harmonies in *The Desert Music*, as shown in Example 1. For example, the bass line follows the same progression in both, raising by two minor thirds from A to C and Eb, before falling by a third from F to D.

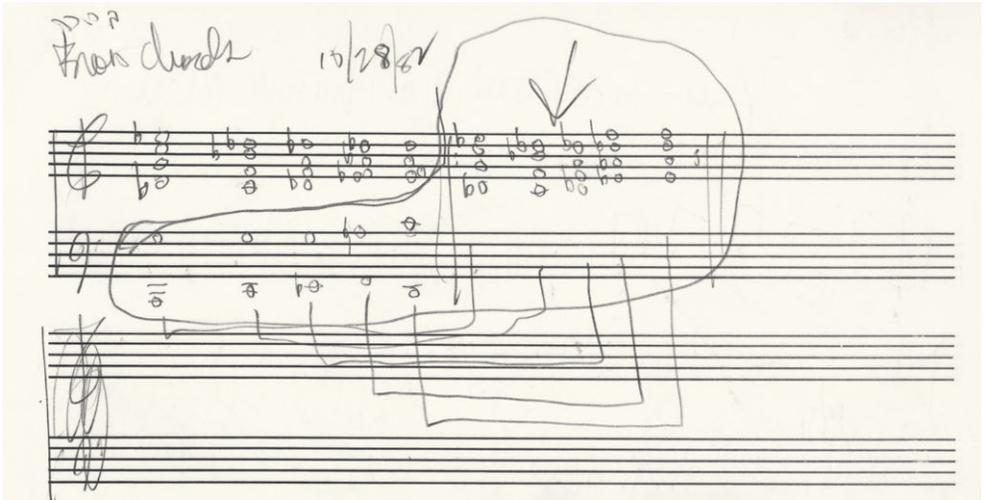
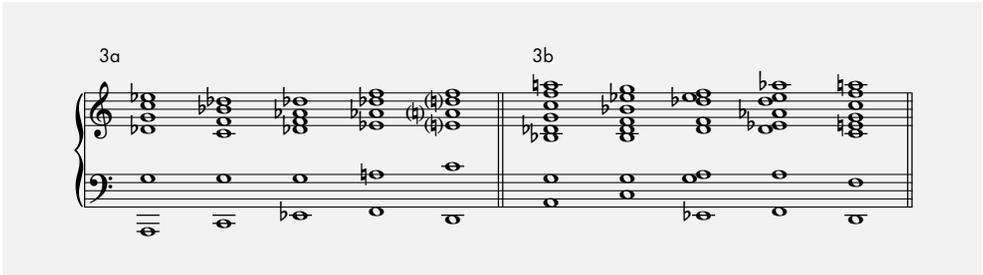


Plate 2: Steve Reich, Sketchbook 26 (July 1982 – February 1983), p. [28], excerpt (Steve Reich Collection, PSS).

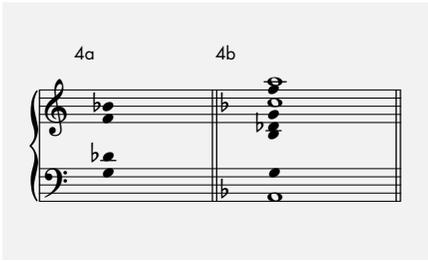


Example 3: Reich's harmonic sketch 28 October 1982 (3a), compared with the final set of opening chords for *The Desert Music* (3b).

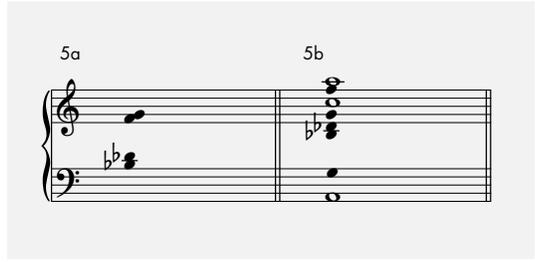
The harmonies themselves show only slight deviations from the final set of chords (see the comparison in *Example 3*).<sup>7</sup>

While it is not uncommon to see music from other sources copied out by Reich, the presence of several harmonic passages belonging to different composers is unusual and their inclusion surprising. Other than Wagner's *Tristan* chord, all the other sources belong to late nineteenth and early twentieth century orchestral repertoire (including the Bartók and Stravinsky chords not discussed here). This suggests that, in addition to jazz, Reich was keen to position his new work in relation to a Western orches-

<sup>7</sup> The final version of the opening chord replaces an E $\flat$  with an F while the second chord in the sketch is missing an E $\flat$ . Assuming the bracketed accidentals in the final chord in *Example 3a* have been accidentally left out by Reich in his sketch (the low D natural in the bass strongly implies this), the final chord therefore only lacks a G.



Example 4: Wagner's *Tristan* chord (4a) in Reich's *The Desert Music*, Chord I (4b).



Example 5: Debussy's first chord in *Prélude à l'après-midi d'un faune* (5a) in Reich's *The Desert Music*, Chord I (5b).

tral and symphonic tradition that spanned late Romanticism (Wagner), early impressionism (Debussy and Ravel), and early European and American modernism (Bartók, Stravinsky, and Ives). Perhaps Reich's desire was to synthesize both traditions in this work. The kinds of extended chords found in these examples – augmented and chromatic colorations, dominant substitutions, major and minor sevenths, ninths, and elevenths – appear to have laid the harmonic foundations for *The Desert Music*, to the point of even providing the composer with ideas about the verticalization and spatialization of his chords.

Looking closer, further connections exist between the opening harmonies of *The Desert Music* and Reich's sketched chords. For example, when Wagner's *Tristan* chord is transposed up a tone, yielding (from bottom to top) G, D $\flat$ , F, and B $\flat$ , all four pitches are contained in Reich's opening six-note chord (*Example 4*). (The common pitches to both chords appear as stemless black notes.) As noted by Mark DeVoto and others, when transposed and reordered, the opening harmony from Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* comprises the same pitches as the *Tristan* chord.<sup>8</sup> Described in various ways as a half-diminished seventh, a French sixth, or set 4-27A [0,2,5,8] in pitch-class analysis, Debussy's chord is therefore also contained in Reich's first chord when transposed down a minor third (*Example 5*). Reich's fifth chord possesses the same pitches as the D minor eleventh in the chord copied by the composer from Ravel's *Daphnis et Chloé* (*Example 6*).

Nevertheless, the most revealing associations between *The Desert Music*'s opening chords can be found in Reich's sketch of a short passage from the first movement of Ives' *Three Places in New England* (see *Plate 3*). Subtitled "The 'St. Gaudens' in Boston Common," Reich's sketch (dated 5 October 1982) draws on harmonies heard close to the beginning of Ives' movement, containing the first chord of measure 7 alongside the second and third chords of measure 8.

8 See Mark DeVoto, "Memory and Tonality in Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*," *Cahiers Debussy*, 37–38 (2014), pp. 5–21, esp. pp. 6–8.

Example 6: Ravel's chord from *Daphnis et Chloé* (6a) in Reich's *The Desert Music*, Chord V (6b).

Example 7: Two chords from Ives' *Three Places in New England*, first movement (m. 8) compared with Reich's second and third chords from *The Desert Music*.

7a: Ives, m. 8, first chord

7b: Reich, chord II

7c: Ives, m. 8, second chord

7d: Reich, chord III

As seen in *Example 7*, Ives' second chord closely resembles Reich's second chord – the only difference between the two is that Reich omits the A pitch in Ives' chord – while Ives' third chord, transposed up a minor third, generates all the notes in Reich's third chord. Again, they only differ from each other through Reich's omission of a D natural and B♭ found in Ives' chord.

What are we to make of these connections, then? Perhaps it is easy to overemphasize the harmonic associations between the opening harmonies in *The Desert Music* and Reich's sketches of chords by other composers. The fact that they were written down by Reich does not automatically mean that he planned on using them. However, it is equally unlikely that one would have drawn such close comparison between Reich and, say, Ives, were it not for the presence of these chords in his sketchbooks.

In fact, looking beyond Reich's "Ives" sketch, further parallels appear between "The 'St. Gaudens' in Boston Common" and *The Desert Music*. Although atonal (or perhaps more accurately, polytonal) in style, due to Ives' deliberate "smudging" of the nineteenth-century American vernacular songs quoted throughout the movement, "St. Gaudens" is also charac-



Plate 3: Steve Reich, Sketchbook 26 (July 1982 – February 1983), p. [22], excerpt (Steve Reich Collection, PSS).

terized by the persistent repetition of a minor third A-C figure. Heard mainly in the cellos and pizzicato double basses, this figure is stated seven times in the opening eight measures; it returns between mm. 16–18 and mm. 21–22, makes a brief appearance towards the climax of the movement in measure 59 and then at mm. 63–65, before occurring seven times during the movement’s last eight measures. It’s the most obvious musical motif in “The ‘St. Gaudens’ in Boston Common.” These pitches – A and C – also provide the root harmonies for the first two chords heard in Reich’s *The Desert Music*.

Consciously or not, other Ives harmonies seem to have found their way into Reich’s work as well. A bitonal chord heard in measure 39 of Ives’ movement, which juxtaposes a D dominant ninth with a D diminished chord, also has its equivalent in Reich’s fourth chord, while the harmony heard at the climax of Ives’ movement, in measure 63, also forms the basis for Reich’s first chord. Although these harmonies do not appear in Reich’s sketchbooks, it seems plausible that the composer was familiar with “The ‘St. Gaudens’ in Boston Common” beyond the three chords that *are* there.

Reich’s sketchbooks can thus be seen to function as a kind of mental “rehearsal space,” where the composer tested out ideas before deciding on whether to accept or reject them. While Reich may well have settled on the opening chords in *The Desert Music* without the aid of those famous European and American composers who preceded him – Debussy, Ravel, Ives, et al. – it seems clear that their chords helped shape Reich’s harmonic outlook in this work, whether directly or not. And the idea that Wagner’s *Tristan* chord (and Debussy’s *Prélude à l’après-midi*) somehow found their way into the very first sounds we hear in Reich’s *The Desert Music* provides a tantalizing glimpse into the kind of complex creative process that eventually results in a new and original work of art.

### Neuerscheinung 2023

Anna Dalos, Márton Kerékfy und Heidy Zimmermann, *Ligeti-Labyrinth. Ein Streifzug durch das Schaffen György Ligetis*, Mainz etc.: Schott Music 2023.

Englische Ausgabe: *Ligeti Labyrinth. A Guided Tour through the Œuvre of György Ligeti*, Mainz etc.: Schott Music 2023.

Ungarische Ausgabe: *Ligeti-labirintus. Barangolás Ligeti György életművében*, Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet 2023.

Dieser Studienband ist als Begleitpublikation zur Ausstellung *Ligeti-Labyrinth* erschienen, die zunächst im Musikhistorischen Museum Budapest (April bis Oktober 2023) und danach im Historischen Museum Basel/ Musikmuseum (November 2023 bis April 2024) gezeigt wurde. Darin vertiefen die AutorInnen die Themenkomplexe zum Leben und zum Werk György Ligetis, welche sie als KuratorInnen für die Ausstellung ausgearbeitet hatten. Die meisten der Exponate sind im Buch in Farbe reproduziert und machen so das facettenreiche Schaffen des Komponisten im Kontext aktueller Forschung auch visuell erlebbar.



## Gesamtverzeichnis

### Buchreihe *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*:

Band 1: Pierre Boulez, John Cage, *Correspondance et documents*, hrsg. von Jean-Jacques Nattiez, revidierte Neuauflage hrsg. von Robert Piencikowski, Mainz etc.: Schott Musik International 2002.

Band 2: *Quellenstudien I: Gustav Mahler, Igor Strawinsky, Anton Webern, Frank Martin*, mit einem Anhang «Paul Sacher und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts: Aufträge, Widmungswerke, Uraufführungen», hrsg. von Hans Oesch, Winterthur: Amadeus 1991.

Band 3: *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Felix Meyer, Winterthur: Amadeus 1993.

Band 4: *Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen «10 Jahre Paul Sacher Stiftung». Werkeinführungen, Essays, Quellentexte*, hrsg. von Felix Meyer, Winterthur: Amadeus 1996.

Band 5: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel 1996*, hrsg. von Hermann Danuser, Winterthur: Amadeus 1997.

Bände 6,1 und 6,2: Wolfgang Rihm, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus 1997.

Band 7: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hrsg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz etc.: Schott Musik International 1999.

Band 8: Anton Webern, *Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, hrsg. von Neil Boynton, Mainz etc.: Schott Musik International 2002.

Band 9: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, hrsg. von Hermann Danuser in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz etc.: Schott Musik International 2003.

Bände 10,1 und 10,2: György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz etc.: Schott Music 2007.

Band 11: *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*, hrsg. von Ulrich Mosch, Mainz etc.: Schott Music 2006.

Band 12: *Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Matthias Kassel, Mainz etc.: Schott Music 2017.

## Weitere Bände:

Felix Meyer und Anne C. Shreffler, *Elliott Carter: A Centennial Portrait in Letters and Documents*, Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press 2008.

Mauricio Kagel: *Zwei-Mann-Orchester. Essays und Dokumente*, hrsg. von Matthias Kassel, Basel: Schwabe 2011.

*Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*, hrsg. von Hermann Danuser und Heidi Zimmermann, London etc.: Boosey & Hawkes 2013.

*Crosscurrents. American and European Music in Interaction, 1900–2000*, hrsg. von Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert und Anne C. Shreffler, Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press 2014.

«*On revient toujours*». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, Festgabe für Hermann Danuser zum 70. Geburtstag, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz etc.: Schott Music 2016.

*Utopia, Innovation, Tradition. Bruno Maderna's Cosmos*, hrsg. von Angela Ida De Benedictis, Woodbridge, UK: The Boydell Press 2022.

## Faksimile-Editionen:

Igor Strawinsky, *Symphonies d'instruments à vent. Faksimileausgabe des Particells und der Partitur der Erstfassung (1920)*, hrsg. von André Baltensperger und Felix Meyer, Winterthur: Amadeus 1991.

Igor Strawinsky, *Trois pièces pour quatuor à cordes. Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays*, Festgabe für Albi Rosenthal zum 80. Geburtstag, hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Felix Meyer und Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus 1994.

Béla Bartók, *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturotographs und der Skizzen*, hrsg. von Felix Meyer, Mainz etc.: Schott Musik International 2000.

Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître. Fac-similé du brouillon et de la première mise au net de la partition / Facsimile of the Draft Score and the First Fair Copy of the Full Score*, hrsg. von Pascal Decroupet, Mainz etc.: Schott Musik International 2005.

Dmitri Schostakowitsch, *Tahiti-Trott (Tea for Two von Vincent Youmans) op. 16. Faksimile des Partiturotographs*, Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Danuser, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski 2006.

Pierre Boulez, *Tombeau. Fac-similés de l'épure et de la première mise au net de la partition / Facsimiles of the Draft Score and the First Fair Copy of the Full Score*, hrsg. von Robert Pienkowsky, Wien etc.: Universal Edition 2010.

Igor Strawinsky, *Le Sacre du printemps. Facsimile of the Autograph Full Score*, hrsg. von Ulrich Mosch, London etc.: Boosey & Hawkes 2013.

Igor Strawinsky, *Le Sacre du printemps. Manuscript of the Version for Piano Four Hands. Facsimile*, hrsg. von Felix Meyer, London etc.: Boosey & Hawkes 2013.

Béla Bartók, *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Faksimile des Partiturentwurfs und der annotierten Partiturnkopie Paul Sachers / Sonata for Two Pianos and Percussion. Facsimile of the Draft Score and Paul Sacher's Annotated Full Score Copy*, hrsg. von Felix Meyer, London: Boosey & Hawkes 2018.

## Ausstellungskataloge:

*Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*, Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 6. Juni bis 9. September 1984, hrsg. von Christian Geelhaar und Hans Jörg Jans (Vertrieb: Schott Musik International, Mainz).

*Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 25. April bis 20. Juni 1986, hrsg. von Hans Jörg Jans (Vertrieb: Schott Musik International, Mainz).

*Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 27. April bis 11. August 1996, hrsg. von Gottfried Boehm, Ulrich Mosch und Katharina Schmidt, Bern: Benteli 1996.

Englische und französische Ausgabe: *Canto d'amore. Classicism in Modern Art and Music 1914–1935*, edited by Gottfried Boehm, Ulrich Mosch and Katharina Schmidt, London: Merrell Holberton Publishers 1996; *Canto d'amore. Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, édité par Gottfried Boehm, Ulrich Mosch et Katharina Schmidt, Paris: Flammarion 1996.

*Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Ausstellung in der Pierpont Morgan Library, New York, 13. Mai bis 30. August 1998, hrsg. von Felix Meyer, Mainz etc.: Schott Musik International 1998.

«*Entre Denges et Denezey ...*» *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, Ausstellung in St. Moritz, 3. August bis 3. September 2000, hrsg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz etc.: Schott Musik International 2000.

Italienische und französische Ausgabe: «*Entre Denges et Denezey ...*» *Documenti sulla storia della musica in Svizzera 1900–2000*, a cura di Ulrich Mosch in collaborazione con Matthias Kassel, Lucca: LIM editrice s.r.l. 2001; «*Entre Denges et Denezey ...*» *La musique du XX<sup>e</sup> siècle en Suisse, manuscrits et documents*, édité par Ulrich Mosch en collaboration avec Matthias Kassel, Genève: Contrechamps 2001.

*Edgard Varèse – Komponist, Klangforscher, Visionär*, Ausstellung im Museum Tinguely, Basel, 28. April bis 27. August 2006, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz: Schott Musik International 2006.

Englische Ausgabe: *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary*, edited by Felix Meyer and Heidy Zimmermann, Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press 2006.

*Re-Set. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, Ausstellung im Museum Tinguely, Basel, 28. Februar bis 13. Mai 2018, hrsg. von Simon Obert und Heidy Zimmermann, Mainz etc.: Schott Music 2018.

*Zündstoff Beethoven. Rezeptionsdokumente aus der Paul Sacher Stiftung*, Ausstellung im Beethoven-Haus Bonn, 2. Juni bis 3. Oktober 2021, hrsg. von Felix Meyer und Simon Obert, Mainz etc.: Schott Music 2020.

Englische Ausgabe: *Ignition: Beethoven – Reception Documents from the Paul Sacher Foundation*, edited by Felix Meyer and Simon Obert, Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press 2020.

Anna Dalos, Márton Kerékfy und Heidy Zimmermann, *Ligeti-Labyrinth. Ein Streifzug durch das Schaffen György Ligetis*, Ausstellung im Musikhistorischen Museum, Budapest, 13. April bis 3. Oktober 2023, und im Historischen Museum Basel/Musikmuseum, 30. November 2023 bis 7. April 2024, Mainz etc.: Schott Music 2023.

Englische und ungarische Ausgabe: *Ligeti Labyrinth. A Guided Tour through the Œuvre of György Ligeti*, Mainz etc.: Schott Music 2023; *Ligeti-labirintus. Barangolás Ligeti György életművében*, Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet 2023.

#### Inventare online:

Sammlung Adolf Busch	Korrespondenz Lebensdokumente
Sammlung Franco Donatoni	Musikmanuskripte
Sammlung Henri Dutilleux	Musikmanuskripte
Sammlung Sofia Gubaidulina	Musikmanuskripte
Sammlung Roman Haubenstock-Ramati	Korrespondenz
Sammlung Hermann Meier	Musikmanuskripte
Sammlung Younghi Pagh-Paan	Musikmanuskripte
Sammlung Goffredo Petrassi	Musikmanuskripte
Sammlung Steve Reich	Musikmanuskripte
Sammlung Aribert Reimann	Musikmanuskripte Korrespondenz
Sammlung Wolfgang Rihm	Musikmanuskripte
Sammlung George Rochberg	Musikmanuskripte
Sammlung Galina Ustvol'skaja	Musikmanuskripte
Sammlung Edgard Varèse	Musikmanuskripte Korrespondenz Korrespondenz Louise Varèse Lebensdokumente
Sammlung Anton Webern	Musikmanuskripte

Einzelne Inventare von Musikmanuskripten in Sammlungen der Paul Sacher Stiftung waren bisher bei Schott erhältlich. Diese gedruckten Verzeichnisse sind seit Herbst 2022 nicht mehr im Handel. Sie werden nach inhaltlicher Prüfung auf unserer Webseite zum kostenlosen Download bereitgestellt oder durch revidierte Online-Verzeichnisse ersetzt.

---

## Bibliographie

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

zum Arditti-Quartett:

Irvine Arditti, *Collaborations. Reflections on 50 Years of Working with Composers*, Mainz: Schott 2023.

zu Cathy Berberian:

Cathy Berberian, *Anatema con varie azioni* für sieben Instrumente (1969), hrsg. von Angela Ida De Benedictis und Giovanni Cestino, Wien: Universal Edition 2023.

Angela Ida De Benedictis, «Avec la profonde légèreté d'une ironie sérieuse: Cathy Berberian (compositrice)», in: *Les silences de la musique. Écrire l'histoire des compositrices*, hrsg. von Delphine Vincent und Pauline Milani, Genf: Slatkine 2024, S. 53–72.

zu Luciano Berio:

Giulia Sarno, *Una storia di tempo reale. Carte e memorie. Intorno a un'esperienza fiorentina di ricerca musicale (1987–2022)*, Rom: Squilibri 2023.

Silvio Ferraz und William Teixeira, «Extended Technique and Polyphonic Writing in Luciano Berio's *Sequenza XIV*», in: *Tempo. A Quarterly Review of New Music*, 77 (2023), Nr. 304, S. 73–83.

zu Harrison Birtwistle:

Dörte Schmidt, «... she would smile .....». Zum Spiel mit Adressierung und Überlieferung in Harrison Birtwistles Widmungsstück für Brigitte Schiffer», in: *Jahrbuch 2018/2019 des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz: Schott 2023, S. 131–50.

zu Adolf Busch:

Adolf Busch, *Fünf Lieder für hohe Stimme und kleines Orchester Op. 11b (1920)*, mit einem Vorwort von Jürgen Schaarwächter, München: Musikproduktion Höflich 2023.

Adolf Busch, *Variationen für kleines Orchester über ein Thema von Franz Schubert Op. 2 (1910)*, mit einem Vorwort von Jürgen Schaarwächter, München: Musikproduktion Höflich 2023.

zu Morton Feldman:

Markus Weng, *Studien zum Klavierwerk von Morton Feldman. Kontext – Ästhetik – Analysen*, München: Allitera 2024.

zu Bill Hopkins:

David Müller, *Bill Hopkins' Sous-structures. Varietas und Zusammenhang im seriellen Kontext*, Hofheim: Wolke 2023.

zu Clytus Gottwald:

Meinrad Walter, «Gustav Mahlers *Ich bin der Welt abhanden gekommen* in der Fassung von Clytus Gottwald. Komponierte Gebete (15)», in: *Musica Sacra*, 3 (2023), S. 160–63.

zu Gérard Grisey:

Liam Cagney, *Gérard Grisey and Spectral Music. Composition in the Information Age*, Cambridge: Cambridge University Press 2024  
(online: <https://doi.org/10.1017/9781009399494>).

Jeffrey Arlo Brown, *The Life and Music of Gérard Grisey. Delirium and Form*, Rochester: Rochester University Press 2023.

Gérard Grisey, *Dérives*, WDR Sinfonieorchester, Katrin Baerts, Kora Pavelić, Silvain Cambreling, Emilio Pomàrico, CD, Berlin bastille musique 2023 (Nr. 24).

zu Mauricio Kagel:

Werner Klüppelholz, «Mauricio Kagel *Transición I* (1958–59). Elektronische Komposition», in: *Radio Cologne Sound. Das Studio für Elektronische Musik des WDR*, hrsg. von Harry Vogt und Martina Seeber, Hofheim: Wolke 2024, S. 90–91.

Dörte Schmidt, ««Ans Werk!» Zu Mauricio Kagels *Turm zu Babel*», in: *Stimme Ausdruck Philosophie. Philosophische Erkundungen von Neuer Musik*, hrsg. von Violetta L. Waibel und Salome Kammer, München: Edition Text und Kritik 2024, S. 191–216.

zu György Ligeti:

Alessio Elia, *The «Hamburgisches Konzert» by György Ligeti. From Sketches and Drafts to the Final (?) Version. Musical Structures, Techniques of Composition and their Perception as Aural Phenomena*, Mannheim: Imprinta 2023.

Martina Seeber, «György Ligeti *Artikulation* (1957)», in: *Radio Cologne Sound. Das Studio für Elektronische Musik des WDR*, hrsg. von Harry Vogt und Martina Seeber, Hofheim: Wolke 2024, S. 86–87.

*Studia Musicologica. An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*, 64 (2023), Nr. 1–2, S. 1–133 (Themenheft György Ligeti).

zu Arthur Lourié:

Javier Ares Yebra, «¿Componer, Para Quién? Arthur Lourié», *Revista de Musicología*, 46 (2023), Nr. 1, S. 83–122.

zu Aribert Reimann:

*Sous l'emprise de l'opera: Aribert Reimann: conversations avec Julian Lembke et Cyril Duret*, hrsg. von Julian Lembke mit Zeichnungen von Cyril Duret, Paris: Édition MF 2023.

Julian Lembke, ««Rien ne sortira de rien.» – Le livret de *Lear* d'Aribert Reimann», in: *King Lear: une œuvre inter- et pluri-médiale (Représentations dans le monde anglophone)*, 27, hrsg. von Marie Nadia Karsky und Estelle Rivier-Arnaud, Grenoble: UGA 2023  
(online: DOI 10.35562/rma.178).

zu Igor Strawinsky:

Javier Ares Yebra, «La guitarra en Ígor Stravinski. Obras, documentos y testimonios», in: *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, Nr. 17–18 (2022–23), S. 62–79.

zu Viktor Ullmann:

Dave Maass und Patrick Lay, *Death Strikes. The Emperor of Atlantis. Based on the Suppressed 1943 Opera by Peter Kien and Viktor Ullmann*, Milwaukie, OR: Dark Horse Comics 2024.

zu Anton Webern:

Yuta Asai, «Anton Webern und abstrakte Gesetzmäßigkeiten. Zum kompositorischen Prozess des dritten Satzes seines Streichquartetts op. 28», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 80 (2023), Nr. 2, S. 151–66.

zu Stefan Wolpe:

Annette Schwarzer, «...ein grandioser Ausdruck der Zeit». *Stefan Wolpes Frühwerk und die Avantgarde der 1920er Jahre*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2023.

zu Ivan Wyschnegradsky:

Daniele Buccio, «On the Correspondence of Expressive Means in the Stage Works of Ivan Wyschnegradsky», in: *Iskusstvo zvuka i svet. Galeevskie čtenija. Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii («Prometej-2023»)*, Kazan: Izd-vo AN RT 2023, S. 10–18 (russisch).

Lee Canon-Brown, «Utopian Futurism in the Music Theory of Ivan Wyschnegradsky», in: *Musiktheorie und Zukunft. Perspektiven einer polyphonen Musikgeschichte*, hrsg. von Anne Hameister und Jan Philipp Sprick, Bielefeld: Transcript 2023, S. 219–36.

zu mehreren/anderen Personen und Themen:

Angela Ida De Benedictis, «Not Just Words, Not Just Music: Some Remarks about the Development of a Radio Art and Radio Drama in Italy», in: *Word, Sound and Music in Radio Drama*, hrsg. von Pim Verhulst und Jarmila Mildorf, Leiden und Boston: Brill 2024, S. 102–29 (Sammlungen Luciano Berio und Bruno Maderna).

*Briefwechsel Clara und Robert Schumanns mit den Kindern Marie, Julie und Ferdinand sowie den Enkelkindern* (Schumann Briefedition, Serie I, Bd. 11), hrsg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann, Köln: Christoph Dohr 2023 (Sammlung Rudolf Grumbacher).

Jonathan Goldman, *Avant-Garde on Record. Musical Responses to Stereos*, Cambridge: Cambridge University Press, 2023 (online: <https://doi.org/10.1017/9781009363433>).

Ludwig van Beethoven, *Sämtliche Bagatellen für Klavier. Urtext*, hrsg. von Mario Aschauer, Kassel etc.: Bärenreiter 2023 (Sammlung Rudolf Grumbacher).

Bohuslav Martinů, *Alexandre bis, H 255* (The Bohuslav Martinů Complete Edition, Bd. I/1/8), hrsg. von Jitka Zichová, Kassel etc.: Bärenreiter 2023 (Sammlung Paul Sacher).

*Musikalische Schreibszenen. Scenes of Musical Writing*, hrsg. von Federico Celestini und Sarah Lutz, Paderborn: Fink 2023 (Sammlungen Earle Brown, Brian Ferneyhough, Roman Haubenstock-Ramati, Bruno Maderna).

*Schönberg Handbuch*, hrsg. von Andreas Meyer, Therese Muxeneder und Ullrich Scheideler, Berlin: Metzler und Kassel: Bärenreiter 2023 (Sammlung Paul Sacher).

Christian Utz, *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen*, Baden-Baden: Olms 2023 (Sammlungen Chou Wen-chung, György Ligeti, Salvatore Sciarrino, Edgard Varèse et al.).

### **Kaija Saariaho (1952–2023)**

Am 2. Juni 2023 ist die Komponistin Kaija Saariaho im Alter von 70 Jahren in ihrem Pariser Domizil gestorben. Mit ihr verliert die Musikwelt unerwartet und viel zu früh eine der profiliertesten Stimmen der Nachkriegsgeneration. Geboren am 14. Oktober 1952 in Helsinki, studierte Kaija Saariaho zunächst an der Sibelius-Akademie bei Paavo Heininen und gründete mit gleichaltrigen Kollegen die progressive Gruppe *Korvat auki!* (Ears Open!). Nach Studien in Darmstadt und Freiburg im Breisgau (bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber) arbeitete sie am IRCAM, begegnete Jean-Baptiste Barrière, mit dem sie eine lebenslange künstlerische Partnerschaft verband, und verlegte 1984 ihren Wohnsitz nach Paris.

Das umfangreiche und weitgefächerte Œuvre Kaija Saariahos reicht von Orchesterstücken über Kammermusik und Chorwerke bis zu fünf abendfüllenden Opern und fand schon früh starke Resonanz. Ihre Musik entfaltet immer wieder eine besondere Suggestivkraft durch die Assoziation von Natureindrücken oder persönlichen Erfahrungen mit elaborierten Instrumentalklängen, die auf technischer Klanganalyse bzw. -synthese sowie auf Live-Elektronik beruhen. Spätestens seit der Uraufführung der Oper *L'amour de loin* bei den Salzburger Festspielen 2000 fanden Saariahos Werke weltweit Beachtung, und ihr Schaffen wurde mit zahlreichen Preisen und Ehrungen ausgezeichnet. Besonders auf dem Gebiet des Musiktheaters hat die Komponistin, die ihre weibliche Position stets mit universalen Werten verband, mit den gewählten Stoffen und deren klang-sinnlicher kompositorischer Gestaltung Einzigartiges geschaffen. So werden in der letzten Oper *Innocence* – in Zusammenarbeit mit der finnischen Autorin Sofi Oksanen sowie Aleksis Barrière entstanden und 2021 in Aix-en-Provence uraufgeführt – Gewalt und Trauma thematisiert, das mehrsprachige Libretto und die expressive Musik zu einem eindringlichen humanistischen Statement verwoben.

Im Jahr 2014 entschied sich die Komponistin, ihre Schaffensdokumente der Paul Sacher Stiftung zu übergeben. Die damit begründete Sammlung Kaija Saariaho umfasst neben Musikmanuskripten zu praktisch allen Werken auch umfangreiches Dokumentationsmaterial und ist überdies auf vielfältige Weise mit anderen Beständen des Archivs vernetzt. Wir betrachten es als ehrenvolle Aufgabe, das uns anvertraute Vermächtnis von Kaija Saariaho zu bewahren, zu erschließen und so für die musikalische Öffentlichkeit lebendig zu halten.

### **Aribert Reimann (1936–2024)**

Im Zentrum der Kompositionen des Anfang März verstorbenen Aribert Reimann stand zumeist der singende Mensch. Als Sohn einer Sängerin und eines Kirchenmusikers war es die Gestaltung von sangbaren Linien, die den roten Faden durch seine Werke zogen. So erzählte er in seinen Kompositionen häufig dramatische Geschichten und schreckte dabei nicht vor großen Stoffen zurück: In seinen Opern griff er etwa auf Texte von Euripides, Franz Grillparzer, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Franz Kafka, Federico García Lorca oder Günter Grass zurück. Seinen internationalen Durchbruch feierte er mit der Oper *Lear* nach William Shakespeare; das Werk entstand auf Anregung Dietrich Fischer-Dieskaus, der bei der Münchner Uraufführung 1978 auch die Titelrolle verkörperte. Mit dem Sänger war Reimann eng befreundet und begleitete ihn, wie weitere große Sängerpersönlichkeiten, bei Konzerten und Aufnahmen am Klavier.

Als Liedbegleiter und Professor für zeitgenössisches Lied in Hamburg und Berlin prägte er mehrere Sängergenerationen, die sich der zeitgenössischen Musik ebenso verschrieben hatten wie dem klassischen Repertoire. Folglich schuf Reimann auch viele Klavierlieder und Liedzyklen, wobei er Texte von Sappho bis Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath vertonte sowie als einer der Ersten Gedichte von Paul Celan in Musik setzte. Er konnte den Dichter 1957 in Paris kennenlernen und vertonte dessen Texte sowohl für unbegleitete Solostimme als auch als Klavier- oder Orchesterlieder. Neben den Kompositionen für Stimme schuf er zudem ein vielfältiges instrumentales Œuvre, auch hier vom unbegleiteten Solo über Kammermusik bis hin zu großen orchestralen Werken. Hervorzuheben sind etwa seine Solokonzerte wie die beiden Klavierkonzerte (1961, 1972), das Violinkonzert für Gidon Kremer (1995–96) oder das Klarinettenkonzert *Cantus* (2005) für Jörg Widmann.

Zu über 120 seiner Kompositionen bewahrt die Paul Sacher Stiftung Schaffensdokumente auf. Diese übergab Aribert Reimann, gemeinsam mit weiteren Materialien wie beispielsweise seine Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten, seit 1993 kontinuierlich an unsere Institution. Am 8. Februar 2024 wurde Aribert Reimann mit dem Deutschen MusikautorInnenpreis für sein Lebenswerk ausgezeichnet; dieser Anlass war zugleich sein letzter öffentlicher Auftritt, mit dem er sich von seiner Heimatstadt Berlin verabschiedete. Am 13. März 2024, kurz nach seinem 88. Geburtstag, verstarb er ebendort.

## **Peter Eötvös (1944–2024)**

Am 2. Dezember 2023 konnte Peter Eötvös, schon gezeichnet von Krankheit, noch der Uraufführung seiner letzten Oper *Valuska* in Budapest beiwohnen; nun ist er dort, wenige Wochen nach seinem 80. Geburtstag, am 24. März 2024 verstorben. Eötvös war ein musikalischer Universalist, der keine Berührungsgänge kannte und sich scheinbar mühelos zwischen unterschiedlichen Stilen und Genres bewegte. Sein kompositorisches Œuvre weist eine Gattungsvielfalt auf, die vom Solostück über Kammer- und Ensemblesmusik bis zum großbesetzten Orchesterwerk und Oratorium, von elektronischen Stücken bis zu Theater- und Filmmusik, von experimentellen Musiktheaterformen bis zur abendfüllenden Oper reicht. Als Dirigent war er mit dem klassisch-romantischen Repertoire ebenso vertraut wie der zeitgenössischen Musik zugewandt und leitete hunderte von Uraufführungen. Als Pädagoge an den Musikhochschulen in Karlsruhe und Köln sowie auf zahlreichen Gastdozenturen schöpfte er aus seiner reichen Erfahrung und gab sein Wissen an viele junge Dirigentinnen und Musiker weiter. Insbesondere war es ihm ein Anliegen, den musikalischen Nachwuchs im Rahmen des 1991 von ihm gegründeten Internationalen Peter-Eötvös-Instituts zu fördern und dem Austausch zwischen komponierenden und praktischen Musikern ein Forum zu bieten.

Geboren in Székelyudvarhely, Transsylvanien, wurde er bereits mit vierzehn Jahren von Zoltán Kodály an die Franz-Liszt-Musikakademie aufgenommen. Nach Abschluss des Kompositionsstudiums ging er 1966 nach Köln, wo er seine kompositorischen Studien bei Bernd Alois Zimmermann vertiefte und 1968 das Dirigentendiplom erwarb. Von 1971 bis 1979 war er Mitarbeiter beim Elektronischen Studio des WDR in Köln, gleichzeitig wirkte er im Stockhausen-Ensemble mit. Auf Einladung von Pierre Boulez leitete er 1978 das Eröffnungskonzert des IRCAM mit dem Ensemble Intercontemporain und wurde im Anschluss zu dessen musikalischem Leiter ernannt. Weitere Engagements und Gastdirigate führten ihn um die halbe Welt und zu renommierten Klangkörpern wie dem BBC Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Cleveland Orchestra oder dem Concertgebouworkest.

Neben Ensemble- und Orchestermusik bildete vor allem das Musiktheater Eötvös' kompositorischen Schwerpunkt. Einem breiteren Publikum wurde er 1998 mit der Uraufführung seiner Oper *Tri sestri (Drei Schwestern)* nach Anton Čechov bekannt, die sich seither mit über 30 Inszenierungen weltweit im Repertoire etabliert hat. Kaum weniger erfolgreich zeigt sich auch die Aufführungsgeschichte seiner Opern *Angels in America* (2002–04) und *Der goldene Drache* (2013–14). Eötvös wurde mit zahlreichen Preisen und Ehrungen ausgezeichnet, zuletzt noch vor zwei Monaten mit dem Kossuth-Preis für sein Lebenswerk. Mit der Paul Sacher Stiftung war Eötvös seit 2005 verbunden und übergab ihr kontinuierlich seine Schaffensdokumente.

## **Newsletter und Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung**

Die *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* werden ab diesem Jahr vollständig auf unserer Homepage abrufbar sein. Wir werden über das Erscheinen der nächsten Ausgaben zukünftig über unseren neuen Newsletter informieren, den wir etwa halbjährlich via E-Mail versenden werden. Interessierte können sich für den E-Mail-Verteiler des Newsletters sowie den Postversand der *Mitteilungen* an- oder abmelden im Bereich «Kontakt & Informationen» auf der Webseite der Paul Sacher Stiftung.

## **Personalia**

Zum 1. August 2023 ging unser langjähriger Mitarbeiter **Rudolf Mitterer** in den Ruhestand. Er war für die Bereiche Gebäudeunterhalt, Technik und EDV zuständig. Bereits 1985, also im Jahr vor der Eröffnung der Stiftung, wurde er von Paul Sacher als «Hauswart» eingestellt und war somit im wahrsten Sinne des Wortes «ein Mann der ersten Stunde». In all den Jahren hat er den Auf- und Ausbau der Stiftung kontinuierlich und mit viel Engagement begleitet. Dabei hat er sich unermüdlich in alle neuen Aufgabenbereiche eingearbeitet, sodass seine Arbeit maßgeblich zum Funktionieren eines modernen Archivbetriebes in den Mauern einer historischen Liegenschaft beitrug. Wir danken Ruedi Mitterer sehr herzlich für die geleistete Arbeit und wünschen ihm für seinen neuen Lebensabschnitt alles Gute.

Als Nachfolger von Rudolf Mitterer konnte ab Sommer 2023 **René Tanner** gewonnen werden. Er war über viele Jahre in ähnlicher Funktion für die Privatbank La Roche 1787 und deren Liegenschaften an der Ritter-



René Tanner und Géza Kocsis (Foto PSS).

gasse Basel tätig, zuletzt als Teamleiter Facility Service. Er ist daher sowohl mit den besonderen Herausforderungen einer denkmalgeschützten Altbau-  
liegenschaft als auch mit den heutigen Ansprüchen an eine nachhaltige  
Gebäudebewirtschaftung, Technik und Sicherheit bestens vertraut. Mit  
René Tanner kam ein sehr erfahrener und tatkräftiger Mitarbeiter in unser  
Team, der sich in kürzester Zeit mit allen Arbeitsbereichen vertraut gemacht  
hat. Die Liegenschaften der Stiftung und ihre technischen Einrichtungen  
sind bei ihm in den besten Händen und wir freuen uns auf viele Jahre guter  
Zusammenarbeit.

Unsere Bibliothekarin und Archivarin **Evelyne Diendorf** ging zum  
Jahresende ebenfalls in den Ruhestand. Die ausgebildete Diplombiblio-  
thekarin bereicherte seit Januar 1997 unser Team. Zuvor war sie u. a.  
elf Jahre lang für die Sächsische Landesbibliothek Dresden tätig. Während  
27 Jahren erfasste und archivierte Evelyne Diendorf für die Paul Sacher  
Stiftung Bestände und sorgte für deren fachgerechte Konservierung. Mit  
Interesse und Sachverstand stand sie sowohl den Komponistinnen und  
Komponisten, die ihre Materialien in unsere Hände gaben, als auch den  
Forschenden, die sich mit diesen auseinandersetzten, mit Rat und Tat zur  
Seite. Den Aufbau unseres Archivs prägte sie durch ihren Einsatz über all  
die Jahre entscheidend mit, ebenso wie die Repräsentanz der Stiftung nach  
außen. Wir danken Evelyne Diendorf für ihr großes Engagement sowie ihre  
Treue gegenüber unserer Institution und wünschen ihr viele glückliche und  
zufriedene Jahre jenseits des Berufsalltags.

**Dr. Géza Kocsis** trat zum 1. November 2023 als Nachfolger von Evelyne  
Diendorf seine Stelle bei uns an. Der gebürtige Ungar, der in Slawischer  
Literaturwissenschaft promoviert wurde, studierte zudem Bibliotheks-  
wissenschaften und arbeitete mehrere Jahre in der Bibliothek der Franz-  
Liszt-Musikakademie, Budapest, zuerst als Bibliothekar, dann als Verant-  
wortlicher für Katalogisierung und Klassifizierung sowie zuletzt als Leiter  
der Hochschulbibliothek. Dabei waren die Verbindung zur Musikforschung  
und die wissenschaftliche Zusammenarbeit stets ein wichtiger Bestandteil  
seiner Tätigkeit. Dass Géza Kocsis zudem sechs Sprachen fließend be-  
herrscht – neben Ungarisch, Deutsch und Englisch auch Russisch, Franzö-  
sisch und Spanisch – machte ihn prädestiniert für eine Tätigkeit in unserem  
internationalen Umfeld. Er hat sich bestens in unser Team integriert und  
in die Tätigkeitsfelder der Stiftung eingearbeitet. Wir heißen Géza Kocsis  
nochmals herzlich willkommen und freuen uns, mit ihm zusammen viele  
gemeinsame Projekte zu erarbeiten.

---

## Stipendien 2023

Drake Andersen, Brooklyn, NY (USA)

Cathy Berberian, Earle Brown, Morton Feldman

Pwyll ap Siôn, Caernarfon, Wales (GB)

Steve Reich

James Donaldson, Montreal, QC (CAN)

György Ligeti

Emanuele Franceschetti, Rom (IT)

Luciano Berio, Massimo Mila

German Gan-Quesada, Barcelona (ES)

Cristóbal Halffter

Stuart Jackson, Montreal, QC (CAN)

Pierre Boulez

Julian Lembke, Beaucaire (FR)

Aribert Reimann

David Miller, Berkeley, CA (USA)

Anton Webern

Klára Moricz, Amherst, MA (USA)

Arthur Lourié

Brian Moseley, Buffalo, NY (USA)

Anton Webern

Yurii Semenov, Heidelberg (DE)

Valentin Silvestrov

## **Stipendien der Paul Sacher Stiftung**

Die Paul Sacher Stiftung vergibt neu zwei Typen von Forschungsstipendien:

1. Stipendien für Forschung über selbst gewählte Themen,
2. Stipendien für Forschung über vorgegebene Themenbereiche.

Selbst gewählte Forschungsthemen müssen sich in wesentlichen Teilen auf die Archivbestände der PSS beziehen. Die beantragte Dauer der Stipendien (mindestens 1 Monat) muss dem Umfang des Projekts angemessen sein. Bewerbungen hierfür können jeweils bis zu den Stichtagen 15. Februar und 31. August eingereicht werden. Voraussetzung für die Bewerbung ist ein abgeschlossenes musikwissenschaftliches Studium oder eine vergleichbare Qualifikation.

Vorgegebene Themenbereiche beziehen sich auf ausgewählte Konvolute aus dem Sammlungsgut der PSS. Der jeweilige thematische Rahmen wird auf der Homepage der PSS präsentiert und gemeinsam während der Bewerbung spezifiziert. In Absprache mit der Sammlungskuratorin bzw. dem -kurator wird auch die beantragte Dauer des Stipendiums geklärt. Bei vorgegebenen Themen gelten keine Stichtage für die Einreichung. Voraussetzung für die Bewerbung ist, neben dem Interesse am vorgegebenen Thema, ein abgeschlossenes musikwissenschaftliches Studium oder eine vergleichbare Qualifikation. Notwendige Vorkenntnisse oder besondere Kompetenzen werden ggf. in der Ausschreibung genannt.

Bei allen Stipendien beträgt der Förderbeitrag CHF 2250.– im Monat.

Informationen zur Bewerbung für beide Stipendienprogramme finden sich auf der Webseite der PSS unter [www.paul-sacher-stiftung.ch/de/kontakt-informationen/stipendien.html](http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/kontakt-informationen/stipendien.html)

## **Paul Sacher Foundation Scholarships**

The Paul Sacher Foundation now awards two types of research scholarships:

1. Scholarships for research on self-chosen topics
2. Scholarships for research on predefined topics

Self-chosen research topics must primarily relate to the Foundation's archival holdings. The duration of the scholarships requested (at least one month) must be proportionate to the project's scope. Applications may be submitted before either cut-off dates of 15 February and 31 August. Scholars interested in applying must have completed a degree in musicology or possess comparable qualifications.

Predetermined topics relate to selected items from the Foundation's holdings. Specific thematic frameworks will be presented on the Foundation's website and jointly detailed during the application procedure. The requested duration of the scholarship will also be specified in agreement with the collection curator. There are no deadlines for the submission of predetermined topics. In addition to an interest in the specific topic, applicants must have completed a degree in musicology or possess comparable qualifications. Any necessary prior knowledge or particular competencies will be stated in the call for applications.

The monthly grant for all scholarships is CHF 2,250.

Information regarding applications for both scholarship programmes can be found on the Foundation's website: [www.paul-sacher-stiftung.ch/en/contact-information/scholarships.html](http://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/contact-information/scholarships.html)

---

## Paul Sacher Stiftung

Auf Burg, Münsterplatz 4, CH-4051 Basel  
Telefon +41 61 269 66 44  
office-pss@unibas.ch  
www.paul-sacher-stiftung.ch

Die Stiftung ist regulär von Montag bis Freitag 9–12 Uhr und 13–16.45 Uhr geöffnet.  
2024/25 bleibt sie an den folgenden Tagen für Besuchende geschlossen:

09.–10.05.2024	Auffahrt/Christi Himmelfahrt
20.05.2024	Pfingstmontag
01.07.–02.08.2024	Sommerferien
10.09.2024	Exkursion
20.12.2024–03.01.2025	Weihnachten/Neujahr 2024/25
10.–14.03.2025	Basler Fasnacht
18.–21.04.2025	Ostern
01.05.2025	Tag der Arbeit

Für die Planung Ihres Besuches oder für weitere Informationen kontaktieren Sie uns bitte über das Kontaktformular auf unserer Homepage.

---

### Stiftungsrat

Georg Schmid (Präsident), Per-Olof Attinger (seit Mai 2023), Prof. Dr. Gottfried Boehm, Prof. Dr. Camilla Bork (seit Mai 2023), Robert-Jan Bumbacher, Dr. Bruno Dallo, Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Hermann Danuser, Sabine Duschmalé, Henriette Hahnloser Grapentin (seit Mai 2023), Dr. Margrit Hahnloser, André Hoffmann, Dr. Gottlieb A. Keller, Arina Kowner (bis Mai 2023), Anna Vera Locher-Frey, Dr. Annette Luther (bis Mai 2023), Dr. Felix Meyer, Vera Michalski, Prof. Dr. Wolfgang Rathert, Dr. Niklaus Röthlin, Wassilissa Schmid, Prof. Dr. Anne C. Shreffler

### Direktion

Dr. Florian Besthorn  
Ute Vollmar (Assistenz)

### Wissenschaftliches Team

Dr. Angela Ida De Benedictis, Dr. Matthias Kassel,  
Dr. Simon Obert, Dr. Heidi Zimmermann

### Archiv und Bibliothek

Carlos Chanfón, Evelyne Diendorf (bis Dezember 2023), Tina Kilvio Tüscher,  
Dr. Géza Kocsis (seit November 2023), Michèle Noirjean-Linder, Lynn Suter,  
Andrietta Wahl, Heidrun Ziem

### Sekretariat

Marianne Diessner

### Technik und Unterhalt

Rudolf Mitterer (bis Juli 2023), René Tanner (seit Juni 2023)

---

### Layout und Satz

bido-graphic GmbH, MuttENZ

### Notensatz

Notengrafik, Berlin

### Druck und Herstellung

Stuedler Press AG, Basel