

## The Russian Kurtág; or, How to Adopt a Language

by Dina Lentsner

Russian language and literature, especially poetry, were a constant source of Kurtág's inspiration from the mid-1970s to the 1990s. The astounding depths of his immersion in the language becomes evident through a comparative structural analysis of his texts and their musical reinterpretation. However, there are quite a few works written to Russian texts that Kurtág never published. Kurtág's partial or full rejection of many of his unpublished Russian vocal works is most likely due to his brutal self-criticism, since his work with the prosody, inflection, and the natural flow of the poetic lines has always been methodical and meticulous. These compositions demonstrate the process of the composer's creative adoption of the language – from careful consideration of the poem's inherent prosody and semantics in the mid-1970s to complete and absolute penetration into the language's essence in the mid-1990s. The latter may include a disregard for matters critical to Kurtág in the beginning – such as word accentuation – for the sake of a large-scale structural idea. Below I examine three compositions originally intended as a part of larger cycles but never completed, or rather never completely "approved" by the composer himself. I show Kurtág's work in several aspects related to the process of his "familiarization" with the language: first, careful consideration of the poetic prosody and accentuation; second, structural thinking – where the musical structure functions as the key to the poem's semantics; and third, semantic manipulation – creative transformation of the poetic text, only possible with a true understanding of or "feeling" for the language. Among the unpublished works I choose those that represent the less-known light-hearted and humorous side of Kurtág and his music.

### *I. Prosody/accentuation*

"Primus X" for three to four children's voices, violin, trumpet, and trombone (1976–81), written to a poem by Osip Mandel'shtam, was originally intended to be part of a cycle entitled *Három gyerek dal* ("Three children's songs"). In essence, the poem is about a quarrel between the *skripachi* ("violinists") and the *trubachi* ("trumpeters") over the delicious baked goods *kalachi*. The *skripachi* arrived at the *bazar* (market) first, bought all the

*kalachi*, and the *trubachi* had no choice but to settle for the much less desirable dry *baranki*.

Kurtág's scrupulous work with prosody and intonation is evident from his sketches and multiple drafts of the score. There are three versions of the phrase corresponding to the last line of the text, *trubacham odni baranki* ("trumpeters [were left] with *baranki*"): the original version dating from October 1976, and two later ones from June and July 1981. The normal accentuation of the words is as follows: *tru-ba-chám od-ní ba-rán-ki*. In the 1976 draft, Kurtág emphasized the first syllables in *trú-ba-cham* and *ód-ni*, but later he felt that it violates the words' prosody. In the second version, written in pencil above the first one, all three syllables in *trubacham* are of equal metric weight. The final version in the fair copy of the piece is flawless in its prosody: stronger syllables get stronger melodic-metric emphasis. However, Kurtág never allowed this song to see the light of day, perhaps because he did not feel confident enough in Russian – not yet.

## II. Structural reading

The confidence came later: *Daniil Harms: "Vstrecha"* ("Meeting") for solo voice, written in 1996, is a short, concentrated, and truly symbiotic composition in which Kurtág treats Kharms's text in Kharms's own terms. The poem is about nothing, in the tradition of the Russian avant-garde of the 1920s and 1930s. Structurally, there is a clear phonological division into two parts. The first is saturated with a rich and busy sequence of fricatives (shown in bold) *Vot odnazhdy chelovek poshel na sluzhbu* ("Once upon a time a man went to work"). The link to the second part is the phrase *i po doroge vstretil drugogocheloveka* ("... and on his way met another man"), including the assonance *doroge–drugogo*, as well as the repetition of the word *cheloveka* ("a man"), pushing the poetic flow forward.

The second part of the text, *kotoryi kupiv pol'skii baton napravlialsia k sebe vosvoiasii* ("... who bought a Polish baguette and took off"), is dominated by the "k–v–s" sounds. The epilogue, *Vot, sobstrenno, i vse* ("actually, that's all"), is connected to the beginning of the poem through the recurrence of the word *vot* ("actually").

Kurtág is as eloquently laconic as Kharms. The structure of the melodic line simply follows the poetic binary design, but in a subtle way. The first half is built of melodic thirds and fourths, but at the appearance of the text *drugogo cheloveka* ("another man") Kurtág switches to larger melodic intervals, major and minor sixths – the inversions of the original thirds, as if interpreting Kharms's poem as a story of "inverted" personality. The composer emphasizes the at once nonsensical and profound idea of an anonymous man meeting, by chance, another anonymous man, who just might be his alter ego, through a fermata and a performance instruction "to recall 'the speechless scene' from Gogol's 'Revizor.'"

1a) *Вот од - наж - ды*

1b) *Вот од - наж - ды*

1c) *Вот од - наж - ды*

*Example 1:* György Kurtág, *Vstrecha: Hommage à Anatol Vieru* (“Meeting: Hommage à Anatol Vieru”) for solo voice (1996; unpublished). *1a* and *1b* from the draft dated “96 I 24” (György Kurtág Collection), *1c* from the draft dated “26 I 96” (György Kurtág Collection).

This brief analysis is based on the fair copy of the piece, dated January 23–28, 1996. Earlier drafts show the composer’s work on the first phrase of the poem, *ot odnazhdy* (“once upon a time”). There are three versions of this phrase. The first, with two melodic thirds and a minor sixth, appears in the first draft from January 24 (*Example 1a*). The second version (from the same date, written below the first draft) shows a descending step-wise tetrachord (*Example 1b*). The third and final version, built exclusively of thirds, appears in the second draft of the piece from January 26 (*Example 1c*).

Kurtág’s structural reading of the poem is evident in the intervallic integrity of the composition, from the consistent melodic thirds and fourths in the beginning, to sixths in the second half, and to the embellished wider leaps at the end of the piece. Very angular and bare, with a Mussorgsky-like sensitivity to the inflection of the spoken intonation, the content of the vocal line may at first appear as an experiment in melodic transformation of the free verse. However, a closer examination reveals Kurtág’s original, economical, and insightful reading of Kharm’s text.

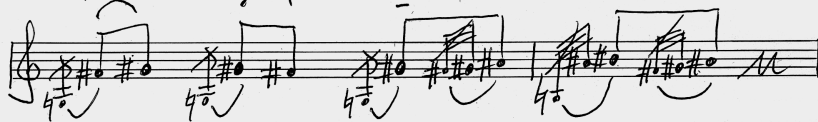
### *III. Semantic manipulation*

The 1997 soprano-solo composition *Anna Akhmatova: “Aleksandru Bloku”* (“To Alexander Blok”) is intended as part of an in-progress Anna Akhmatova cycle. Dedicated to Zina, Kurtág’s Russian tutor from the 1970s, this composition is a perfect case study of the composer’s complete assimilation into the poetic text, evident even from the expression mark, *s iumorom i umileniem, unogda dazhe naglo* (“with humor, movingly, sometimes even impudently”). Concentrated, laconic, implicitly following the textual irony with a genuine smile, this work operates above any structural concerns.

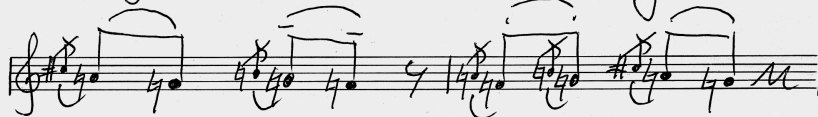
[Александр Блок]

- 3 -

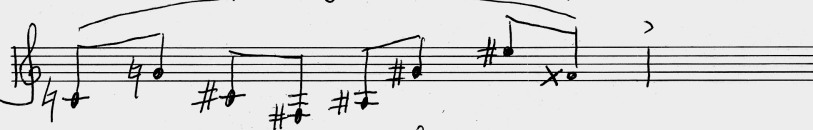
*rit. p, dolce, poco pesante*



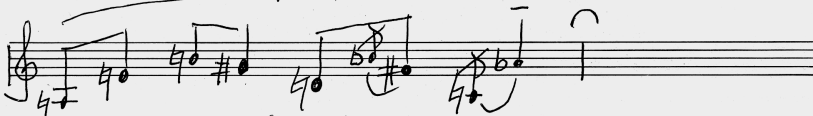
Но за-пом-ни-те-ся де-се-га



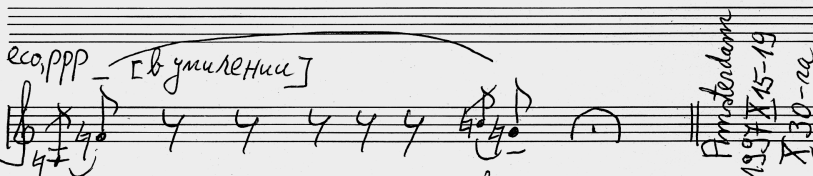
Дни-и-вни под-гни, вос-кре-се-ние



Взо-ме се-ром и во-со-ком



у мор-ских во-рот Не-ба.



у... [мор-ских во-рот Не-] ба...

[\* беззвучно, только шевелит губами]

[...и, может быть прибавить в звуке губы; уба!...]

Finis  
1997 X 15-19  
X 30-aa

Example 2: György Kurtág, Aleksandru Bloku for solo soprano (1997; unpublished), second draft, p. 3 (György Kurtág Collection).

Anna Akhmatova visits Alexander Blok. Akhmatova, a young poetess, is excited and overwhelmed by the presence of the cultural icon, the master. The melodic line follows the natural prosody of the verse with ease, articulating the boundaries of the phrases. Kurtág unequivocally emphasizes the text describing “the poet” – Alexander Blok, whom Akhmatova compares to *malinovoe solntse* (“raspberry-color sun”) – and his effect on his visitor by the spaciousness of the texture and the absence of otherwise in the piece consistent grace notes.

The kick comes at the end of the piece, as the composer’s afterthought. The last phrase, *u morskikh vorot Nevy* (“at the sea-gate of the Neva,” naming the river in St. Petersburg), appears twice: first as sung, and second as manipulated into something else, where only the first word, the preposition *u* (“at”) and the last syllable *-vy* of the last word *Nevy*, are heard. The rest of the phrase, according to Kurtág’s performance instruction, should be sung *bezzvuchno, tol’ko shevelia gubami* (“silently, only moving the lips”). Another annotation below the first one reads: ... *i, mozhet byt’ pribavit’ v glubine dushi: uvy!* (“and maybe to add in the depths of the soul – alas!”). Kurtág constructs the word *uvy* (“alas”) as a composite of the first word of the last phrase, the preposition *u* (“at”), and the last syllable *-vy* of *Nevy*.

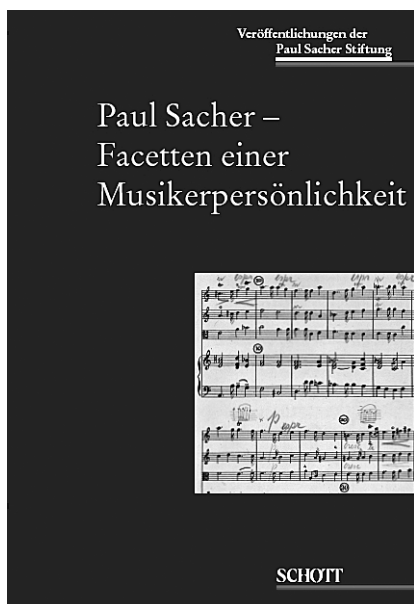
Earlier drafts of this piece show that Kurtág came up with the idea of *uvy* right from the start, but not yet in crystallized form. It appears that the composer saw the semantic potential of this textual manipulation while working on the last three notes of the phrase (the draft from October 15). First, there was a  $D^1-F\sharp^1-C^1$  melodic figure at the end of the piece, with the final descending leap – just like a period at the end of the story. The second version, right below the first one, reads  $C^1-F\sharp^1-D^1$ , with the last pitch being higher than the first, as if the punctuation mark has been changed from a period to a comma. The third version of this measure,  $D^1-F\sharp^1-A^b^1$  (the second draft from October 16), with the ascending line and the ascending grace note to the last pitch, is kept as the final one. The open-ended contour of the melodic line is complemented by the spaciousness of the notation and the graphic representation of the words (*Example 2*, fair copy). The artistic potential of the *uvy* concept was definitely on Kurtág’s mind on October 16, since the second draft of the piece includes Kurtág’s remark “another possibility: to think and to feel ‘uvy!’,” with the later comment in red ink, “maybe, to add in the depths of the soul: *u-vy-uvy!*” It seems that the composer was fascinated by the semantic consequences of his clever, insightful, and sophisticated word game. With his *uvy!*, Kurtág smiles at his much-loved poets – Blok and Akhmatova – from the distance of time.

I believe that for Kurtág, the issue of language confidence is a critical one. It gave the composer a freedom of creative choice, the choice of interpretation. But, before he gained it, Kurtág was a patient, passionate, often unsatisfied, but always enthusiastic and hard-working student of Russian. He still is.

### Neuerscheinungen 2006

*Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 11),* hrsg. von Ulrich Mosch, Mainz etc.: Schott Music 2006.

Fünf Essays zu den verschiedenen Wirkungsbereichen Paul Sachers – als Dirigent, als Förderer alter Musik, als Vermittler des Alten und Neuen, als Musikpolitiker und nicht zuletzt als Gründer von Institutionen – werden in diesem Band, der anlässlich seines 100. Geburtstags erschienen ist, mit



fünf Interviews aus den 1970er und 1990er Jahren kombiniert. Die persönliche Selbsteinschätzung ergänzt die unter Rückgriff auf umfangreiche Quellenbestände erarbeiteten wissenschaftlichen Beiträge zu einem facettenreichen Bild dieser einflußreichen Persönlichkeit, deren Spuren man nicht nur in der Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts allenthalben begegnet. Ein aktualisiertes Verzeichnis der im Auftrag Sachers komponierten Werke sowie eine Diskographie sämtlicher auf Schellackplatte, LP oder CD veröffentlichten Aufnahmen unter seiner Leitung vervollständigen den Band.

*Resonanzen. Paul Sacher: Dirigent und Anreger. Aufnahmen aus München, Baden-Baden und Basel 1961–1987,* Zürich: Musiques Suisses/Musikszene Schweiz 2006 (MGB 6240, 4 CDs).

Im Auftrag der Paul Sacher Stiftung stellte Klaus Schweizer diese umfangreiche Tondokumentation zum 100. Geburtstag des Dirigenten zusammen. Sie enthält bisher unveröffentlichte Aufnahmen mit verschiedenen Orchestern unter Sachers Leitung: den Mitschnitt eines Strawinsky-Konzerts mit Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (1965), Einspielungen von Werken Haydns, Martinůs, Martins und Bar-



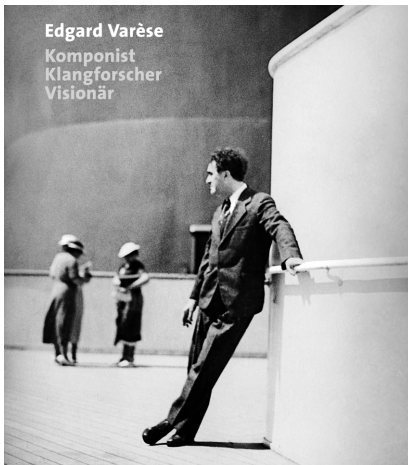
tóks mit dem SWR-Sinfonieorchester (1961, 1964 und 1985) sowie von Werken Berios und Milhauds mit Basler Kammerchor und Basler Kammerorchester (1977 und 1987). Eine der CDs widmet sich Heinz Holliger «an der Seite von Paul Sacher» als Solist in Werken Mozarts und Fortners (1966) sowie als Dirigent eigener Werke in BKO-Konzerten (1987). Die Edition wurde ermöglicht durch die großzügige

Unterstützung von Catherine Dreyfus Soguel und Bernard Soguel.

*Edgard Varèse – Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz etc.: Schott Musik International 2006.

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

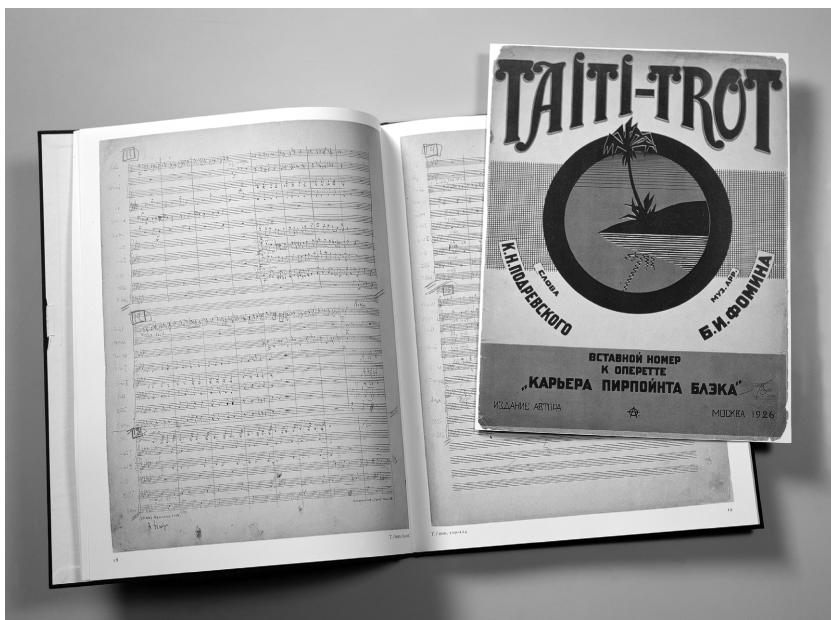
Dieser umfangreiche Band dokumentiert und kommentiert Biographie, Schaffen und Wirkung Edgard Varèses auf der Basis ausführlicher Auswertung der Originalquellen aus seinem Nachlaß. Konzipiert als Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, die die Paul Sacher Stiftung zusammen mit dem Museum Tinguely im Frühjahr 2006 in Basel veranstaltete, enthält das Buch detaillierte Kommentare zu allen Exponaten sowie zahlreiche wissenschaftliche Essays von renommierten europäischen



und amerikanischen Fachleuten. Die Publikation ist reich illustriert; sie enthält ca. 200 größtenteils farbige Abbildungen von Manuskripten, Briefen und anderen Dokumenten aus dem Nachlaß des Komponisten sowie Reproduktionen von Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen, die Varèses enge Verbindungen zu Vertretern der bildenden Kunst dokumentieren. Die rasch vergriffene englische Ausgabe liegt inzwischen in korrigierter Neuauflage vor.

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.

Wie viele andere Komponisten hatte auch Dmitri Schostakowitsch ein ausgeprägtes Faible für die populäre Musik seiner Zeit. Dieses Interesse schlug sich nicht nur in seinen Ballett- und Filmpartituren nieder, sondern kam in besonderer Weise in seiner Orchesterbearbeitung des bis heute weltberühmten Musical-Schlagers *Tea for Two* von Vincent Youmans zum Ausdruck. Schostakowitsch lernte das Lied wahrscheinlich in einer russischen Version mit dem Titel *Tahiti-Trott* im Meyerhold-Theater kennen, wo es ab 1926 als Einlage in einem Theaterstück erklang. Er instrumentierte es 1927 – unter legendenumrankten Umständen – und widmete das Manuskript dem Dirigenten Nikolaj Malko, der die Transkription angeregt hatte. Im Zuge der proletarischen Neuausrichtung der sowjetischen Kultur unter Druck geraten, sah sich Schostakowitsch 1930 zur Distanzierung von seiner Bearbeitung gezwungen, die als Ausdruck einer «westlich-dekadenten» Gesinnung kritisiert wurde. In der Sowjetunion kursierte danach zwar ein Stimmensatz, der zu gelegentlichen Aufführungen und für zwei posthume Editionen (1984 und 2006) herangezogen wurde. Das Originalmanuskript jedoch, das sich im Besitz des in den Westen emigrierten Nikolaj Malko befand und 1989 in die Paul Sacher Stiftung gelangte, blieb bis zum heutigen Tage unbeachtet. Es wird in der vorliegenden Ausgabe erstmals veröffentlicht, ergänzt durch fünf erläuternde Kurzesays und eine Reproduktion der russischen Ausgabe des *Tahiti-Trott* von 1926.





## Gesamtverzeichnis

In der Reihe *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* sind bisher folgende Bände erschienen:

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

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», herausgegeben von Hans Oesch, Winterthur: Amadeus 1991.

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

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

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

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

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

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

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

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

### Faksimile-Editionen:

Igor Strawinsky, *Symphonies d'instruments à vent. Faksimileausgabe des Particells und der Partitur der Erstfassung (1920)*, herausgegeben und kommentiert 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, herausgegeben von Hermann Danuser in Verbindung mit Felix Meyer und Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus 1994.

Béla Bartók, *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturauto-graphs und der Skizzen*, herausgegeben 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 Partiturauto-graphs*, Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Danuser, herausgegeben von der Paul Sacher Stiftung, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski 2006.

## Ausstellungskataloge:

*Strawinsky. Sein Nachlaß. Sein Bild*, Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 6. Juni bis 9. September 1984, herausgegeben 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, herausgegeben 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, herausgegeben 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, herausgegeben 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, herausgegeben 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*, herausgegeben von Felix Meyer und Heidi Zimmermann, Mainz: Schott Musik International 2006.

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

## Inventare:

Sammlung Paul Sacher, 1988,

2. Aufl. 2000

Luciano Berio, 1988

Pierre Boulez, 1988

Anton Webern, 1988, 2. Aufl. 1994

Igor Strawinsky, 1989

Bruno Maderna, 1990

Walther Geiser, 1990

Alberto Ginastera, 1990

Jean Binet, 1990

Frank Martin, 1990

Rudolf Kelterborn, 1991

Roman Haubenstock-Ramati, 1991

Conrad Beck, 1992

René Leibowitz, 1995

Kaikhosru Shapurji Sorabji, 1995

Erik Bergman, 1995

Goffredo Petrassi, 1997

Robert Suter, 1999

Harrison Birtwistle, 2001

Sofia Gubaidulina, 2001

Christoph Delz, 2002

Hans Werner Henze, 2003

Antoinette Vischer, 2003

Adolf Busch, 2004

Ivan Wyschnegradsky, 2004

---

## Bibliographie

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

zu Pierre Boulez:

Pierre Boulez, *Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, hrsg. von Jean-Louis Leleu und Pascal Decroupet, Genf: Contrechamps 2006.

Raphaël Brunner, «Entre style musical et signification musicale: la stylisation. A partir des quatrièmes pièces de *Pli selon pli* de Pierre Boulez et de *Sept Haï-kai* d'Olivier Messiaen», in: *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée*, 4 (1997), Nr. 4, S. 89–118.

Peter O'Hagan, «Pierre Boulez and the Foundation of IRCAM», in: *French Music Since Berlioz*, hrsg. von Richard Langham Smith und Caroline Potter, Aldershot: Ashgate 2000, S. 303–30.

zu Antal Doráti:

Richard Chlupaty, *Antal Doráti and the Joy of Making Music*, Bournemouth: The Antal Doráti Centenary Society 2006.

zu Cristóbal Halffter:

Germán Gan Quesada, *La obra de Cristóbal Halffter. Creación musical y fundamentos estéticos*, Diss. Universidad de Granada 2003.

zu Hans Werner Henze:

Benedikt Vennefrohne, *Die Sinfonien Hans Werner Henzes. Entstehungsgeschichte und werkanalytische Untersuchungen zu einer Sinfonie-Ästhetik Henzes (Diskordanzen, Bd. 15)*, Hildesheim etc.: Olms 2005.

*Hans Werner Henze. Musik und Sprache (Musik-Konzepte, Neue Folge, Bd. 132)*, hrsg. von Ulrich Tadday, München: Text und Kritik 2006.

zu Klaus Huber:

Pierre Michel, «Temps musical et écriture chez Klaus Huber», in: *Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 130–44.

Heidy Zimmermann, «Zeitgestaltung im Kompositionsprozeß bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen», in: *Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 90–109.

zu György Kurtág:

Luisa Bassetto, «Il violino nella musica di György Kurtág», in: *Per archi. Rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco*, 1 (2006), Nr. 1, S. 73–121.

Tobias Bleek, *György Kurtág, Officium breve op. 28. Eine Studie über musikalische Inter-textualität*, Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2006.

zu Helmut Lachenmann:

Pietro Ernesto Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey* (*Sonus*, Bd. 8), Schliengen: Argus 2006.

zu György Ligeti:

Simon Gallot, *György Ligeti. Populaire et savant. Aux origines du style*, Diss. Université Lumière Lyon 2005.

Hitomi Sato, *Evolution of the Concept of the Opera Le Grand Macabre by G. Ligeti. Comparative Study of four versions of the libretto*, M.A. thesis Meijigakuin University Tokyo 2006.

zu Wolfgang Rihm:

Ulrich Mosch, «Das Werk Wolfgang Rihms im Kontext der musikalischen Tradition und des aktuellen Musiklebens», in: *Musik inszeniert – Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 46), hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz etc.: Schott 2006, S. 111–25.

zu Igor Strawinsky:

Maureen A. Carr, *Stravinsky's Histoire du soldat: A Facsimile of the Sketches*, Middleton: A–R Editions 2005.

Valérie Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910–1940)*, Brüssel: Éditions de l'Université de Bruxelles 2006.

Marina Lupishko, «Stravinsky and Russian Poetic Folklore», in: *Ex tempore*, 12 (2005), Nr. 2, S. 1–24.

Igor Strawinsky, *Chronika moej žizni*, hrsg. von Irina Veršinina, Moskau: Kompozitor 2005.

Stephen Walsh, *Stravinsky: The Second Exile, France and America, 1934–1971*, New York: Knopf 2006.

zu mehreren/anderen Personen oder Themen:

Inna Barsova, «Autograf Gustava Malera ‹Lieder eines fahrenden Gesellen› (k probleme tvorčeskogo processa v instrumentovke)», in: *Processy muzykal'nogo tvorčestva. Vypusk vos'moj* (*Sbornik trudov* 166), Moskau: RAM im. Gnesinych 2005, S. 94–132.

Carlo Bianchi, *Musica e guerra. Comporre all'epoca del secondo conflitto mondiale*, Diss. Università di Pavia-Cremona 2005.

Anke Birkenmaier, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid: Iberoamericana und Frankfurt am Main: Vervuert 2006.

Elena Dubinets, *Made in the USA: Muzyka – èto vsë, čto zvučit vokoug*, Moskau: Kompozitor 2006.

Doris Lanz, *Neue Musik in alten Mauern. Die ‹Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik› – Eine Berner Konzertgeschichte 1940–1967* (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Bd. 1), Bern etc.: Peter Lang 2006.

Claudia di Luzio, «Traumnahe Welten – weltnahe Träume. Zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit im Musiktheater von Luciano Berio und Bruno Maderna», in: *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004* (*Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge*, Bd. 62), hrsg. von Peter Csobádi et al., Anif: Mueller-Speiser 2006, S. 342–56.

---

## Nachrichten

### **Erik Bergman (1911–2006)**

Am 24. April 2006 starb in Helsinki der finnische Komponist Erik Bergman. Geboren 1911 in Nykarleby in Österbotten an der Ostsee, wuchs er schwedischsprachig auf. Nach dem Schulabschluß studierte er am Konservatorium in Helsinki bei Erik Furuhjelm und Bengt Carlson Komposition und bei Ilmari Hannikainen Klavier sowie an der Universität bei dem Musikethnologen Ilmari Krohn Musikwissenschaft und bei Yrjö Hirn Literatur. Anschließend vervollständigte er seine Ausbildung während zweier Studienaufenthalte an der Berliner Musikhochschule bei Heinz Tiessen (1938–39 und 1942–43). Waren die ersten Kompositionen der dreißiger und vierziger Jahre noch der finnischen Nationalromantik verpflichtet gewesen, so zeugen die Werke der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre von einer Suche nach neuen Wegen. Sie führte ihn schließlich 1954 zu Wladimir Vogel nach Ascona, der ihn mit der Zwölftontechnik vertraut machte. Mit der anschließend vollzogenen Wendung zur Avantgarde wurde Bergman zu einer Leitfigur für eine ganze Komponistengeneration seines Heimatlandes. Sein umfangreiches und breitgefächertes Schaffen umfaßt weit mehr als einhundertfünfzig Werke, knapp die Hälfte davon entstanden erst nach seiner Emeritierung als Professor für Komposition an der Sibelius-Akademie in Helsinki (1963–76). Sein letztes Werk, die 2003 entstandene *Fantasia* für Trompete und Orchester op. 150, wurde am 20. Oktober 2004 in Helsinki uraufgeführt. Im Schaffen Bergmans spiegeln sich literarische Affinitäten ebenso wie seine ethnologischen Interessen, die ihn auf Forschungsreisen in die ganze Welt führten und eine umfangreiche Instrumentensammlung entstehen ließen. Eine ausgeprägte Neigung zur Arbeit mit der menschlichen Stimme, die ihn zu einem der begehrtesten Chorleiter Finnlands machte, manifestiert sich in zahlreichen Chor- und Vokalwerken und nicht zuletzt in der Oper *Det sjungande trädet* (Der singende Baum, 1986–88). Neben dem künstlerischen Schaffen und der Arbeit als praktischer Musiker war Bergman lange Zeit auch als Musikkritiker für mehrere finnische Tageszeitungen tätig.

### **Jim Grimm (1928–2006)**

Am 29. Oktober 2006 starb in Basel der Komponist Jim Grimm im Alter von 77 Jahren. Nach dem Schulabschluß in seiner Heimatstadt Basel studierte er an den Konservatorien von Neuenburg und Genf bei Léon Hoogstoël (Klarinette), Charles Chaix, André-François Marescotti und

Henri Gagnebin (Tonsatz). Gleichermaßen angezogen vom Jazz und den damals neuesten Entwicklungen der zeitgenössischen Musik war Grimm an den Anfängen von Jacques Guyonnets Studio de Musique contemporaine in Genf beteiligt. Zu Beginn der sechziger Jahre besuchte er den Unterricht von Pierre Boulez und Henri Pousseur bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, später auch die Dirigierkurse von Pierre Boulez an der Basler Musik-Akademie (1965 und 1969). Neben dem Brotberuf als Korrektor der *National-Zeitung* und später der *Basler Zeitung* trat Grimm im Basler Musikleben als Komponist regelmäßig mit Uraufführungen in Erscheinung, die von lokalen Ensembles präsentiert wurden. Dazu kamen verschiedentlich Uraufführungen im Ausland, darunter die *Entropien*, die 1976 in Boston vorgestellt wurden. Als bescheidener und unauffälliger Musiker hielt er sich absichtlich weitgehend abseits des offiziellen lokalen Musiklebens. Das hinderte Paul Sacher nicht daran, regelmäßig Konzerte zu besuchen, auf deren Programmen seine Werke standen. Dies führte schließlich dazu, daß Grimms Manuskripte seit 1997 zunächst in die Sammlung Paul Sacher aufgenommen wurden. Mit der Übernahme des Nachlasses wird nunmehr eine eigenständige Sammlung entstehen.

### **György Ligeti (1923–2006)**

Am 12. Juni 2006 starb der Komponist György Ligeti im Alter von 83 Jahren in Wien. Schon zu Lebzeiten genoß er weltweit den Ruf eines überragenden Neuerers und wurde als prägende Gestalt für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts anerkannt. Seine Werke repräsentieren eine Ästhetik jenseits von Avantgarde und Postmoderne im freien Rückbezug auf die Tradition und im gedanklichen Austausch mit den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen.

Ligeti wurde am 28. Mai 1923 im damals rumänischen Siebenbürgen als Sohn ungarischer Juden geboren. Nach dem Zweiten Weltkrieg, den er dank abenteuerlicher Zufälle überlebte, kam Ligeti nach Budapest und studierte dort an der Musikakademie u.a. bei Sándor Veress und Ferenc Farkas. Er unterrichtete selbst an dieser Institution und schuf ein umfangreiches Frühwerk, bis er sich nach der Niederschlagung des ungarischen Aufstands im Herbst 1956 zur Flucht in den Westen entschloß. Von seiner ersten Station, Wien, kam er im Frühjahr 1957 nach Köln, wo er am Studio für elektronische Musik und im Austausch mit Stockhausen, Maderna und Koenig seine Auseinandersetzung mit der westlichen Avantgarde vorantreiben konnte und einen völligen Neuanfang wagte. Der eigentliche Durchbruch gelang Ligeti mit den beiden Orchesterstücken *Apparitions* (1958/59) und *Atmosphères* (1961), die seine Reaktion auf die serielle Avantgarde zeigten. Schlag auf Schlag folgten Werke wie *Aventures* und *Nouvelles Aventures*, das Requiem oder das Cembalostück *Continuum* bis

zu der ironisch gebrochenen Oper *Le Grand Macabre*, die Ligeti internationales Ansehen verschafften und inzwischen zu Klassikern des 20. Jahrhunderts geworden sind. In seinem Spätwerk, zu dem achtzehn Klavieretüden und drei Instrumentalkonzerte gehören, erweiterte Ligeti die früher erprobten komplexen Mittel von Mikropolyphonie, Klangflächenkomposition und illusionären Rhythmen durch mikrotonale Elemente, polymetrische Muster und vielschichtige Klangmengen, die er in der konstruktiven Auseinandersetzung mit außereuropäischen Musiken und mit wissenschaftlichen Konzepten wie der Chaostheorie und der fraktalen Geometrie entwickelte.

Nach langjähriger Lehrtätigkeit bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik (1959–76) und zahlreichen Gastprofessuren (u.a. Stockholm, Stanford, Siena) übernahm Ligeti eine Professur in Hamburg (1973–89), wo u.a. Unsuk Chin, Hans-Christian von Dadelsen, Detlev Müller-Siemens und Wolfgang von Schweinitz zu seinen Schülern zählten. Ligeti erhielt höchste Ehrungen und Preise, darunter den renommierten Grawemeyer Award, den Ernst von Siemens-Musikpreis und den Kyoto-Preis. In der Paul Sacher Stiftung wurde der Grundstock der Sammlung György Ligeti 1991 mit der Übernahme des Archivs von Owe Nordwall gelegt; im Jahr 2000 kam dann der Großteil der Schaffensdokumente aus der Hand von Ligeti hinzu. Eine zweibändige Ausgabe der *Gesammelten Schriften*, an deren Redaktion Ligeti noch intensiv mitgearbeitet hat, erscheint demnächst in der Reihe *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*.

### **Galina Ustvol'skaja (1919–2006)**

Am 22. Dezember 2006 starb die russische Komponistin Galina Iwanowna Ustvol'skaja im Alter von 87 Jahren. Obwohl erst Ende der 1980er Jahre außerhalb der Sowjetunion bekannt geworden, zählt sie zu den bedeutendsten Komponisten ihrer Generation.

Ustvol'skaja wurde am 17. Juni 1919 in Petrograd geboren und zunächst an der dortigen Musikfachschule ausgebildet. 1939 bis 1947 studierte sie am Konservatorium in Leningrad, unter anderem bei Dmitri Schostakowitsch, der sie seiner Unterstützung und Hochschätzung versicherte, während gleichzeitig eine schwierige persönliche und künstlerische Beziehung die beiden verband. Von 1947 bis 1975 leitete Ustvol'skaja eine Kompositionsklasse an der Musikfachschule des Leningrader Konservatoriums, aus der Komponisten wie Sergej Banewitsch und Boris Tischtschenko hervorgingen. Seither lebte sie in völliger Zurückgezogenheit als freischaffende Komponistin in ihrer Heimatstadt. Wohl entstanden bis Mitte der 1950er Jahre einige programmatische Stücke und Filmmusiken, die der Ästhetik des sozialistischen Realismus genügten und auch unmittelbar zur Aufführung gelangten, doch ging die Komponistin bald ganz auf Distanz zum Regime. Mit sechs Klaviersonaten, die einen Zeitraum von

vier Jahrzehnten umspannen, mit fünf Symphonien, die meist auf die konventionelle Orchesterbesetzung verzichten und – wie auch die übrigen Werke – ungewöhnliche Besetzungen bevorzugen, schuf Ustvol'skaja in unbedingter Radikalität ein von äußeren Einflüssen weitgehend unabhängiges Œuvre. Ihre meist klein besetzten Kompositionen sind geprägt von extremer innerer Gegensätzlichkeit und starker Expressivität, während eine asketische Reduktion der Mittel und die elementare Rhythmik ihnen rituellen Charakter verleihen. Tatsächlich tragen nicht nur manche der knapp zwei Dutzend Werke, die die Komponistin gelten ließ, liturgisch konnotierte Untertitel; Ustvol'skaja erlebte ihr Komponieren auch als einen seltenen Zustand der Gnade, verstand ihre Werke als überpersönliche geistige Manifestationen. So nahm sie auch keinerlei Kompositionsaufträge an und ließ ihre Werke oft Jahre oder Jahrzehnte liegen, ehe sie sie zur Aufführung freigab. Bis zuletzt verzichtete sie auf öffentliche Auftritte, reiste nur einige wenige Male in den Westen zu Konzerten und distanzierte sich von «Komponisten, die stapelweise Hunderte von Werken produzieren». Obwohl sie einer Analyse ihrer Werke sehr skeptisch gegenüberstand, entschloß sie sich 1994, die Dokumente ihres Schaffens der Paul Sacher Stiftung zu übergeben.

### **Korrigendum zum Nachruf auf George Rochberg**

In den Nachruf auf George Rochberg (*Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 19 [2006], S. 53) hat sich ein bedauerlicher Fehler eingeschlichen. Bei dem Verlagshaus, in dem Rochberg in den 1950er Jahren als Director of Publications tätig war und das auch den allergrößten Teil seiner Werke veröffentlicht hat, handelt es sich in Wirklichkeit um Theodore Presser & Co. Gerne verweisen wir an dieser Stelle auch auf die revidierte Verlagsbroschüre, die Presser 2005 zum Schaffen von Rochberg herausgegeben hat (<http://www.presser.com>).



## **Paul Sacher zum 100. Geburtstag / Ausstellung *Edgard Varèse***

Unter großer Anteilnahme des Basler Publikums, der internationalen Tages- und Fachpresse sowie der musikalischen Fachwelt feierte die Paul Sacher Stiftung mit befreundeten Institutionen im April 2006 in Basel den 100. Geburtstag ihres Stifters.

Die an der Konzertreihe beteiligten Veranstalter und Ensembles hatten eigens für diesen Anlaß thematisch ausgerichtete Hommage-Programme konzipiert. So kam es zu großer musikalischer Vielfalt in dem kleinen Festival, von Musik aus Barock, Vorklassik und Klassik im Akademie-Konzert «Paul Sachers Instrumente» der Schola Cantorum Basiliensis, über Violinsonaten (Kolja Lessing/Gare du Nord) und Werke Strawinskys (Basler Madrigalisten/Theater Basel) aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis hin zu neuesten Werken und Uraufführungen. Der Ernst von Siemens Musik-



Pierre Boulez, Anne-Sophie Mutter und Wolfgang Rihm auf der Bühne des Basler Stadtcasinos, Festkonzert am 28. April 2006 (Roche Photo Library).



Ausstellung *Edgard Varèse – Komponist, Klangforscher, Visionär*, Museum Tinguely  
(Foto von Christian Baur, Basel).

stiftung sind die vier eigens zu diesem Anlaß entstandenen Auftragskompositionen zu verdanken: Thomas Adès, *Three Studies from Couperin* (Kammerorchester Basel), Dieter Ammann, *pResto sOstinato* (Ensemble Phoenix Basel/Konzert der IGNM Basel), Johannes Schöllhorn, *phosphor* (basel sinfonietta) und Heinz Holliger, «Untergang», Lied Nr. 4 aus *Fünflieder nach Gedichten von Georg Trakl* (Basler Musik Forum). Pierre Boulez und Anne-Sophie Mutter setzten mit dem Ensemble InterContemporain einen Glanzpunkt im Geburtstagskonzert am 28. April 2006, mit Werken von Edgard Varèse, Wolfgang Rihm und Pierre Boulez. In diesem Festakt, der Grußworte von Fritz Gerber, Lukas Hoffmann, Barbara Schneider (Regierungsrätin Basel-Stadt) sowie Pierre Boulez einschloß, erwiesen über 1000 geladene Gäste aus der Musik- und Kulturwelt dem 1999 verstorbenen Paul Sacher ihre Reverenz.

Auf größtes internationales Interesse stieß auch die aus Anlaß von Sachers Geburtstag von der Paul Sacher Stiftung mit dem Museum Tinguely präsentierte Ausstellung *Edgard Varèse – Komponist, Klangforscher, Visionär*. Die zumeist noch nie öffentlich gezeigten Manuskripte und Dokumente aus



Ausstellung *Edgard Varèse – Komponist, Klangforscher, Visionär*, Museum Tinguely (Foto von Christian Baur, Basel).



Ausstellung *Edgard Varèse – Komponist, Klangforscher, Visionär*, Museum Tinguely (Foto von Christian Baur, Basel).



Basler Schlagzeugensemble, Konzert zur Ausstellung im Museum Tinguely, 10. Mai 2006 (Foto von Christian Baur, Basel).

dem Nachlaß dieses prägenden Komponisten wurden anhand weiterer Manuskripte, Kunstwerke und anderer Dokumente von Sammlern, Künstlerfreunden oder ästhetischen Nachfahren kontextualisiert, woraus sich ein eindrückliches Bild eines bedeutenden kulturgeschichtlichen Abschnitts ergab. Die von Felix Meyer und Heidy Zimmermann (Paul Sacher Stiftung) zusammen mit Heinz Stahlhut (Museum Tinguely) kuratierte Ausstellung wurde durch ein Begleitprogramm aus drei Konzerten und einem Symposium ergänzt.