

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 37 (1995)

Artikel: "... dass nichts an sich jemals vollendet ist" : Untersuchungen zum
Instrumentalschaffen von Luciano Berio

Autor: Gartmann, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858818>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

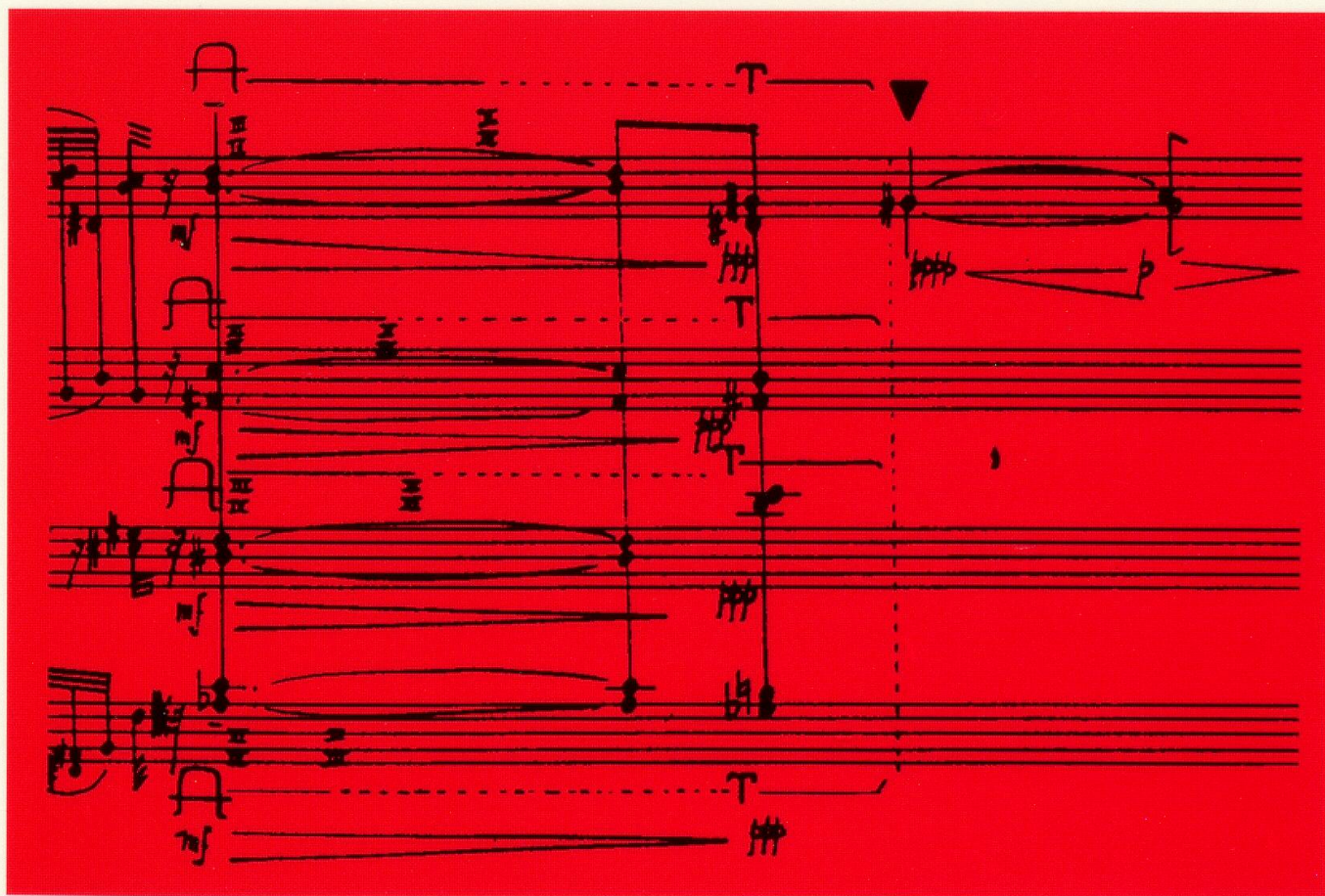
Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Thomas Gartmann

**«... dass nichts
an sich jemals
vollendet ist.»**

Untersuchungen
zum Instrumentalschaffen
von Luciano Berio



Haupt

P 22733/37

«Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft»

«... dass nichts
an sich jemals
vollendet ist.»

Untersuchungen
zur Instrumentalmusik
von Paul Haupt

Verlag Paul Haupt Bern · Stuttgart · Wien

Vorwort

„Music - which in any case is not an object, but a process“ 7

1. „Eine Antwort zu Luciano Berio“ 13

Quellen-Untersuchungen zu Luciano Berio 13

1.1. Beschreibungsästhetik 13

1.2. Materialgewinnung und -bearbeitung 17

1.3. Ordnung 23

1.4. Stimmen 23

1.5. „Tendenzen“ 26

1.6. Dreiwertiger „Relativ“ 30

1.7. Arbeitsparadigma 33

1.8. Kollaboration, Dekonstruktion und Komposition 33

1.9. Revision 35

1.10. Zusammenfassung 38

2. „Melody's heterophonic possibility“ 40

Problemstellungen in der Serie 40

2.1. Sequenza I für Flöte 41

2.1.1. „Opera aperta“ 44

2.2. Sequenza II für Harfe 47

2.3. Sequenza III für Stimme 48

2.4. Sequenza IV für Klavier 49

2.5. Sequenza V für Posaune 50

2.6. Sequenza VI für Viola 51

2.7. Sequenza VII für Oboe und Ten-Geige 52

2.8. Sequenza VIII für Violine 52

2.9.1. Sequenza IX für Klarinette 52

2.9.2. Sequenza IX für Altsaxophon 54

2.10. Sequenza X für Trompete und Klavier-Rhythmus 54

2.11. Sequenza XI für Clarinet 55

2.12. Zusammenfassung 56

3. „Melody's material“ 59

Die Sequenza I für Flöte 59

3.1. Melodisches Material 59

3.2. Tonmaterial 60

3.3. Melodische Spielmöglichkeiten 60

3.4. Analyse 60

3.5. Zusammenfassung 60

3.5.1. Melodische Spielmöglichkeiten 60

3.5.2. Klangliche Spielmöglichkeiten 60

3.5.3. Melodische Spielmöglichkeiten 60

3.5.4. Melodische Spielmöglichkeiten 60

3.5.5. Melodische Spielmöglichkeiten 60

3.5.6. Melodische Spielmöglichkeiten 60

3.5.7. Melodische Spielmöglichkeiten 60

0038-62260/17
VB / 06.95

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA
BIBLIOTECA NAZIUNALA SVIZRA

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Gartmann, Thomas :

«... dass nichts an sich jemals vollendet ist.» :

Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio /

Thomas Gartmann. –

Bern ; Stuttgart ; Wien : Haupt, 1995

(Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft ; Vol. 37)

Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 1994

ISBN 3-258-04998-X

NE: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft : Publikationen der Schweizerischen ...

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 1995 by Paul Haupt Berne

Jede Art der Vervielfältigung ohne Genehmigung des Verlages ist unzulässig

Dieses Papier ist umweltverträglich, weil chlorfrei hergestellt

Printed in Switzerland

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

„Music - which in any case is not an object, but a process.“ 7

1. „Una frattura tra intenzioni e realizzazione?“

Quellen-Untersuchungen zu Luciano Berios *Sincronie* für Streichquartett 13

- 1.1. Entstehungsgeschichte 13
- 1.2. Materialgewinnung und -vorordnung 17
- 1.3. Ordnung und Gruppierung des Materials 23
- 1.4. Skizzen zum Anfang 23
- 1.5. „Tonfaden“ 26
- 1.6. Dreistufiges „Relativitätsmodell“ 30
- 1.7. Arbeitspartitur 33
- 1.8. Redaktion, Detailänderungen und Kompositionsarbeit 33
- 1.9. Revision 35
- 1.10. Zusammenfassung 38

2. „Melody's heterophonic possibilities“

Problemstellungen in der Serie der *Sequenze* 40

- 2.1. *Sequenza I* für Flöte 41
 - 2.1.1. „Opera aperta“? 44
- 2.2. *Sequenza II* für Harfe 47
- 2.3. *Sequenza III* für Stimme 48
- 2.4. *Sequenza IV* für Klavier 49
- 2.5. *Sequenza V* für Posaune 50
- 2.6. *Sequenza VI* für Viola 51
- 2.7. *Sequenza VII* für Oboe und Ton-Generator 52
- 2.8. *Sequenza VIII* für Violine 52
- 2.9.1. *Sequenza IXa* für Klarinette 52
- 2.9.2. *Sequenza IXb* für Altsaxophon 54
- 2.10. *Sequenza X* für Trompete und Klavier-Resonanzen 54
- 2.11. *Sequenza XI* für Gitarre 55
- 2.12. Zusammenfassung 56

3. „recherche musicale“

Eine analytische Studie zu *Sequenza VII* 60

- 3.1. *Recherche musicale* 60
- 3.2. Tonmaterial 62
- 3.3. Neue Spielmöglichkeiten der Oboe 65
- 3.4. Analyse 66
- 3.5. Endfassung 68
 - 3.5.1. Tonmaterial 69
 - 3.5.2. Klangeffekte 71
 - 3.5.3. Zur Bedeutung des Haltetons 72
- 3.6. Ein neuer Solistentypus 73
- 3.7. Zusammenfassung 75

4. „My Chemins are the best analysis of my Sequenzas.“ Chemins IV als Weiterentwicklung von Sequenza VII.....	77
4.1. Metrische Umsetzung.....	78
4.2. Streichergeflecht	82
4.3. Exkurs zum Problem Solokonzert.....	83
4.4. Beziehungen zwischen Solist und Orchester.....	86
4.4.1. Verdoppelung.....	86
4.4.2. Imitation und Umspielung.....	87
4.4.3. Diagonale.....	88
4.4.4. Selbständigkeit.....	91
4.4.4.1. Fermaten und Exkurs Heterophonie.....	91
4.4.4.2. Tutti-Block	94
4.4.4.3. Schluss	95
4.5. Zusammenfassung.....	97
5. „...dass nichts an sich jemals vollendet ist.“ Berios Eigenbearbeitungen.....	99
5.1. Revision	99
5.2. Erweiterung.....	102
5.3. Neufassung	104
6. „Transforming historical ‘minerals’“ Zur Bearbeitung fremder Werke.....	107
6.1. Instrumentationsübung, Arrangement, Parodie	107
6.2. Analytische Orchestration: Brahms.....	108
6.3. „Adattamento orchestrale“: Verdi	109
6.4. Analyse von Volksliedern: <i>Folk Songs</i>	113
6.5. Metasprachlicher Diskurs: <i>Sinfonia</i>	117
6.6. „Restaurierung“ - Annäherungen an Sinfoniefragmente Schuberts: <i>Rendering</i>	127
6.6.1. „Konservierung“	136
6.6.2. Retuschen: Formale Eingriffe	143
6.6.3. Analysierende Interpretation	144
6.6.4. „Auffrischung“	149
6.6.5. Aufbereitung	151
6.6.6. „Präsentation“: Einbindung ins „Zement-Werk“	153
6.6.7. Absicherung und Rechenschaftsbericht	156
7. „Un langage à faire“ Zusammenfassende Betrachtungen.....	157
Bibliographie.....	167

Vorwort

„Music – which in any case is not an object, but a process.“¹

Im Mittelpunkt meiner Untersuchungen stehen Werkprozesse: In Luciano Berios Umgang mit musikalischem Material zeigt sich ein ausgesprochenes *work-in-progress*-Denken bei der Ausarbeitung von kompositorischen Konzepten, bei der Entwicklung motivischer Kerne, bei der Überarbeitung abgeschlossener Partituren zu revidierten und Neu-Fassungen sowie bei ihrer Weiterentwicklung zu neuen Werken und zu ganzen Werkreihen. Diskutiert wird auch Berios Arbeit mit fremdem Material in Zitat, Bearbeitung und Anverwandlung. Erstes Ziel dieser Untersuchungen ist es, die Schaffensprozesse nachzuzeichnen und die Kompositionsverfahren aufzudecken und zu erörtern.

Ausgangspunkt sind dabei die Werkstattaufzeichnungen, die Skizzen als Katalysatoren der Erkenntnis.² Auch wenn man Skizzen als nur privatschriftliche Äußerungen des Komponisten betrachten kann, so sind sie doch bedeutsam als Zeugen des Entstehungsprozesses, zumal die Genesis eines Werkes ebenso zu seinem ästhetischen Gegenstand gehört wie seine Programme, Erläuterungen und theoretischen Erörterungen. Henri Pousseur, Berios enger Freund und kompositorischer Mitstreiter der fünfziger Jahre, hat deren Stellenwert programmatisch seinem Aufsatz „Zur Methodik“ vorangestellt: „Erörterungen des Autors über sein Handwerk haben den Charakter vertraulicher Mitteilungen. Doch gleichzeitig sind sie auch mehr: sie suchen die Konfrontation der Methoden, um ihre allgemeine Gültigkeit zu erproben.“³

Dass sich ein Komponist überhaupt schriftlich und mündlich mit seiner eigenen Musik auseinandersetzt, begründet Berio damit, dass diese seit Beethoven nicht mehr soziale Funktionen erfülle, sondern zum „vehicle for expression and for personal ideas“⁴ geworden sei, wodurch sich in der Folge eine Distanz zwischen kompositorischer Idee und musikalischer Praxis ergeben habe: „The composer began discussing his work and his aspirations at the point where in effect he stopped being a practical musician, a performer who had to work on his instrument almost every day.“⁵ Ausgebildet auf verschiedenen Instrumenten und häufig Dirigent vornehmlich eigener Werke, hat Berio vergleichsweise wenige theoretische Abhandlungen geschrieben, darunter allerdings so grundsätzliche wie „aspetti di artigianato formale“⁶ und „poesia e musica – un'espe-

1 David Osmond-Smith (Hg.), *Luciano Berio: Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, New York/London 1985 (ital. resp. ungar. Originalausgaben Rom/Bari 1981 resp. Budapest 1981), S. 19; in der Folge als Berio, *Interviews* zitiert.

2 Begünstigt wird diese Arbeit durch den Umstand, dass Berios „Vorlass“ in der Basler Paul Sacher Stiftung betreut wird. Zu den Möglichkeiten und Grenzen entsprechender Methoden vgl. *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hg. von Felix Meyer (=Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 3), Basel 1993.

3 Veröffentlichung in: *die Reihe* 3(1957), S. 46–88, Zitat S. 46.

4 Berio, *Interviews*, S. 18.

5 Ebd., S. 19.

6 Veröffentlicht in: *Incontri Musicali* 1(1956), S. 55–69.

rienza.“⁷ Umso wichtiger sind seine verstreut überlieferten Erläuterungen, vor allem kurze, prägnante Werkeinführungen. Als bekannte Komponistenpersönlichkeit, die mit im Zentrum des internationalen Konzertbetriebs steht, wird Berio zudem häufig zu öffentlichen Stellungnahmen und Interviews aufgefordert.⁸ Persönliche Mitteilungen und Briefe sind denn auch Bestandteil der vorliegenden Arbeit.⁹

Dass hier „der mit den Mitteln der Philologie rekonstruierte Schaffensprozess“ und die schriftlichen und mündlichen Verlautbarungen des Komponisten¹⁰ aufeinander bezogen werden, entspricht Berios eigener Methode, die er anhand eines konkreten Werkes erläutert hat:

„Tatsächlich ist das, was ich in *La vera storia* gemacht habe, meines Erachtens etwas, das ich mein ganzes Leben lang gemacht habe: einen ausgewählten, vorgegebenen Text von unterschiedlichen Seiten her anzugehen und zu untersuchen. Ich glaube, die Erkenntnisse, die man vom literarischen, poetischen oder musikalischen Gesichtspunkt aus einer geschichtlichen Tatsache gewinnen kann, sind unbegrenzt; und ich würde schon sagen, dass dieses Bewusstsein für meine Arbeitsweise typisch ist.“¹¹

Berios Entwicklung verlief alles andere als geradlinig, was sich bereits an seinen Lebensstationen ablesen lässt: Der 1925 an der ligurischen Meeresküste in Oneglia/Imperia geborene Luciano Berio wurde zuerst durch seinen ebenfalls komponierenden Vater gefördert. Solides Handwerk und eine tiefe Beziehung zur musikalischen Tradition Italiens verdankt er auch seiner Ausbildung am Konservatorium Mailand bei Giulio Cesare Paribeni und Giorgio Federico Ghedini (Abschluss 1951). Autodidaktisch setzte er sich daneben mit der zweiten Wiener Schule, mit Bartók, Strawinsky, Hindemith und Milhaud auseinander, bevor er dank eines Stipendiums der Koussevitzky Foundation 1952 in Tanglewood bei Dallapiccola studieren konnte, der ihn in die Methode der Zwölftontechnik einführte. Darmstadt brachte ab 1954 die wichtige Begegnung mit den Wortführern der musikalischen Avantgarde, was als ästhetisches Programm zur Gründung der eigenen Zeitschrift *Incontri Musicali* („Musikalische Begegnungen“, 1956 bis 1960) und der gleichnamigen Konzertreihe führte. Gleichzeitig leitete er 1954–1959 zusammen mit Bruno Maderna in Mailand das „Studio di Fonologia“ der RAI, wo er mit elektronischer Musik experimentierte. In dieser Zeit lernte er auch John Cage kennen, den er in Italien einführte und dank einer Quizsendung der RAI zu grosser Popularität brachte. Von ihm übernahm er eine radikal tolerante Position bei der Definition von Musik: „Music

⁷ Veröffentlicht in: *Incontri Musicali* 3(1959), S. 98–111; dt. „Musik und Dichtung – eine Erfahrung“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 2(1959), S. 36–45.

⁸ Die erste umfangreiche und häufig zitierte Berio-Monographie verdankt ihre Bedeutung zu einem grossen Teil dem Zusammentragen mündlicher und schriftlicher Äusserungen des Komponisten und seiner Interpreten: Ivanka Stoianova, *Luciano Berio: Chemins en musique* (=La Revue Musicale 375–377[1985]).

⁹ Die Orthographie oft flüchtig hingeworfener Notizen wird in dieser Arbeit behutsam korrigiert.

¹⁰ Hermann Danuser nennt jenen eine „faktische“, diese eine „explizite Poetik“: „Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 47(1990), S. 87–102, hier S. 88.

¹¹ Axel Fuhrmann, „Komponieren heute. Geschichte, Geschichten: Luciano Berio im Gespräch“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 152/5(1991), S. 28–32, Zitat S. 29.

is everything that one listens to with the intention of listening to music.“¹² 1961/1962 lehrte er an der Dartington Summer School, 1962-1964 im Wechsel mit Darius Milhaud am Mills College und 1965-1971 an der Harvard University und an der Juilliard School, wo er 1967 das Juilliard Ensemble für zeitgenössische Musik gründete. 1974-1980 war er Direktor der elektro-akustischen Abteilung des IRCAM in Paris, 1975 wurde er künstlerischer Leiter des Israel Chamber Orchestra; die gleiche Position übernahm er 1984 beim Maggio Musicale Fiorentino und 1987 beim Studio für elektronische Musik „Tempo reale“ in Florenz. 1993/94 hielt er unter dem Titel *Remembering the Future* Poetik-Vorlesungen am Charles Eliot Norton Chair der Harvard University.

Ähnlich, wie in diesen Verpflichtungen das Interesse am Experiment und an der Tradition dicht nebeneinander stehen, ist auch das kompositorische Oeuvre durch häufige Stilwechsel gekennzeichnet: „Perhaps that's just what music is: the search for a boundary that is continually being shifted.“¹³ Und gerade in dieser ständigen Veränderung ist Berio repräsentativ für die musikgeschichtlichen Prozesse der Nachkriegszeit.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf das instrumentale Schaffen. Ausgeklammert bleiben deshalb weite Bereiche: Eigene Monographien wurden bisher bereits der elektronischen Musik¹⁴ und dem Vokalwerk¹⁵ gewidmet, das hier nur für einzelne Querbezüge beigezogen werden soll; das musikdramatische Oeuvre wartet noch auf eine zusammenfassende Darstellung.

Die Auswahl der exemplarisch zu besprechenden Werke erfolgte nach der Quelle: Berio hat viele Skizzen vernichtet, weshalb man sich an das vorhandene Material¹⁶ halten muss, das sich glücklicherweise aber meistens auf die wichtigsten Werke bezieht. Was hier gezeigt wird, liesse sich jedoch weitgehend auch auf andere Kompositionen anwenden.

Ein erstes Kapitel ist den *Sincronie* für Streichquartett (1963-1964/1966) gewidmet. Anhand des umfangreichen Quellenmaterials soll hier der Kompositionsprozess nachgezeichnet werden, vom ersten notierten Einfall bis zur Endgestalt der zweiten, revidierten Fassung. Seitenblicke werden dabei auf Berios technisches und ästhetisches Denken geworfen, auf die Entwicklung neuer, persönlicher Kompositionsmodelle. Entlang der Werkreihe der *Sequenze* sollen dann verschiedene kompositorische Probleme erläutert werden, die zentral für Berios Schaffen sind: sein Umgang mit der

¹² Berio, *Interviews*, S. 19. Erstmals vertrat er diese Definition 1965 gegenüber Roman Jakobson.

¹³ Ebd.

¹⁴ Florivaldo Menezes, *Berio et la Phonologie: Une approche jakobsonienne de son oeuvre*, Diss. Univ. de Liège, 1992 (bei Pousseur), publiziert unter dem gleichen Titel als Band 89 der Europäischen Hochschulschriften, Serie 36, Bern 1993. Zitiert wird hier nach der ausführlicheren Dissertation.

¹⁵ Norbert Dressen, *Sprache und Musik bei Luciano Berio: Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung 124), Regensburg 1982.

¹⁶ Es gibt indessen verschiedene Anzeichen dafür, dass man mit der Existenz weiterer, bisher unbekannter Skizzen rechnen darf.

Tradition, die Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmittel und das Postulat eines neuen Interpretentypus, die Arbeit mit melodischen Zellen und Tonreihen, mit harmonischen Feldern und versteckter Polyphonie, sowie Aspekte der musikalischen Gestik und der Notation und damit verbunden die Diskussion einer Ästhetik offener Kunstwerke.

Im folgenden wird untersucht, wie die geschilderten kompositorischen Ideen und Probleme sich nun konkret im Kompositionsprozess der Oboen-Sequenz äussern, deren Quellen eine eigentliche *recherche musicale*, einen verworfenen Kompositionsversuch und das wohl erfolgreichste Stück der zeitgenössischen Oboenliteratur umfassen. An der orchestralen Weiterentwicklung und Umformung der *Sequenza VII* zu den *Chemins IV* soll Berios ausgeprägtes *work-in-progress*-Denken gezeigt werden. Weitere Aspekte sind hier neue Formen des Solokonzertes (als allgemeiner Exkurs), die vielfältigen Beziehungen zwischen Solist und Orchester, Harmonik, Heterophonie und Form. Das Problem der Eigenbearbeitung wird anschliessend anhand der Begriffe Revision, Erweiterung und Neufassung aufgegriffen.

Die Bearbeitung und Anverwandlung fremder Werke soll in ihrer Vielfalt von Anstössen, Absichten und Techniken dargestellt werden. Im Mittelpunkt steht dabei *Sinfonia* als ein eigentliches Beziehungsnetz. Als letztes Werk wird *Rendering* diskutiert, Berios Auseinandersetzung mit Sinfoniefragmenten von Franz Schubert. Gerade durch den Vergleich mit den völlig anders gearteten Realisierungen von Gülke, Newbould und Moser soll Berios Umgang mit der musikalischen Tradition geklärt werden. Erörtert werden hier auch die kompositorischen Probleme von Heterophonie, Polyphonie, Harmonik und Klanglichkeit, die vor allem in den Verbindungsteilen zwischen den einzelnen Fragmenten auftreten und in den ständigen Überarbeitungen seit der Uraufführung immer deutlicher werden.

Die Arbeit orientiert sich an der Schaffensweise Berios, versteht sich als eine variative Entwicklung verschiedener thematischer Zellen, verbunden mit theoretischen Reflexionen und Zusammenfassungen der Zwischenergebnisse. Die einzelnen Werkuntersuchungen folgen dabei je nach Quellenlage verschiedensten Methoden. Detailanalysen wechseln so mit darstellenden Partien, spielerische Konstruktionen mit theoretischen Exkursen.

In einer abschliessenden Coda werden die verschiedenen Aspekte nochmals thematisch geordnet und in Zusammenhang gebracht. Dabei soll auch untersucht werden, inwieweit sich über alle stilistischen Wechsel hinweg eine Kontinuität im musikalischen Denken Berios feststellen lässt, die dieser für sich selbst bejaht: „Je crois en une unité fondamentale de l'homme et de l'oeuvre à travers de multiples facettes.“¹⁷

17 „Entretien Luciano Berio - Michel Philippot“, *France Culture*, 29. Oktober 1968, veröffentlicht in: *La Revue Musicale* 265-267(1968), S. 85-93, Zitat S. 86.

Zum Schluss möchte ich allen danken, die diese Arbeit ermöglicht haben. Mein verehrter Doktorvater Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn hat sie durch Ermunterung, Kritik und kluge Fragen einfühlend gefördert. Wertvolle Auskünfte und Hinweise verdanke ich Maestro Luciano Berio und seiner Gattin Talia Pecker. Berios langjähriger Assistent Balz Trümpy (Basel) hat mich in dessen kompositorisches Prozessdenken eingeführt. Weitere fruchtbare Anregungen erhielt ich von Korreferent Prof. Dr. Max Lütolf (Zürich), Dr. Felix Meyer und Ulrich Mosch (Basel), Prof. Dr. Gianmario Borio (Cremona), Günter Kahowez (Wien) und René Karlen (Zürich). Stets hilfsbereite freundliche Unterstützung durfte ich schliesslich von den Bibliothekarinnen der Paul Sacher Stiftung Basel und den Archiv-Betreuern der Universal Edition Wien erfahren. Der Paul Sacher Stiftung und der Universal Edition danke ich schliesslich für die Erlaubnis, verschiedene Quellen zu veröffentlichen, und der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft für ihren Druckkostenzuschuss.

Zürich, im Dezember 1993

1. „Una frattura tra intenzioni e realizzazione?“

Quellen-Untersuchungen zu Luciano Berios *Sincronie* für Streichquartett¹⁸

1.1. Entstehungsgeschichte

Luciano Berios Streichquartett *Sincronie* weist eine längere Entstehungsgeschichte auf. Am 6. September 1962 erhält Berio vom Grinnell College (Iowa) telegraphisch den Auftrag, ein Stück für dessen quartet-in-residence, das Lenox Quartet, zu schreiben, das im folgenden April aufgeführt werden sollte.¹⁹ Am 17. Juni 1963 schreibt Berio aus Mailand seinem Verleger Alfred Schlee (Universal Edition): „Caro Amico, dimenticavo una cosa fondamentale e vitale! Sto lavorando a un quartetto commissionatomi tanto tempo fa dal Grinnell College (prima esecuz[i]one] Aprile 1964).“²⁰ Im November berichtet Berio von zu erwartenden Problemen mit dem Stimmenmaterial: „Je ne sais pas encore comment résoudre le problème du matériel du quatuor: Je vais discuter ça avec le Lenox Quartet qui en fera la première exécution et je vous informerai.“²¹ Anfangs 1964 erkundigt sich der Verlag nach der Arbeit: „Wie war es mit dem Streichquartett?“²²

Im Juli 1964 ist das Quartett beendet: „Ho spedito ieri a Mr. Hauser la partitura di 'Sincronie' per quartetto d'archi, terminato dopo tanti mesi di lavoro e in mezzo a tanti guai.“²³ Im August kündigt er dem Verlag die Zusendung der Partitur an. „Circa un mese fa ho terminato 'Sincronie' per quartetto d'archi che verrà eseguito dal Lenox Quartet a Grinnell (Iowa) il 31 Ottobre e a New York (Carnegie Hall) il 20 Dicembre. Forse a causa dell'assenza del Dr. Hauser (in vacanza), Mr. Bean della Presser Co. mi ha pregato di curare personalmente la riproduzione della partitura e la preparazione del materiale. [...] Il Lenox Quartet può studiare questo lavoro solo in Agosto: questa è la ragione della fretta.“²⁴ Am 15. August 1964 schickt er die Originalabzüge an die Universal Edition: „Ce matin je vous ai envoyé une copie de 'Sincronie' pour quatuor: pas l'original parce que peut-être que pendant les répétitions je ferais quelque petit changement.“²⁵ Schlee antwortet umgehend: „Verehrter, lieber Freund, die Abzüge des Quartettes sind angekommen. Ich habe mich sofort darauf gestürzt. Ohne sagen zu dürfen, dass ich das Stück nun schon kenne, bin ich jedoch vom Anschauen hingerissen. Die Partitur ist so schön geschrieben, dass ich mich frage, ob wir als erste Ausgabe eine Faksimile-Ausgabe veranstalten sollten. Dies hätte den Vorteil, dass es sehr schnell gemacht werden könnte. Es soll selbstverständlich nicht

¹⁸ Dieses Kapitel ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes, publiziert mit vier Faksimiles in: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hg. von Felix Meyer (=Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 3), S. 73–96.

¹⁹ Sammlung Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung, Basel. Die weitere Korrespondenz befindet sich, wenn nicht anders angegeben, im Archiv der Universal Edition, Wien.

²⁰ Berio an Schlee, Mailand, 17. Juni 1963.

²¹ Berio an Schlee, Oakland, 13. November 1963.

²² Schlee an Berio, 20. Januar 1964.

²³ Berio an Schlee, Sansalito, 22. Juli 1964.

²⁴ Berio an Schlee, [New York,] 14. August 1964.

²⁵ Begleitbrief Berios an Schlee, [New York,] 15. August 1964.

ausschliessen, dass man später eine normale Ausgabe herstellt, bei der etwa durch die Erfahrung sich ergebende Änderungen berücksichtigt werden könnten. [...] Allerdings wäre es gut, wenn wir für die Photographie Ihr Manuskript haben könnten, denn durch die Reproduktion der Reproduktion geht natürlich etwas an Schärfe verloren.“²⁶ Deshalb fordert er später das Original an und schlägt den Aufdruck „First edition at the occasion of the first performance, October 1964 - reproduction of the composer's manuscript“ vor. „Ich finde solche Angaben recht nützlich, vor allem wenn Sie vielleicht später einige Änderungen vornehmen sollten.“²⁷ Berio arbeitet inzwischen intensiv mit dem Lenox Quartet zusammen. Nach mehrfacher Verschiebung erfolgt am 25. November 1964 die Uraufführung im Roberts Theatre des Grinnell College.²⁸ „Finally, 'Sincronie' went very well.“²⁹ Am 11. Dezember erklärt Berio Schlee am Telefon, noch einige Korrekturen vornehmen zu müssen³⁰, worauf der Verlag ihm die Partitur zurücksendet: „Je vous remercie de votre coup de téléphone. Je vous fais parvenir par courrier séparé la partition originale de 'Sincronie' afin que vous puissiez faire les corrections dont vous me parliez.“³¹ Berio verspricht die Korrekturen auf Ende Sommer³², doch die Arbeit verzögert sich. Im Januar 1966 bittet die UE eindringlich um die Korrekturen für die Zweitaufgabe: „Une autre question très, très urgente: nous devons faire un nouveau tirage de la partition de 'Sincronie'. Je me rappelle que vous m'aviez écrit (ou dit) que vous aviez fait ici aussi quelques corrections. Faites-les-moi parvenir tout de suite afin de ne pas retarder cette réimpression.“³³ Umgehend verspricht Berio „la version définitive“ auf Ende Februar.³⁴ Noch ist allerdings nur von kleinen Korrekturen die Rede: „He will send the correction of the cello part still in the course of this month. This will be the only correction necessary.“³⁵ Die Korrekturen verzögern sich aber, da Berio die überarbeiteten Stimmen des Quartetts nicht rechtzeitig zurückerhält und bei seinem Umzug nach Amerika wichtige Notizen verloren gehen: „Sono sulle spine anch'io per 'Sincronie'. Stando alle promesse del violoncellista del Lenox Quartet che è sempre in viaggio, dovrei ricevere la sua parte tra una settimana. [...] Quanto a Sincronie devo

26 Schlee an Berio, 18. August 1964.

27 Schlee an Berio, 1. September 1964. Dank der Verwirklichung dieses Vorschlags können heute zwei Fassungen des Werkes unterschieden werden: die Reproduktion der ersten Fassung und die Reproduktion der Endfassung, die als Arbeitspartitur durch Korrekturen und Ergänzungen aus der ursprünglichen Version herausgewachsen ist. Die Erstfassung entspricht allerdings nicht genau der Uraufführungs-Version, da sie bloss den Arbeitsstand vom August 1964 dokumentiert; die letzten Korrekturen vor der Uraufführung wurden dann erst in den Revisionsarbeiten für die zweite, definitive Fassung berücksichtigt.

28 Vgl. die College-Zeitung *Scarlet and Black* vol. 12 # 9, 20. November 1964, S. 7.

29 Berio an Schlee, Berlin, 6. Dezember 1964.

30 Memo UE vom 11. Dezember 1964 (Schlee).

31 Schlee an Berio, 11. Dezember 1964.

32 Berio an Schlee, [Berlin,] 19. Februar 1965.

33 Schlee an Berio, 7. Januar 1966.

34 Berio an Schlee, [Arlington, Mass.,] 14. Januar 1966.

35 Alfred Kalmus an Schlee, London, 4. März 1966.

aggiungere che non sarei tanto in ritardo se nel trasporto da Berlino a Boston non avessi perso una intera cassa di libri dove c'era anche una partitura di questo lavoro con tutte le annotazioni per le correzioni definitive. Ho perso, tra l'altro, dei libri preziosi; gli spedizionari di Berlino sono dei gangsters."³⁶ Erst nachdem die erste Auflage praktisch vergriffen ist³⁷, macht sich Berio im Frühsommer 1966 an die endgültige Revision³⁸, die er im Juli 1966 fertigstellt: „Cher ami, voilà 'SINCRONIE', version complète et définitive. J'ai ajouté quatre pages à la fin (15, 16, 17 et 18) et j'ai fait quelques changements dans la pièce elle-même. En tout cas ces changements ne troublent pas la distribution des pages et des mesures. Toutes les fois que j'ai fait un changement, j'ai écrit un petit signal sur la partition, qui sera très facile à écraser: x."³⁹ Die Änderungen gehen dabei weit über die im März angesprochenen Korrekturen des Violoncello-Parts hinaus, was den Schluss nahelegt, dass die Revisions-Arbeit überhaupt erst im Frühsommer 1966 in Angriff genommen worden ist, eine Annahme, die auch durch den völlig anderen Schrift-Duktus, der auf das Jahr 1966 hinweist, unterstützt wird.⁴⁰ Die Auslieferung durch den Verlag erfolgt dann im Juni 1967.

★

Die *Sincronie* von Luciano Berio gehören zu dessen quellenmässig bestdokumentierten Werken. Aus einem in diesem Umfang selten materialreichen Skizzenkonvolut lassen sich verschiedene - wenn auch nicht alle - Stufen des Kompositionsprozesses verfolgen. Die Vorbereitung und Vorordnung des Materials, die Ordnung und Gruppierung der aus Skalen und Tongruppen abgeleiteten harmonischen Strukturen erlauben einen Blick auf Berios technisches Denken. Anhand von Skizzen zum Anfang soll dann der Entwicklungsprozess vom ersten notierten Einfall bis zur Endgestalt beleuchtet werden. Als wichtige Elemente der Komposition werden Komplementärprinzip, „Tonfaden“ und die Regelung der Parameterbeziehungen diskutiert. Radierungen und Überklebungen in der Arbeitspartitur gewähren Einblick in die Schlussredaktion der zwei ausgearbeiteten Fassungen und in die dazwischen liegende Revisionsarbeit; bei ausgewählten Partien und Details lässt sich die eigentliche Kompositionsarbeit darstellen. Auf Grund dieser eng an den Quellen erarbeiteten Beobachtungen soll

³⁶ Berio an Schlee, [Arlington, Mass.,] 9. April 1966. Im erwähnten Koffer befand sich übrigens laut Berios Mitteilung auch das Manuskript einer Komposition für Cathy Berberian und Mstislav Rostropovitch, die sich nicht mehr rekonstruieren liess.

³⁷ „Nous attendons donc les partitions définitives de 'Différences' et de 'Sincronie'. Pour celle dernière, la chose est très urgente, car, comme vous le savez, la partition est épuisée depuis des mois.“ (Elena Hift an Berio, 30. März 1966).

³⁸ „He promises (almost under oath) to carry out the corrections immediately after his return to America, and the corrections will be sent to Vienna not later than by the end of June.“ (Memo UE London, 2. Juni 1966, Alfred Kalmus).

³⁹ Begleitbrief Berios an Schlee, Arlington Mass., 21. Juli 1966; Hauser bestätigt den Eingang am 25. Juli 1966: „La partition de 'Sincronie' est également arrivée, merci.“

⁴⁰ Freundliche Mitteilung von Talia Pecker, der Gattin des Komponisten.

abschliessend versucht werden, Kompositionsprozess, Technik, Analyse und Ästhetik des Werkes zu erhellen.

Quellen

- 142-0277⁴¹ (Mappe „Skizzen nicht verwendet“, Blatt 3)⁴²: tabellarisch-graphische Verlaufsskizze⁴³;
- 146-0463⁴⁴ 36zeiliges Skizzenblatt (Paris * Editions Philippo⁴⁵): Materialaufstellung und -vorbereitung;
- 0464-0467 Bifolio: verworfene Skizze zum Anfang (?) und fortlaufende Materialordnung⁴⁶;
- 0474-0471⁴⁷ Bifolio: zwei Entwürfe zum Anfang; Verlaufsskizze in Form teilweise ausgearbeiteter Partiturfragmente;
- 0469 Skizzenblatt „1“⁴⁸: vollständig ausgearbeitetes Partiturfragment;
- 0469v Skizzenblatt: Entwurf zum Anfang;
- 0470 Skizzenblatt „2“: vollständig ausgearbeitetes Partiturfragment;
- 0468 Skizzenblatt „5“: zwei weitgehend ausgearbeitete Partiturfragmente;
- 0475-0493 Arbeitspartitur, Querformat, ohne Firmenaufdruck;
- Faksimiledruck der 1. Fassung (Universal Edition, UE 13790);
- Faksimiledruck der Endfassung (Universal Edition, UE 13790, 2. revidierte Auflage);
- Korrespondenz im Besitz der Paul Sacher Stiftung, Basel, und der Universal Edition, Wien;
- Programmblatt der Uraufführung im Besitz des Grinnell College, Iowa.

Anhand des vorliegenden Materials sollen nun die kompositorischen Entscheidungsprozesse kommentierend nachvollzogen werden.

41 Die Numerierung erfolgt nach der Mikroverfilmung der Paul Sacher Stiftung: Die erste Zahl nennt die Filmrolle, die zweite die Seite.

42 Skizzen, die Berio nicht mehr einzelnen Werken zuordnen konnte, fasste er in der Mappe „UNUSED SKETCHES“ (12 S.) zusammen.

43 Berio nennt alle Vorarbeiten, eingeschlossen nicht verwendetes Material, „Sketch“. Darin stimmt er mit der allgemeinen Definition im *Harvard Dictionary*, Artikel „Sketch“ überein: „A composer's autograph notation of a work in progress. Sometimes a sketch can be identified as an early stage of a known composition, or sometimes it represents a projected but unfinished work.“ (S. 752f) Im folgenden wird dieser allgemeine Begriffsgebrauch übernommen.
Der Begriff „Verlaufsskizze“ bezieht sich hier auf den Charakter einer Disposition, auch wenn Berio im Gegensatz etwa zu Beethoven dabei nicht die einst primären Parameter von Tonhöhe und Rhythmus, sondern, als Ausdruck ihrer Aufwertung, die übrigen Parameter im zeitlichen Ablauf zueinander in Beziehung setzt; vgl. dazu weiter unten im Abschnitt „Dreistufiges ‚Relativitätsmodell‘“.

44 Im folgenden wird die nun gleichbleibende Rollennummer des Mikrofilms (146) nicht mehr genannt.

45 Für alle Skizzen zu *Sincronie* hat Berio das gleiche Papier verwendet.

46 Bei der Skizze zum mutmasslich intendierten Anfang handelt es sich wie bei den folgenden Skizzen nicht mehr um Werkstattnotizen und privatschriftliche musikalische Notate in steno-graphischer Verkürzung, sondern um in den Primär-Parametern weitgehend ausgearbeitete Partiturabschnitte.

47 Die absteigende Zählung ergibt sich aus dem Prozess der Niederschrift: Am Anfang des Bifolio 0471-0474 stand ein Versuch zum Beginn des Stücks. Nach dessen Verwerfung wurde der Bogen auf den Kopf gestellt, eine hier stehende Skizze zu einem Chorwerk ausradiert, auf der Seite 0473 frisch angesetzt und nochmals verworfen. Darunter begann Berio dann die Verlaufsskizze, die bis zur Seite 0471 reicht. Am Schluss faltete Berio den Bogen neu und schrieb so auf die ursprüngliche Abschlusseite 0471 den Titel „SINCRONIE“.

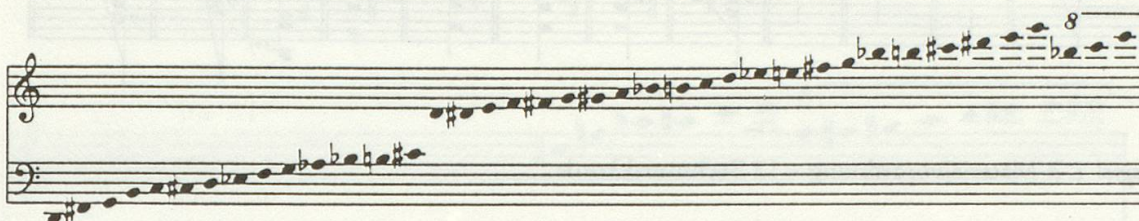
48 Berios Zählung.

1.2. Materialgewinnung und -vorordnung

Als Berios Freund Henri Pousseur einmal seine eigene (eng verwandte) Vorgehensweise beim Komponieren beschrieb, nannte er dieses Stadium der Arbeit „Vorbereitung und Normierung des Materials“ und bemerkte dazu:

„Gewiss bleibt am Anfang der Arbeit die ursprüngliche Vorstellung des Ergebnisses noch sehr vage [...] sie wird sich präzisieren, sie kann sich sogar beträchtlich ändern im Verlauf der Arbeit, und erst wenn alle Einzelheiten festgelegt sind, erhält das Werk sein endgültiges Gesicht. Dennoch bleibt es wahr, dass die ursprüngliche Vorstellung oder besser: die dialektische Beziehung zwischen Vorstellung und voranschreitender Verwirklichung immer letztlich das Kriterium ist, auf das sich die Arbeit bezieht, woran sie sich orientiert und wodurch sie schliesslich zum guten Ende geführt werden soll.“⁴⁹

Wie bei vielen Werken Berios aus den sechziger Jahren bildet eine Skala a) ausgewählter Töne den Ausgangspunkt (0463, 4-5⁵⁰).



Beispiel 1.1: Skala a) – Materialauswahl für *Sincronie*.

Die Grenzen der Skala sind ungefähr durch den Ambitus des Streichquartetts gegeben (D bis e⁴; der Tonumfang wird also nicht bis zum C des Violoncellos ausgeschöpft). Die 39 Töne sind in wechselnder Dichte angeordnet: Die eingestrichene Oktave erscheint voll durchchromatisiert, gegen die Extremlagen hin zeigen sich immer mehr Lücken.⁵¹ Offenbar zielt Berio darauf, vorwiegend Töne zu verwenden, die von mehreren Instrumenten gespielt werden können. Daneben fällt auch die unterschiedliche Berücksichtigung der Tonhöhen auf: /a/⁵² ist einzig mit dem Stimmton a¹ vertreten, /h/ und /gis/ erscheinen in je zwei Oktavlagen, /c/, /cis/ und /fis/ je dreimal, die übrigen Töne viermal. Von den durch das Streichquartett angebotenen

⁴⁹ Henri Pousseur, „Zur Methodik“, S. 66. Nach der Lektüre von Berios Artikeln zu den *Incontri Musicali* verwies Pousseur auf die Nähe ihres kompositorischen und theoretischen Denkens: „Il me semble pourtant que ta pensée rencontre bien souvent la mienne, ce qui me réjouit.“ (Brief vom 6. Januar 1957, Sammlung Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung, Basel).

⁵⁰ = Seite 0463, viertes und fünftes System.

⁵¹ Ähnliche Skalen lassen sich für die meisten Werke Berios in dieser Zeit rekonstruieren. Osmond-Smith stellt so für verschiedenste Werke ein skalenförmiges „pitch frame work“ auf; vgl. David Osmond-Smith, *Berio* (=Oxford Studies of Composers 20), Oxford 1991, passim. Die „Fensterwirkung“ – in einem Skizzenblatt zu *Coro* nennt Berio die ausgelassenen Töne ausdrücklich „d) tutte le finestre“ – dieser Lücken zeigt sich dann noch ausgeprägter bei der *Sequenza VII*, wo sie geradezu werkkonstitutive Bedeutung erhält (vgl. Kapitel 3.2.).

⁵² Tonbuchstaben zwischen zwei Schrägstrichen bezeichnen im folgenden die *pitch class*, im Sinne von Milton Babbitt, d.h. die Tonqualität unabhängig von der Oktavlage.

leeren Saiten wird nur auf die Töne *a* und *C* (oberste und unterste Violoncello-Saite) verzichtet. Aus der Skala *a*) werden nun zwölf Sechstonfolgen resp. -akkorde zusammengestellt, deren immer weiter ausgreifender Ambitus (von der zentralen Quinte bis zum Maximum von knapp über fünf Oktaven) anfänglich durch Klammersetzung (*a-e*) angezeigt wird. Innerhalb dieser Grenzen erfolgt die Tonauswahl wiederum nach selbst gegebenen, „werkimmanenten“ Gesetzen, wobei die Grenztöne obligatorisch vertreten sind und zwei benachbarte Akkorde jeweils einen bis drei gemeinsame Töne aufweisen.



Beispiel 1.2: Materialvorordnung - 12 Sechstonakkorde.

Ein Bruch ist einzig vor dem 11. Akkord festzustellen: Nachdem der zehnte Akkord den Ambitus nach unten bereits voll ausgeschöpft hat, muss jener nun kürzer greifen; hier ergeben sich auch keine gemeinsamen Akkordtöne. Die resultierenden Sechsklänge *a-n* werden jeweils in zwei Versionen notiert: in ihrer Normalform als „Tontraube“ (0463, 14-15) (= Beispiel 1.2) sowie in einer Version, bei der die Akkorde durch Oktavierungen weiter gespreizt (*a-h*) bzw. komprimiert (*i-n*), also gleichsam in die Vertikale projiziert werden (0463, 11-12).



Beispiel 1.3: Spreizversion des Akkordes *a*.

Notiert werden auch die zum chromatischen Dutzend fehlenden Töne sowie die Intervall-Verhältnisse, die sich vom verdichteten Akkord *a* mit vier kleinen Sekunden und einer grossen Sekunde bis zum weniger kompakten Akkord *n* mit zwei kleinen Sekunden und je einer grossen Sekunde, reinen und übermässigen Quart auflichten.⁵³

⁵³ Beschrieben wurde diese Arbeit mit Tongruppen, die durch ein oder zwei Intervalle und ihre chromatischen Nachbarn bestimmt werden, durch Henri Pousseur im Eröffnungsaufsatz von

a	b	c	d	e	f	g	h	i	l	m	n
4 (2-)	2 (2-)	2 (2-)	1 (2-)	3 (2-)	1 (2+)	1 (2-)	1 (2-)	1 (2-)	1 (2+)	2 (2-)	2 (2-)
1 (3-)	2 (2+)	1 (2+)	1 (2+)	1 (3-)	1 (3-)	1 (3-)	1 (3+)	3 (3-)	2 (3-)	1 (2+)	1 (2+)
	1 (3-)	1 (3-)	2 (3-)	1 (4)	2 (4)	1 (4)	1 (4)	1 (3+)	1 (3+)	1 (3-)	1 (4)
		1 (3+)	1 (3+)		1 (4+)	1 (4+)	1 (4+)	1 (5)	1 (4+)	1 (4+)	1 (4+)
						1 (5)	1 (5)				

Beispiel 1.4: Materialvorordnung - Intervallverhältnisse.

Die Korrekturen Berios beziehen sich auf dieser Stufe auf die Oktavlage der Töne in der „Projektionsversion“ (a,e), überzählige (i,l) und fehlende Töne (m), was die Annahme eines keinerlei äusseren Gesetzmässigkeiten folgenden Auswahlverfahrens bestärkt, sowie auf enharmonische Umschriften.⁵⁴

Die von der Skala a) nicht berücksichtigten (26) Töne werden ihrerseits in einer komplementären Skala b) zusammengefasst (0463, 8-9).



Beispiel 1.5: Komplementärskala b) (Skizze).

Berios Zeitschrift *Incontri Musicali*: „da schoenberg a webern: una mutazione“, in: *Incontri Musicali* 1 (1956), S. 3ff. sowie im oben erwähnten Aufsatz „Zur Methodik“ des gleichen Autors. Ähnliche Zellstrukturen und Intervall-Gruppen prägen bereits Berios *Tempi concertati* - in einer Skizze findet sich die Notiz „cellule di 2 suoni con spostamenti di 3 suoni“ - und später die *Sequenza VI*, bei der Osmond-Smith (a.a.O., S. 44 f.) verschiedentlich ein aus bestimmten Intervallen generiertes „pitch fixed field“ aufzeigt.

Bei den Tongruppen zu *Sincronie* extrahiert Menezes (S. 381) überdies die zentrale Bedeutung der kleinen Terz, insbesondere *f-d-f* und *gis-h*, als eigentliche Leitintervalle. Bruno Maderna hat im Particell zu seinem Berio gewidmeten Streichquartett ähnliche Strukturen ausdrücklich mit „1° gruppo“, „2° gruppo“ usw. bezeichnet.

54 Im Gegensatz zu anderen Werken, wo Berio aufgrund tonaler und harmonischer Reststrukturen oft bewusst zwischen den verschiedenen enharmonischen Schreibweisen genau unterscheidet, scheinen in *Sincronie* ausschliesslich äussere Gründe deren Orthographie zu bestimmen - manchmal sind dies bloss Platzprobleme. Der rascheren Erkenn- und besseren Unterscheidbarkeit vom folgenden Akkord c dient die Ersetzung von *dis* durch *es* in der Tongruppe b; ebenso werden die Akkorde f und m durch den Austausch von *as* durch *gis* von den Akkorden h resp. i klarer abgegrenzt.

Einer deutlichen Unterscheidung von der Tongruppe e dient vermutlich auch die spätere Auswechslung des Tones e^2 durch f^2 in der Tongruppe f. (Diese Änderung erfolgte erst in der weiteren Bearbeitung des Materials und musste rückwirkend bis in deren Vorordnung hinein nachgetragen werden.)

Ursprünglich war geplant, auch diese Töne auf ähnliche Weise zu verwenden, wenn auch nicht mit wachsendem, sondern jeweils parallel verschobenem Ambitus. Die Tilgung der neun Ambitusklammern verrät aber, dass diese Absicht wieder verworfen worden ist. Das Komplementärprinzip wird dann versuchsweise auch auf die Dauern ausgedehnt, kann aber auch dort nicht realisiert werden. Auf der grossformalen Ebene spielen die Töne der Komplementärskala b) dann jedoch eine wichtige Rolle: Sie prägen weitgehend die „freien“ Abschnitte (Partiturseiten 4, 6/7 und 11/12, mithin rund ein Drittel des Werkes), die den an das vorgegebene Material gebundenen Teilen gegenübergestellt werden. (Ostinati, die typische Berio-Figur des Ricochet⁵⁵ sowie Glissandi sind die weiteren Kennzeichen dieser freien Abschnitte, Elemente, die das Material-Konzept nur dort zulässt.) In der Analyse lassen sich diese Stellen leicht auffinden, da ja auch die Komplementärtöne an ihre Oktavlage gebunden sind. Dieser Wechsel von freien und materialgebundenen Abschnitten zeigt sich in den meisten Werken Berios seit den sechziger Jahren und dient oft auch der Formbildung. In *Coro* zeigt sich dies etwa in der wechselnden Abfolge von Abschnitten mit fixen (Nr. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 20) resp. kreisenden Tönen, die Berio selbst einmal in den Sommerkursen von Tanglewood analysiert hat.⁵⁶

Bereits in dieser Vorordnung des Tonmaterials kann man zwei Konstituenten dieser Komposition feststellen: das Denken in Intervallen und Akkorden und damit verbunden die Oktavfixierung der einzelnen Töne, die aber nicht punktuell, sondern als Tongruppen und harmonische Felder behandelt werden.⁵⁷ Hier zeigt sich die Auflösung eines orthodoxen seriellen Musikdenkens. Diesen Schritt vom Punktuellen zum Statistisch-Feldmässigen hat György Ligeti beschrieben: „Dieser Verlagerung fiel vor allem zum Opfer, was die Umwandlung initiiert hatte: die Reihenanzordnung der Tonhöhen. Ihre Zersetzung begann bereits vor der 'statistischen' Phase der seriellen Technik, noch während der Komposition mit Reihen fixierter Elemente.“⁵⁸ Ligeti verweist dabei ausdrücklich auf den Aufsatz „aspetti di artigianato formale“ von Berio, den dieser programmatisch im ersten Heft seiner Zeitschrift *Incontri Musicali* veröffentlicht hat, und zitiert den „superamento della sensazione di serie di altezze focali e di intervallo a favore di una sensazione di qualità sonore e di registro, considerando questi ultimi gli elementi attivi e determinanti della struttura formale.“⁵⁹

In seiner *Einführung in die Semiotik* beurteilt Eco, der Berio seit den fünfziger Jahren künstlerisch, wissenschaftlich und familiär eng verbunden ist – sein Sohn Stefano ist

55 Auf einen Bogen geworfene repetierte Noten.

56 Freundliche Mitteilung von Talia Pecker.

57 Die oben erwähnte „Projektionsversion“ erscheint im weiteren Kompositionsprozess nur noch vorübergehend in Korrekturen bei der Materialordnung (0465 d), wird dann aber nicht mehr verwendet.

Diese Tongruppen sind Pousseurs „harmonischen Feldern“ zu vergleichen, „Intervallgruppen, die die ganze harmonische Artikulation einer Struktur festlegen.“ (Pousseur, „Zur Methodik“, S. 68). Vgl. dazu dann die Ausführungen zur *Sequenza VII*; die Ableitung des harmonischen Prozesses aus der Tonhöhen-Organisation („the process of harmonic derivation from pitch series“) hat Osmond-Smith bei *Sinfonia* ausführlich aufgezeigt.

58 György Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, in: *die Reihe* 7(1960) S. 5–17; Zitat: S. 5. Datiert ist der Aufsatz mit „Nov.-Dez. 1958“.

59 Berios Zitat findet sich im Heft von 1956, S. 62.

Berios Patenkind und Widmungsträger der *Sincronie* –, die von Ligeti angesprochene Verschiebung und damit verbunden die Einführung freier Wahlmöglichkeiten in ein zuvor relativ starres System als grundlegenden Paradigmenwechsel: „Der Begriff der Polyvalenz erschüttert die cartesianischen zweidimensionalen Achsen des Vertikalen und des Horizontalen, der Selektion und der Kombination. Die Serie als 'Konstellation' ist ein Feld von Möglichkeiten, das vielfache Wahlen erzeugt.“⁶⁰

★

Eng verbunden mit dem Konzept von harmonischen Blöcken ist die kompositorische Grundidee, die darauf zielt, das Streichquartett als homogenen Klangkörper zu behandeln. Berio hat diese Gedanken später in den Programmnotizen zur Uraufführung festgehalten:

„Most commonly used instrumental ensembles reflect the typical equilibrium of classic polyphony. There is no doubt that the four voices of a string quartet are one of the most homogeneous and perfect examples of this equilibrium. With *Sincronie*, however, I was interested in using the string quartet not especially as a polyphonic ensemble – that is, as a dialogue among four voices of the same family – but rather as a single, homophonic instrument. The four participants elaborate the same sequence of harmonic blocs almost continuously, simultaneously 'saying' the same thing in different ways.“⁶¹

Die kompositorische Perspektive wird auch durch den Titel des Werkes angesprochen: *Sincronie* bezieht sich auf den von de Saussure geprägten linguistischen Begriff der „Synchronie“, der die Gleichzeitigkeit verschiedener Sprachzustände bezeichnet und diese als statisch der „evolutiven“ Entwicklung der Sprache gegenüberstellt.⁶² Berio gebraucht die Pluralform „Synchronien“, was Menezes damit begründet, dass er sich hier auf die dynamische Modifikation durch Roman Jakobson stütze⁶³: „Die Saussuresche Gleichsetzung des Gegensatzes der Synchronie und Diachronie mit dem Gegensatz der Statik und Dynamik hat sich als irreführend erwiesen, weil in Wirklichkeit die Synchronie gar nicht statisch ist: Veränderungen sind immer im Gange und bilden einen Bestandteil der Synchronie. *Die tatsächliche Synchronie ist dynamisch.*“⁶⁴

★

⁶⁰ Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 381.

⁶¹ Luciano Berio, *Programmnotizen* anlässlich der Uraufführung. Stark verkürzt hat Berio später das beherrschende Kompositionsprinzip seines Quartetts mit „block machine“ benannt, so im persönlichen Gespräch vom 27. September 1993 in Freiburg/Br.

⁶² De Saussures *Cours de linguistique générale* (veröffentlicht 1916) lernte Berio 1956 kennen. Vgl. das Interview mit Jean Thibaudau, in: *La musique en projet*, Paris 1975, S. 169–172, besonders S. 170. Umberto Eco entdeckte die Schrift dann ein Jahr später bei Berio.

⁶³ Menezes, S. 293.

⁶⁴ Roman Jakobson, „Zeichen und System der Sprache“ (1959), in: *Selected Writings II - Word and Language*, Paris etc. 1971, S. 272–279, Zitat S. 275. Mit Jakobson war Berio seit seiner Lehrtätigkeit an der Harvard University (1965) befreundet.

Restbestände seriellen Denkens finden sich nach der Vorordnung der Tonhöhen in Randbemerkungen und der Folge von sieben verschiedenen rhythmischen Werten, welche die Tondauern regeln: Wie im Streichquartett von Maderna (1955) und in Berios Quartett von 1956 wird jedem Intervall eine bestimmte Dauer zugeordnet, die sich auch auf dessen Ergänzung zur kleinen Sext bezieht.⁶⁵ Dieses Komplementärprinzip lässt sich einerseits mit der oben aufgezeigten ursprünglichen Idee komplementärer Töne verbinden. Andererseits wird durch die dadurch erreichte Beschränkung auf sieben kurze Werte die bei einer seriellen Ordnung übliche Problematik einer Dominanz langer Dauern vermieden.⁶⁶



Beispiel 1.6: Reihe der Dauern und ihre Intervall-Beziehungen (Skizze).

Von seriellen Absichten zeugt auch noch eine Tabelle⁶⁷, bei der fünf Artikulationen ebenso vielen Klangfarben zugeordnet werden:

Tremolo*, détaché*⁶⁸, legato*, staccato*, tenuto* resp. legno pont[icello], pizz[icato], ord[inario], L[egno], Sord[ino], wobei sogleich mit verschiedenen Kombinationen gespielt wird.

Zu Beginn des folgenden Skizzenbogens 0464-0467 wird die Liste der Spielarten neu gefasst. Angaben zu Klangfarbe und Artikulation erscheinen jetzt vermischt; die Anweisungen lassen sich jedoch funktional ordnen.

- Artikulation des Bogens: Tremolo, più accento poss[ibile];
- Artikulation der linken Hand: Gliss[ando], SV=senza vibrato;
- Bogenkontaktstelle: SP=sul pont[icello], ORD[inario], ST=sul tasto;
- besonderer Klangeffekt: Pizz[icato] und SORD[ino].⁶⁹

⁶⁵ Skizzenseite 0463, 20-22.

⁶⁶ Vgl. György Ligetis Kritik an der seriellen Technik: „Wandlungen der musikalischen Form“, S. 12.

⁶⁷ Skizzenseite 0463, 32-36.

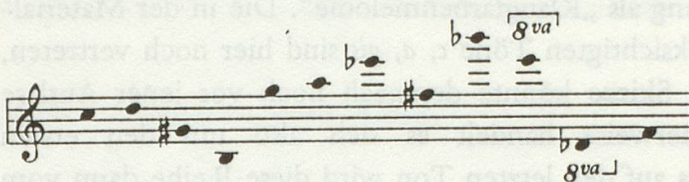
⁶⁸ Die mit einem * bezeichneten Vorschriften erscheinen nur als Vortragszeichen.

⁶⁹ Setzt man auch bei den beiden Artikulationen die „neutralen“ Ausdrücke *ordinario* resp. *vibrato* hinzu, erhält man dreimal ein Dreistufenmodell von Maximum-Medium-Minimum, wie wir es weiter unten wieder antreffen werden. Im späteren Kompositionsverlauf werden diese Spielanweisungen noch ergänzt durch *alla punta*, nahe dem Steg, *bouncing* [elastisches Aufprallen des Bogens am Frosch, den Steg überquerend], Flageolet, Bartók-Pizzicato und *bisbigliando* [„tremolo between 2 strings with finger of right hand, as fast as possible (but not necessarily regular)“]. Dieses Bisbigliando wurde erst für die Coda der revidierten Fassung eingeführt; die entsprechende Erklärung im Autograph wurde versehentlich nicht in die „Zeichenerklärung“ der Druckausgabe aufgenommen.

1.3. Ordnung und Gruppierung des Materials⁷⁰

Anschliessend an die Vorordnung des Materials werden die Töne der 12 Sechston-akkorde permutiert und auf die vier Instrumente verteilt. Da die sechs Töne meist paarweise (in den leicht spielbaren Doppelgriffen Sekund, Terz, Quart und Sext) erscheinen, muss jeweils ein Instrument pausieren. Es ergeben sich so zwölf Folgen von je 4-15 Akkorden. Vorangestellt werden die jeweils zugrunde liegenden Sechston-gruppen und - in Klammern - deren komplementäre Tongruppe, wobei durch die Korrektur einzelner Oktavlagen deren Bedeutung unterstrichen wird. In jeder Ton-gruppe wird zudem jeweils eine Note durch Einkreisung mit rotem Kugelschreiber hervorgehoben und deren Solmisationssilbe neben der nächsten Folge notiert.

Aus den so bezeichneten Noten ergibt sich eine vollständige, wenn auch nicht schriftlich festgehaltene Zwölftonreihe, gleichsam eine konstruktiv-interne Rückversicherung innerhalb eines ohne äussere Gesetzmässigkeiten gewonnenen Materials:




Beispiel 1.7: Den *Sincronie* zugrundeliegende Zwölftonreihe. Das *gis*¹ ist in der Randnotiz enharmonisch verwechselt als *la* \flat aufgeführt.

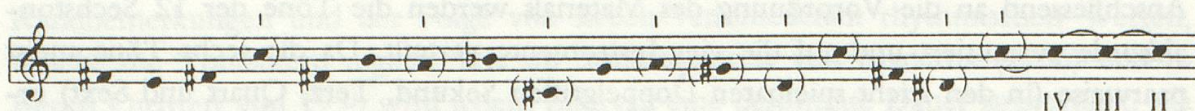
Bei den Akkordfolgen werden teilweise (a und m) auch schon einzelne Spielanweisungen und dynamische Vorschriften eingearbeitet; auch die Saiten werden bereits fixiert. Einzelne Notenköpfe werden mit einem Hals und einem Kreuzchen markiert und durch eine Linie mit grünem Kugelschreiber verbunden, was einen „Tonfaden“ andeutet, auf den zurückzukommen sein wird.

1.4. Skizzen zum Anfang

Die verschiedenen Skizzen zum Anfang zeigen, wie sich Berio recht geradlinig der Endfassung annähert. Der Skizzenbogen 0464-0467 beginnt mit einer durchgestrichenen Wellenbewegung mit der in rotem Farbstift notierten Bemerkung: „ribattuti fff?“

SV= *Senza vibrato* („without vibrato“) wird später wieder getilgt, da es in der ersten Fassung nicht vorkommt. Dafür tritt ein neues Zeichen für „ein Bogenstrich, vom Frosch zur Spitze“ () hinzu.

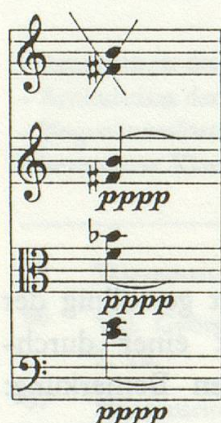
⁷⁰ Pousseur nannte diesen Schritt im Kompositionsprozess „Aufriss der Bearbeitungsverfahren und Verteilungsschemen“ des Materials („Zur Methodik“, S. 66).



Beispiel 1.8: Erste Skizze zum Anfang.

Vermutlich handelt es sich hier um den allerersten Ansatz zum Anfang des Stückes. „I“ deutet auf erste Geige; die drei ersten Töne entsprechen in der endgültigen Fassung dem zweiten Einsatz der Primgeige. (Der erste Einsatz wird erst später entwickelt.) Auch das Prinzip, den gleichen Ton in verschiedenen Klangfarben zu spielen⁷¹ (die römischen Ziffern bezeichnen die Saiten), wird später mit den Terzen des dritten Systems der endgültigen Fassung wiederaufgenommen und findet dann in der revidierten Fassung in der Coda als Folge eingeschobener Unisoni der vier Instrumente eine weitere Ausformung als „Klangfarbenmelodie“. Die in der Materialauswahl (0463,2) nicht mehr berücksichtigten Töne *c*, *a*, *gis* sind hier noch vertreten, wenn auch nur in Klammern; die Skizze könnte demnach noch vor jener Auslese begonnen worden sein. Möglicherweise handelt es sich also um den ersten musikalischen Einfall überhaupt. Bis auf den letzten Ton wird diese Reihe dann vom oben erwähnten „Tonfaden“ wieder aufgenommen.⁷²

Bei einem zweiten Ansatz (0469v) steht bereits der erste Akkord fest. *fis-h* war ursprünglich bei der 1. Violine notiert, wird dann aber der zweiten Geige zugeteilt. Die Punktnotation mit Haltebogen deutet schon auf die lange Dauer dieses Anfangsakkords, das *pppp* auf dessen leise Dynamik hin. Das Cello steht hier noch im Bassschlüssel.



Beispiel 1.9: Zweite Skizze zum Anfang.




⁷¹ Hier mag man einen ersten Ansatz zu einer Klangfarbenmelodie zu erkennen, der in der späteren Coda dann wieder aufgenommen wird.

⁷² Beim letzten Doppelgriff der Viola wurde dort anstelle des *fis*¹ irrtümlich das *g*¹ hervorgehoben.

Auf der Skizzenseite 0473 beginnt ein neuer, nachmals durchgestrichener Ansatz: Der spätere Einsatz der 1. Violine auf *fis*¹ wird erstmals geregelt. Die Notation erfolgt nun metrisch in ganzen Noten und mit Taktstrichen. Erstmals wird auch ein Tempo (Viertel=40) festgelegt; der Einsatz der 1. Violine erfolgt also nach etwa 12 Sekunden. Das Violoncello tritt diesmal nicht gleichzeitig, sondern eine Halbentriole später ein.



Beispiel 1.10: Dritte Skizze zum Anfang.

Ein weiterer, diesmal eindeutig mit „inizio“ bezeichneter Anfangs-Versuch (0474) umfasst drei Takte, von denen der zweite getilgt ist. Wie in der vorletzten Version wird eine Punktnotation mit Haltebögen gewählt. Zusätzlich zur Dynamik (diesmal *ppp*) werden nun *sul ponticello* und die Wahl des Saiten festgehalten. (In der endgültigen Fassung werden die entsprechenden Töne dann auf die dunkleren, tieferen Saiten verlegt.) Die erste Violine setzt wie beim allerersten Anfang mit einem akzentuierten *c* ein. Der zweite Einsatz besteht aus jeweils drei Sechzehnteln, deren Tonmaterial wie dasjenige des getilgten Taktes 2 der Tongruppe a entnommen ist. Über diesem Versuch steht die Notiz „Tutto *ppppp*? *durate d'arco*  + *durate ritmiche* - una parte differisce con nota  + i resti (attenz[i]one) registri!“ Diese Bemerkungen beziehen sich wohl auf die Fortsetzung (= die spätere Z. 1): Als Dynamik wird dort *più p poss[ibile]* gewählt, die „Registrierung“ wird fein differenziert und das angesprochene Notationsproblem - Bogenstrichdauer versus rhythmische Dauer unregelmässig einsetzender Stimmen - durch *space notation* gelöst, die auf genaue rhythmische Werte verzichtet; das neu eingefügte Zeichen  steht für „ein Bogenstrich, vom Frosch zur Spitze“.⁷³

⁷³ Vgl. Zeichenerklärung in der Partitur.



Beispiel 1.11: Vierte Skizze zum Anfang.

Die Akkordfolge a der Materialordnung (0464) bildet zugleich den nächsten Schritt zum Anfang: Durch die spätere Ausklammerung der Akkorde zwei bis vier ergibt sich schon fast der endgültige Beginn, zu dem nur noch die auf der Skizzenseite 0474 noch als Sechzehntel notierten Vorschlags-Einwürfe fehlen. Neu sind die später wieder verworfenen Anweisungen *senza vibrato* und *sul tasto* sowie die dann beibehaltene Dämpfervorschrift. Zusätzlich versieht Berio einzelne Akkordgruppen mit Haltebogen und vermerkt: „Durata breve / pppp in 1 arcata“ (beides in rotem Kugelschreiber).

Parallel zu dieser Entwicklung entsteht ein alternativer Beginn (0469), den Berio durch ein Kreuz und gleichfalls durch die Bezeichnung „inizio“ markiert. Die äusserliche Erscheinung des ausgearbeiteten Partiturfragmentes gleicht dem später gewählten Anfang auffallend: langsames Tempo (Achtel = 72), *sul ponticello* und *piano il possibile*. Das Tremolo, die metrische Regelung des Rhythmus und die Isolierung des Violoncellos schaffen jedoch auch deutliche Unterschiede, und die Behandlung des Tonmaterials ist grundlegend anders: Hier wechselt mit jedem Akkord die Tongruppe (a, c, b, f), wobei jedem Akkord jeweils dessen Komplementär-Akkord nachfolgt.

Dieses Komplementärprinzip hat Berio dann nicht mehr konsequent weiter ausgeführt. Immerhin finden Ausschnitte dieser Skizze später blockweise Eingang in die Partitur, indem einzelne Akkorde zusammengekoppelt mit ihrem Komplementärakkord collageartig in die Endfassung hineinmontiert werden (vgl. unten).

1.5. „Tonfaden“⁷⁴

In einer zweiten „Engführung“, wo die Tongruppen a-m sich unmittelbar aneinanderreihen, erscheint, wie bereits angedeutet, ein „Tonfaden“; seine Herausbildung lässt sich in der Verlaufsskizze 0473–0471 beobachten, deren Anfang in *Abbildung 1.1*, S. 27 abgebildet ist.

⁷⁴ Den Begriff „Tonfaden“ habe ich aus dem Erscheinungsbild der Kugelschreiber-Linie abgeleitet.

The image shows a handwritten musical score sketch on ten staves. The top staff is dominated by a large, continuous wavy line, likely representing a tone or a melodic contour. Below this, the staves contain various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The notation is somewhat abstract and sketchy, typical of a preliminary draft. The bottom staves include some additional notes and a final 'etc' marking.

Abbildung 1.1: Partiturskizze mit Tonfäden.

Die Skizze ist ohne Taktstriche notiert, die Pausenwerte sind nur in jeweils einer Stimme voll ausgeschrieben; in den übrigen beschränken sie sich auf die Ergänzung zum nächsten ganzteiligen Wert. Einzelne Töne werden darauf als Verbindungselemente mit einem Tenuto-Zeichen versehen, dann hervorgehoben durch rote Farbe und bis zum nächsten Einsatz verlängert, wodurch einige Pausen getilgt werden müssen.⁷⁵

Auf der nächsten Stufe (Arbeitspartitur) werden einzelne der Verbindungstöne klanglich moduliert: d und e^2 werden den Instrumenten zugeteilt, die diese Töne im Wechsel von gegriffener und freischwingender (leerer) Saite spielen können (d.h. Violoncello resp. Violine). Andere Töne werden als künstliche Flageolets klanglich herausgestrichen. Dynamische Schweller verstärken diese Verbindungstöne, die in der Arbeitspartitur schliesslich noch durch einen neu eingefügten „Rahmencluster“ akzentuiert werden.



Beispiel 1.12: Partitur.

Zum Flageolett-Halteton b^2 der Bratsche tritt auf die Eins das Cello mit einem kurzen, akzentuierten b^2 ; die benachbarten Töne h^2 und a^2 erklingen etwas verlängert in den beiden Geigen.

Gleich einem Cantus firmus erscheint durch diese Hervorhebungen deutlich die Reihe $g^1-a^1-es^2-fis^1-d-e^2-b^2-as^3-b^3-h^2-as^1-c^4$, die nichts anderes ist als eine Quarttransposition der aus der Material-Ordnung hergeleiteten „Rückversicherungs-Reihe“.⁷⁶ („Falsch“ ist einzig der 9. Ton, der ein f^2 sein müsste, das mit Quint- statt Quartflageolett erreicht würde; offenbar hat Berio hier irrtümlicherweise auf- statt abwärts transponiert.)⁷⁷

Ein Vorbild für eine solche „Klangfarbenmelodie“ entdeckte Berio in den späten Werken Weberns, in denen „si rivelano appieno le funzioni strutturali delle qualità sonore (dando un senso definitivo alla klangfarbenmelodie, intesa come struttura di

⁷⁵ In der Arbeitspartitur werden dann vorerst wiederum überall Pausen gesetzt, die dann später in Leertakten wieder wegfallen.

⁷⁶ Vgl. S. 23.

⁷⁷ Die klangliche Hervorhebung der Reihe findet ihre Vorläufer im „*ribattuti fff*“ des mutmasslich ersten Ansatzes zum Anfang des Stücks sowie in der Anweisung „*raddoppiate da un pizzicato*“, mit der die Töne des ersten „Tonfadens“ akzentuiert werden sollten (vgl. S. 23).

timbri, non come una meccanica rotazione di serie dodecafonica qua e là 'pitturata' da ricorrenti colori strumentali).“⁷⁸

In *Sequenza VII* (1969) bildet ein „Tonfaden“ dann das Skelett des ganzen Werkes, und in *Coro* (1974–1976) wird das Verfahren systematisiert und zum eigentlichen Kompositionsprinzip erhoben. Der Anstoss dazu kam aus einer völlig anderen Richtung, vom Musikethnologen Simha Arom, der beim zentralafrikanischen Stamm der Banda Linda eine als „diagonal“ beschriebene Hörweise beobachtete: Jeder der 18 Trompetenstimmen wird eine Tonhöhe und ein Rhythmus zugeteilt. Bei der Aufführung hört dann jeder Musiker den anderen zu, um dann seine eigene „Formel“ anzufügen. Aus dem klanglichen Resultat lassen sich die einzelnen Modelle erschliessen. Arom nennt dies das „principe polyrythmique, celui de l'entrecroisement de diverses figures rythmiques qui, du fait de leur éngement à des hauteurs fixes, rendent possibles non seulement la reconstruction des phrases mélodiques mais encore leur déroulement simultané – en contrepoint –, le hoquet instrumental des Banda-Linda.“⁷⁹ Solche Modelle finden sich auch in den Skizzen zu *Coro*. Arom notierte hier „Ex 2 et autres paradigmes, isolés et combinés“ mit der Erläuterung „Présence constante du modèle dans toutes les réalisations (variations) et dans toutes les 'familles'. Les notes qui constituent le modèle sont ○.“ Als Beispiel präsentiert er sodann eine Klangfarbenmelodie, die quer durch sechs Stimmen geführt erscheint, mit den Erklärungen „la ligne mélodique de la voix 1 (version chantée) superposée au modèle polyphonique“, „est toute l'histoire“ und „la 'famille' ngbouja“ sowie Berios Kommentar „gruppo che c'è qui è l'essenza“.

Die zentrale Bedeutung dieses „Tonfaden“-Abschnittes wird auch durch die nur hier so genaue Befolgung der direkten Intervall-Rhythmus-Beziehung unterstrichen: Wie Berio mit Randnotizen in Verlaufsskizze und Arbeitspartitur sich nochmals bewusst machte, bestimmt das Anfangsintervall jedes Motivs die Dauern seiner Töne, wobei diese Regelung erst während der Arbeit an der Skizze entwickelt wurde. Ursprünglich waren die kurzen Noten noch in rhythmisch indifferenten kurzen Vorschlägen notiert worden; die exakten rhythmischen Werte bildeten sich offensichtlich parallel zur Reihe der Verbindungs-Töne heraus.

⁷⁸ Berio, *aspetti*, S. 63.

⁷⁹ Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale: Structure et méthodologie* (=Ethnomusicologie 1), Paris 1985, S. 706 f.



Beispiel 1.13: Partitur.

Die kleine Sekunde (VI 1: h^1-b^1) ist der Zweiunddreissigstel-Triole zugeordnet, die grosse Sekunde (VI 2: a^1-h^1) der Zweiunddreissigstel-Quintole, die kleine Terz (Vc: f^1-as^1) dem Zweiunddreissigstel, die grosse Terz (VI 2: gis^1-e^1) der Sechzehntel-Triole, die Quarte (Vla: fis^1 [irrtümlich f^1] - as^1) dem Sechzehntel etc.

1.6. Dreistufiges „Relativitätsmodell“

Entgegen den ersten skizzierten Absichten, wo noch alle Parameter aufeinander bezogen erschienen, entschied sich Berio im Verlauf der Komposition für ein in der *Sequenza I* erstmals verwendetes dreistufiges „Relativitätsmodell“⁸⁰: Den als absolute Grössen verwendeten Tondauern und -höhen werden die übrigen Parameter als Mass der Variation unabhängig zur Seite gestellt. Berio notierte für sich das entsprechende System zweimal: einerseits am linken Rand des ersten Skizzenblattes (0463), andererseits, präzisierend, in der später unter „UNUSED SKETCHES“ abgelegten graphischen Tabelle 142-0277, die für alle Parameter das Variationsmass mit Maxima, Media und Minima festlegt. Sie nennt auch die betreffende Tongruppe und Partiturziffer und regelt und überwacht somit den Kompositionsverlauf. Mit „tutto scritto“ und farbig eingeringelten „Wegmarken“ hakt sie denn auch gleichsam die erledigten Strecken ab. Die Tabelle erstreckt sich bis Ziffer 23 (siehe *Abbildung 1.2*, S. 31).

⁸⁰ Berio spricht dort von „control of the quantity of events at any given moment. The temporal, dynamic, pitch and morphological dimensions of the piece are characterized by maximum, medium and minimum levels of tension.“ Vgl. Berio, *Interviews*, S. 97f.

Eine Vorstufe dazu stellte das einfachere Zweistufenmodell dar, das *Thema (Omaggio a Joyce)* zugrunde lag, mit „Punkten, die nach Kriterien der Ähnlichkeit und des Kontrasts fixiert und determiniert wurden“ (Berio, *Musik und Dichtung*, S. 40f.).

John MacKay hat dieses Verfahren als „postseriellen Strukturalismus“ eingeordnet (John MacKay, „Aspects of Post-serial Structuralism in Berio's *Sequenza IV* and *IV'*“, in: *Interface* 17 [1988], S. 223 f.): „Serial structuring becomes more substantially apparent in effects of formal discontinuity and recurrence. The concern with levels of activity rather than discrete quantities is also a significant adaptation and musical clarification of serialist thought, as is the relaxation of the number of discrete levels from twelve to three (for example maximum, medium, minimum) or four. The sense of a more stratified and independent structuring of parameters, which was a central premise of integral serialism, is also found in moderation in the *Sequenzas* where fundamental ideas often appear to function in autonomous organizations of harmonic and melodic materials, dynamic levels, rhythmic figuration, timbre, articulation, and in their shifting, dramatic characters and sonic/symbolic qualities.“

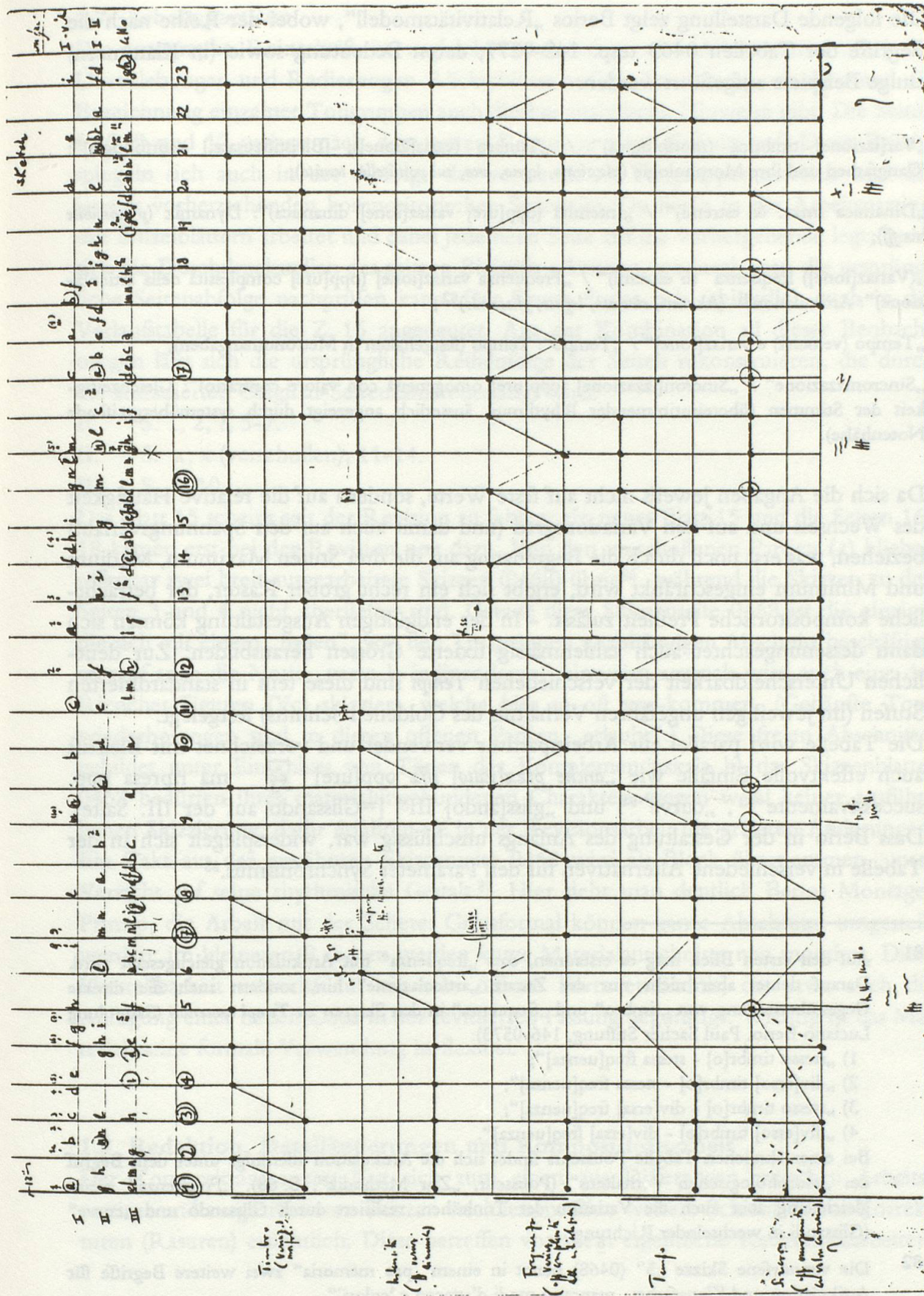


Abbildung 1.2: Tabelle für das Variationsmass der Parameter.

Die folgende Darstellung zeigt Berios „Relativitätsmodell“, wobei der Reihe nach die Begriffe der Tabellen 0463 resp. 142-0277, deren Bedeutung sowie (in Klammern) einige Beispiele aufgeführt werden.

„Var[iazione] timbrica (morfologica)“ / „Timbro (variaz[ione]); [Bleistiftzusatz:] morfol[ogia]“: Klangfarben und ihre Morphologie (*pizzicato, legno, arco, sul ponticello, tenuto*);

„Dinamica (max. & estremi)“ / „Intensità (opp[ure] variaz[ione] dinamica)“: Dynamik (*p possibile bis fff*);

„(Variaz[ione]) frequenza (o estremi)“ / „Frequenza variaz[ione] (opp[ure] complessità della articolazione)“: Artikulation⁸¹ (*Akzent, staccato, legato, glissando*)⁸²;

„Tempo (velocità) e variaz[ione]“ / „Tempo“: Tempo (festgehalten in Metronomangaben);

„Sincronizzazione“ / „Sincron[izzazione] (opp[ure] omogeneità con valore contrario)“: Gleichzeitigkeit der Stimmen (übereinstimmender Rhythmus, äusserlich angezeigt durch systemübergreifende Notenhälsen).

Da sich die Angaben jeweils nicht auf feste Werte, sondern auf die relative Häufigkeit des Wechsels und auf den Variationsgrad (und damit auch auf den Spannungsverlauf) beziehen, was erst noch durch die Begrenzung auf die drei Stufen Maximum, Medium und Minimum eingeschränkt wird, ergibt sich ein recht grober Raster, der beträchtliche kompositorische Freiheit zulässt. – In der endgültigen Ausgestaltung können sich dann dessenungeachtet auch zahlenmässig fixierte Grössen herausbilden: Zur deutlichen Unterscheidbarkeit der verschiedenen *Tempi* sind diese teils in standardisierten Stufen (im jeweiligen ungefähren Verhältnis des Goldenen Schnitts) festgelegt.

Die Tabelle wird parallel zur Arbeitspartitur verwendet und verzeichnet mit Bleistift auch effektvolle Einfälle wie „*anche pizz[icato] sfz opp[ure] $\frac{f}{f}$ ma ripresa ppp, successivamente*“⁸³, „*curve*“⁸⁴ und „*gliss[ando] III*“ [=Glissando auf der III. Saite]. Dass Berio in der Gestaltung des Anfangs unschlüssig war, widerspiegelt sich in der Tabelle in verschiedene Alternativen für den Parameter Synchronismus.⁸⁵

81 Auf den ersten Blick mag es erstaunen, dass „frequenza“ mit Artikulation gleichgesetzt wird. Darauf deutet aber nicht nur der Zusatz „articolazione“ hin, sondern auch die direkte Gegenüberstellung von „timbro“ und „frequenza“ in den Skizzen zu *Tempi concertati* (Sammlung Luciano Berio, Paul Sacher Stiftung, 146-0573):

- 1) „stesso timbr[o] - stessa freq[uenza]“;
- 2) „div[erso] timbr[o] - stessa freq[uenza]“;
- 3) „stesso timbr[o] - div[ersa] freq[uenza]“;
- 4) „div[erso] timbr[o] - div[ersa] freq[uenza]“.

Bei einer ähnlichen Tabelle *Pousseurs* findet sich die Artikulation allerdings unter dem Begriff des „morphologischen Verhaltens“ (*Pousseur*, „Zur Methodik“, S. 68). „Frequenza“ meint gleichzeitig aber auch die Variation der Tonhöhen, realisiert durch Glissando und „curve“ (Glissandi in wechselnder Richtung).

82 Die verworfene Skizze „5“ (0468) nennt in einem „pro memoria“ zwei weitere Begriffe für Artikulation und Klangfarbe: „*mancano modi d'attacco e 'colori'*“.

83 Der erste Einfall findet sich in der „inizio“-Skizze 0469 verwirklicht, die Alternative in der Endfassung als *ff - più p poss[ibile]*.

84 „Curve“ entpuppen sich bei Z. 7 als Glissandi in wechselnder Richtung.

85 Vgl. Kapitel 1.4.

1.7. Arbeitspartitur

Die autographe Reinschrift ist zugleich Druckvorlage und Arbeitspartitur, bei der Überklebungen und Radierungen Rückschlüsse auf die Entstehung erlauben und die Bezeichnung einzelner Tongruppen auch direkte analytische Hinweise gibt. Die Seiten 5, 6, 8 und 12 weisen nach dem ersten System je einen Schnitt auf. Diese Brüche spiegeln sich auch in der Abfolge des verwendeten Tongruppenmaterials und der jeweils vorherrschenden kompositorischen Setzweise. Da Berio in der Arbeitspartitur mit Einzelblättern arbeitet und dabei jede neue Seite auf die vorhergehende legt, lassen sich die Durchdruckstellen des spitzen Bleistifts erkennen, wodurch man die ursprüngliche Seitenabfolge nachprüfen kann. Der Bruch findet sich schliesslich auch in der Verlaufstabelle für die Z. 16 angedeutet. Aus der Kombination all dieser Beobachtungen lässt sich die ursprüngliche Reihenfolge der Seiten rekonstruieren, die durch die ausradierten Original-Seitenzahlen bestätigt wird:

I: S. 1, 2, ?, 5-7.

II: S. x, x (verschollen), 11-14.

III: S. 8-10.

Das Blatt 15 scheint seit der Revision zu fehlen; ein neues Blatt 15 und die Seiten 16-18 kamen erst bei der Revision neu dazu. Von den verschollenen Partien (x) blieben offenbar zwei breit ausgearbeitete Skizzen (0468) übrig⁸⁶, während die Skizzen zu den Seiten 3 und 4 nicht überliefert sind. Gerade diese Skizzenseite 0468 ist die einzige, die sich mit einem „freien“, von den Tongruppen unabhängigen Abschnitt beschäftigt, worauf auch die Notiz „verso la indipendenza“ hinweist; erstmals wird auch eine der Ricochet-Figuren (Vc) skizziert, welche hier so oft vor-kommen. (Gehäufte Tonwiederholungen sind in diesen offenen Partien „erlaubt“.) Diese freien Abschnitte, gebildet unter Einschluss von Tönen der Komplementärskala b) des Skizzenblattes 0463 bedürfen ihres materialungebundenen Charakters wegen wohl keiner ausführlichen Skizzierung, dafür erfahren sie in der Revisionsarbeit die grössten Änderungen. Ein Takt aus der erwähnten Skizzenseite 0468 wird als Block übernommen, unter Verzicht auf seine rhythmische Gestalt.⁸⁷ Hier sieht man deutlich Berios Montage-Prinzip, die Arbeit mit der Schere: Grossformal können ganze Abschnitte umgestellt werden; im kleineren Rahmen werden kurze Materialausschnitte neu montiert. Diese Umstellbarkeit verweist auf ein sehr offenes Formverständnis, das etwa auch die Anfügung einer neuen Coda in der revidierten Fassung begünstigt. Wichtig ist das Material, seine formale Verwendung ist flexibel.

1.8. Redaktion, Detailänderungen und Kompositionsarbeit

Der Kompositionsprozess lässt sich zum einen aus Differenzen zwischen Arbeitspartitur und ausgearbeiteten Skizzen erschliessen. Eine weitere Schicht ist aus Korrekturen (Rasuren) ersichtlich. Diese betreffen vor allem eigentliche Redaktionsarbeiten,

⁸⁶ Skizzenblätter mit den Seitenzahlen 3 und 4 fehlen, während 0468 mit Berios Seitenzahl 5 seinerseits ins endgültige Werk keinen Eingang gefunden hat. Es handelt sich hier um zweimal fünf bis sechs Takte mit einer Tongruppenanalyse.

⁸⁷ Vgl. Z. 6.

Korrekturen offensichtlicher Fehler⁸⁸ - falsche Töne und Vorzeichen, fehlende Schlüssel - sowie Änderungen in der Orthographie (Verzicht auf Vorzeichenwiederholung u.a.) Daneben finden sich viele Details, die wohl vorab aus praktischen Erwägungen während der Zusammenarbeit mit dem Lenox Quartet geändert wurden: Da der Doppelgriff *cis*¹/*f*² bei Z. 33 auf der Bratsche schlicht unspielbar ist, wurde einfach das *cis*¹ gestrichen. Bei Z. 30 war ursprünglich vorgesehen, die Instrumente in verschiedenen metronomisierten Tempi spielen zu lassen, was sich dann offenbar nicht realisieren liess. Bessere Spielbarkeit bestimmt auch Lizenzen gegenüber einzelnen Materialvorgaben: Vor Z. 4 wird das *h*¹ in der Bratsche wegen des nachfolgenden Doppelgriffs in die Unteroktave versetzt. Der von der Parameter-Tabelle für Z. 2 vorgesehene häufige Wechsel im Timbre wird etwas eingeschränkt, da das gewünschte künstliche Flageolett im Pizzicato schlecht klingt und ein fest gegriffener Ton für das Instrument wohl zu hoch läge. Da nicht die *Art* der Klangfarbe, sondern ihr *Wechsel* entscheidend ist, können *arco* und *pizzicato* getrost vertauscht werden (z.B. Z. 28). Diesen Lizenzen steht aber auch eine grössere Ausprägung der Variationsbreite gegenüber. Vor Z. 33 verstärken frei eingefügte Farbtupfer-Hochtöne den allgemeinen Charakter der Variabilität. Wird bei durchgehender Repetition der erste Ton jeweils durch eine Pause ersetzt, ergeben sich ebenfalls grössere Wechsel (Z. 16). Weitere Änderungen dienen der Prägnanz der musikalischen Aussage: Ein aus der Intervall-Dauer-Beziehung sich ergebendes Achtelpaar wird einer deutlicheren Artikulation zuliebe durch Sechzehntelstaccati mit Pausen ersetzt (Z. 23); aus dem gleichen Grund entfällt der Artikulationsbogen des Violoncellos bei Z. 24.

Neben diesen eher redaktionellen Arbeiten lässt sich aber auch das eigentliche kompositorische Schaffen beobachten, sichtbar am qualitativen Sprung zwischen Skizze und Endgestalt, darstellbar wiederum am Detail.

Wie oben (S. 26) erwähnt, wird das Prinzip der Komplementärakkorde zwar aufgegeben, das ausgearbeitete Material aber teilweise wiederverwendet, indem einzelne Blöcke übernommen und hineinmontiert werden, allerdings nicht als Collage, sondern in einem ausführlichen Transformationsprozess. Die Anfangsskizze 0469 bringt jeweils nacheinander die einzelnen Tongruppen-Akkorde und deren Komplementärakkorde. Tongruppe c erscheint so in zwei Konfigurationen, gefolgt von ihrer Komplementärgruppe. Berio übernimmt den von ihm umklammerten und mit (c) bezeichneten Block, um ihn bei Z. 3 neu zu verwenden, einem Ort, wo alle Parameter gemäss dem „Relativitätsmodell“ dem Stückanfang entsprechen. Im Transformationsprozess werden die beiden Akkorde um den Komplementärton *e*¹ und das hinzugefügte *cis*¹ verdichtet und ergänzt (*Vla* bzw. *Vc*) sowie teilweise umgestellt. Der Komplementärakkord wird darauf nicht mehr durch eine Pause abgetrennt, hingegen auf dessen zentralen Töne *gis*¹ und *a*¹ reduziert, wobei der Eintritt des zweiten Tones dynamisch hervorgehoben wird. Die weiteren Änderungen betreffen nuancierende Präzisierungen: Reduktion des Tempos (Achtel = 72 → Achtel = 62), Austausch der Bogenkontaktstellen (*ponticello* - *tasto* statt *ordinario* - *alla punta* - *col legno*), asynchroner

⁸⁸ Trotz sorgfältiger Redaktion sind einige Fehler stehen geblieben, so das überflüssige *fis*¹ in der 1. Violine nach Z. 9.

statt gleichzeitiger Wechsel von den unteren auf die mittleren Saiten sowie dynamische Korrekturen ($mf > ppp$, $pppp < p$ statt mf - f).

a) $\text{♩} = 72$

b)

Beispiel 1.14:

- a) Partiturskizze – die Klammer umfasst die Tongruppe c, daneben steht ihr Komplementärakkord;
b) definitive Version.

1.9. Revision

Die Revision für die 2. Fassung erfolgte nach der Uraufführung und ist dank Schlees Entscheidung, die ursprüngliche Partitur als Faksimile herauszugeben, an der Differenz zwischen den beiden Fassungen ablesbar. Im Prinzip lassen sich auf dieser Stufe die gleichen Beobachtungen machen wie bei der Erstellung der ersten Fassung. Nur noch wenigen redaktionellen Änderungen stehen nun ausgeprägtere Detailkorrekturen und eigentliche Umarbeitungen gegenüber. Eine verspätete Korrektur beruht etwa auf der Entdeckung, dass wegen des Schnitts nach dem ersten System der S. 3 die neue Taktangabe vergessen wurde. Redaktionsarbeit bezieht sich aber auch auf eine Präzisierung der Notation, z.B. *senza cresc[endo]* und *sub[ito] f* (3 T. vor Z. 17).

Zugunsten besserer Spielbarkeit macht Berio verschiedene Lizenzen gegenüber seiner selbst vorgegebenen Materialordnung. So instrumentiert er die Stelle bei Z. 6 völlig neu, da das es^4 der 1. Geige als Einzelton viel brillanter klingt als im Zusammenklang mit einem zweiten Ton; dazu erzeugt die leere c -Saite der Viola eine grössere Resonanz. Weitere Änderungen dienen der Verdeutlichung: Zahlreiche Tempi werden verändert, bei Z. 23 wird der Rhythmus neu, bei Z. 28 prägnanter gefasst.

Die meisten Korrekturen führen zu grösserer Variationsbreite und farblicher Bereicherung. Die grössten Eingriffe erfahren dabei die „freien“ Abschnitte, da hier auch die Tonhöhen verändert werden „dürfen“: So wird vor Z. 18 der Schaukel-Effekt beim abwechselnden Spiel der benachbarten Saiten verstärkt. Auch der klangliche Reiz der leeren Saiten und des Ricochets wird vermehrt und wirkungsvoller eingesetzt. Das

Bartók-Pizzicato, das in der Erstfassung nur am Schluss aufgetreten ist, wird nun öfter verwendet, als freier Farbtupfer auf leeren Saiten eingefügt (z.B. Z. 20), als Steigerungsmittel zur Erhöhung der Kontrastwirkung in der Überleitung zu Z. 22 und als Bereicherung der zentralen Stelle des „Cantus firmus“.⁸⁹ Gleich mehrere Funktionen übernehmen die ergänzten Bartók-Pizzicati im dritten System der S. 4: Sie bereiten auf S. 5 vor, kaschieren damit den dortigen Schnitt und verhelfen so zu neuer Kontinuität – übrigens der einzige Versuch, durch die montierende Arbeitsweise entstandene Bruchstellen zu überspielen, und mithin ein Beleg dafür, dass sich Berio des Problems zwar bewusst war, ihm aber keine grössere Bedeutung zumass. Vollständige Umarbeitungen sind dann an Überklebungen ablesbar (s. *Beispiel 1.15*, S. 37).

Völlig neu ist der Schluss gestaltet, der verlängert wird. An solchen, bei Berio häufig zu beobachtenden Eingriffen ist erkennbar, wie weit sich der Werkbegriff geöffnet, ja aufgelöst hat.⁹⁰ In der Skizze 0464 findet sich die Absichtserklärung zur Schlussverlängerung: „dal [foglio?] 14-3^a riga [= Beginn der Coda] lettura integrale degli accordi, quasi puls periodato“⁹¹, was auf eine konsequente „Engführung“ des Akkordmaterials hindeutet. Wichtigste Baumittel sind dann allerdings die Tongruppe a, das vom ursprünglichen Schluss intensivierend aufgenommene Bartók-Pizzicato und ein Bisbigliando-Effekt, der vorerst zu Notationsschwierigkeiten geführt hat: Zuerst wird er als Tremolo, dann als Tonrepetition geschrieben, bis schliesslich die endgültige Notation gefunden wird. Mit diesem Finger-Tremolo schuf Berio den erwünschten „puls periodato“, wenn auch dessen Ausführung ausdrücklich als „not necessarily regular“ beschrieben wird.⁹² Neu ist am Schluss auch der Ansatz zu einer Klangfarbenmelodie, wenn das *es*³ nacheinander (aber überlappend) normal (VI 1), mit Dämpfer (VI 2) und als Flageolett (VIa) gespielt wird, wobei die Dynamik einen möglichst unhörbaren Wechsel befördert, einen Farbenwechsel, der im ganzen Stück immer wieder auch durch eine wechselnde Saitenwahl vorbereitet worden ist.

⁸⁹ Vgl. oben, S. 28.

⁹⁰ Vgl. Carl Dahlhaus, „Neue Musik und Wissenschaft“, in: *Wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Rationalität*, Stuttgart 1983, S. 107-118: „In der postseriellen Musik ist ausser der generellen Handwerkslehre auch die Kategorie des individuellen, in sich geschlossenen Werkes preisgegeben und durch die Idee eines work in progress verdrängt worden.“ (S. 116).

⁹¹ Laut Talia Pecker wurde diese Bemerkung erst bei der Revisionsarbeit notiert.

⁹² Vgl. Anm. 69.

a)

b)

Beispiel 1.15

a) Partitur - Erstfassung;

b) Partitur - Zweitfassung.

Zwischen der ersten und der revidierten Fassung lassen sich der Reihe nach alle geschilderten Kategorien der Überarbeitung finden:

- Die Überleitungsfigur der 1. Violine wird der grösseren Kontrastwirkung wegen *senza vibrato* und mit einem akzentuierten *sf* begonnen; akzentuiert wird auch das nun zum Vorschlag verkürzte *f*.
- Raschere Tempi (in gleichbleibendem Verhältnis) verstärken den gestischen Charakter des Vorbeihuschens.
- Der beim blockweisen Komponieren verloren gegangene Bratschenschlüssel bedarf der Ergänzung.
- Die Einfügung einer Repetition mit *crescendo* und *mfppp*-Kontrasteffekt „verstösst“ zwar gegen den in der Tabelle skizzierten Verlauf, ist aber ungleich wirkungsvoller, zumal die Strichart nun *sciolto, alla punta* lautet.
- Klangliche Bereicherung schafft auch die zweite Wiederholung (*legno*).
- Am Schluss folgen neue dynamische Kontraste (*p-mf-pp-f*), wobei das *forte* durch die veränderte Artikulation und den Akzent zusätzlich hervorgehoben wird.
- Schwierig auszuführende Doppelgriffe werden entgegen der Materialordnung getilgt, ebenso die Triolisierung.
- Der Vereinfachung dienen am Schluss auch die rhythmische Angleichung der zweiten Violine sowie der Verzicht auf deren Tremolo und das Flageolet (*d³*) der Viola. Praktische Vereinfachung und grössere klangliche und dynamische Variation sind somit wichtiger als die starre Einhaltung der durch Tabelle und Tonfelder vorgegebenen Leitlinien.

1.10. Zusammenfassung

Das umfangreiche Skizzenkonvolut ermöglicht es, den Kompositionsprozess von Luciano Berios *Sincronie* nachzuzeichnen: die Gewinnung, Auswahl und Vorordnung des Materials durch Aufstellen von Skalen und Tongruppen, die Ordnung und Gruppierung des Materials und die eigentliche Kompositionsarbeit zwischen Verlaufsskizze und Partitur der Erstfassung sowie deren Revision. Rein gehörmässige Eindrücke wie „aleatoric sound-clouds“⁹³ kann man falsifizieren, allgemeine Beobachtungen relativieren: „[...] a fantastic timbral display for string quartet treated as a single, internally complex unit throughout, and presenting a set of free continuous variations on the initial cluster and the following expanding registral succession“⁹⁴ oder differenzieren: „In *Sincronie*, Berio establishes a system of relationships and processes. Opposing gestures provide a means of association for formal development while parametric relationships and processes (particular pitch and rhythm) provide a means for interaction, development, and transition among gestural ideas.“⁹⁵

Bei der Untersuchung ausgewählter Stellen und Detailänderungen in der Arbeitspartitur lassen sich verschiedene Arbeitsweisen beobachten: eine fast experimentell vorgehende, schrittweise Erarbeitung und Entwicklung der Elemente, umfassend strukturierte Transformationsprozesse und Montagen, bei denen sowohl einzelne Akkorde als auch seitenlange Blöcke umgestellt werden; Berio versucht dabei kaum, die dadurch entstehenden Bruchstellen zu verdecken. Durch den engen Zusammenhang von Materialordnung und Komposition sind dazu analytische Anmerkungen wie die Bezeichnung der Tongruppen stellenweise bis in die Arbeitspartitur aufgenommen – wenn auch zuletzt wieder getilgt – worden.

In Berios Kompositionsweise zeigen sich ausgesprochen praktisch-ökonomische Züge. So stellen sich einzelne Materialskizzen im Vergleich mit der Endfassung bereits als Entwurfspartituren dar: In ihren thematischen Kernstücken geht die Partitur direkt vom akkordischen „Rohmaterial“ aus. Die allmähliche Ausdehnung des Ambitus von der zentralen Quinte bis zu über fünf Oktaven lässt sich auch im Werkablauf ablesen, mit einem Höhepunkt auf S. 11 und einem erneuten Zusammenschrumpfen bis auf den zentralen Ton *d*¹. Auch die Einplanung leerer Saiten geschieht von allem Anfang an. Am Beispiel der Bartók-Pizzcati kann gezeigt werden, wie Berio an eine klangliche Idee anknüpfen und sie dann kompositorisch konstruktiv (angehängte Coda) oder koloristisch-additiv (revidierte Stellen) verwenden konnte. Die redaktionellen Abschluss- und die Revisionsarbeiten präsentieren sich schliesslich als von äusseren Faktoren bestimmtes *work in progress*.

Ausgangspunkt der *Sincronie* war die Absicht, das Streichquartett als einen einzigen, homogenen, nicht hierarchisierten Klangkörper zu behandeln, bei dem (in allen Parametern) „das Gleiche“ auf verschiedene Arten gesagt wird. Damit verbunden war ein ausgeprägtes Akkord- und Intervall-Konzept mit Resten serieller Ideen. Die

⁹³ Michael-Paul Allen, *The Music of Luciano Berio*, Diss. Univ. of Southampton 1974, S. 78.

⁹⁴ George W. Flynn, „Listening to Berio's Music“, in: *Musical Quarterly* 61(1975), S. 388–421, Zitat S. 416.

⁹⁵ Reed Kelly Holmes, *Relational Systems and Process in Recent Works of Luciano Berio*, Ph.D. Univ. of Texas at Austin 1981, S. 67.

fließenden Übergänge Skizze-Fragment-Arbeitspartitur-Endfassung zeigen nun eine kontinuierliche Entwicklung von diesem technisch bestimmten Denkansatz hin zu einem freien, den praktischen, dramatischen und klanglichen Bedürfnissen folgenden gestischen Komponieren.⁹⁶ Ursprünglich zentrale Ideen wie die Systeme der komplementären Töne und Akkorde, der Akkordspreizung bzw. -komprimierung⁹⁷, des „Tonfadens“ und der Intervall-Rhythmus-Bindung werden zwar als Leitgedanken verworfen, nicht aber völlig ausgeschieden; gerade bei der dichtesten Passage werden entsprechende Restbestände wieder eingefügt. Als kompositorisches Hauptproblem stellte sich die ursprüngliche Fixierung auf ein akkordisches Materialdenken heraus: Sechs Töne lassen sich nicht paarweise auf vier Stimmen verteilen – der Quartettsatz muss aufgebrochen, das Tonmaterial flexibel umverteilt werden. Dazu werden ausgedehnte, vom vorgegebenen Material unabhängige Partien freier Komposition eingefügt, die keiner weiteren Skizzierung bedürfen; hier können auch Töne der Komplementärskala, Tonrepetitionen, Ostinati, Ricochets und Glissandi extensiv angewendet werden. Inneren Zusammenhang geben die serielle Verankerung durch eine von langer Hand angelegte, mit rhythmischen Beziehungen gekoppelte „Rückversicherungsreihe“, die real an zentraler Stelle auftritt, sowie ein – durch eine Verlaufstabelle kontrolliertes – System, das das *relative Mass der Variation* für die Parameter Klangfarbe, Dynamik, Artikulation, Tempo und Synchronismus regelt und an die Stelle einer Ordnung absoluter Grössen tritt. Weitere Relativierungen sowie Lizenzen gegenüber den Vorgaben dieses Modells ergeben sich in den Abschluss- und Revisionsarbeiten aus praktischen Gründen. Im Zentrum steht die Eindeutigkeit der Aussage, die durch ein sehr praxisorientiertes Handeln erreicht wird, das auch die Zusammenarbeit mit den Interpreten umfasst; eine weitere Frucht daraus ist die leichtere Spielbarkeit. Darüber hinaus zeigt sich ein Hang zu grösserer Wirkung und Brillanz, der sich aus der Bedeutung der musikalischen Geste ergibt. – „‘Saying’ the same thing in different ways“: Die Variationsbreite aller Parameter, der Berio in allen Werken hohe Aufmerksamkeit schenkt, erhält hier entscheidende strukturelle Bedeutung, ja wird sogar zur eigentlichen kompositorischen Idee. Der Ausformung dieser vier Ziele – Prägnanz, Spielbarkeit, Wirkung und Variationsbreite – hat sich jede Systembindung unterzuordnen.

Zwei Kernsätze aus Berios musikästhetischen Äusserungen unterstreichen den fundamentalen Unterschied zwischen einer seriellen Poetik und ihrer konkreten musikalischen Ausgestaltung. In einer Umfrage von *Preuves* zur Stellung der seriellen Musik betonte Berio 1966, „La grammaire n'est pas le langage, mais seulement une de ses dimensions“⁹⁸, und in „aspetti di artigianato formale“ (1956), einem Aufsatz, in dem der Komponist sein Tun hinterfragt und sich in der Situation von Kafkas Höhlenparabel „Der Bau“ wiedererkennt, fällt die entscheidende, aber unentschieden beantwortete Frage: „Si tratta di una frattura tra intenzioni e realizzazione?“⁹⁹

96 In der Skizze 0469 merkt Berio selbst „Gesti non definiti“ an.

97 Diese Idee ist bereits nach dem ersten Skizzenblatt ausser Betracht gefallen, da sie die Oktavidentität nicht berücksichtigt.

98 Berio, „La musique sérielle aujourd'hui“, in: *Preuves*, 16/2(1966), S. 31.

99 Berio, *aspetti*, S. 55.

2. „Melody's heterophonic possibilities“ Problemstellungen in der Serie der *Sequenze*

Für eine ganze Serie von Instrumenten hat Berio Solostücke geschrieben, *Sequenza I* bis (heute) *XI*. Die Verwandtschaft der kompositorischen Problemstellungen und ihrer Lösungen ermöglicht es, die Werkreihe als ein Ganzes zu betrachten, als ein *work in progress*, das seit 1958 andauert. Weit stärker als bei den *Sincronie* zeigt sich hier ein ausgeprägtes Gattungs- und Traditionsbewusstsein, das mit der Spannung zwischen Identifikation und Abgrenzung spielt. Ivanka Stoianova spricht zutreffend von „‘portraits’ contemporains des instruments traditionnels“.¹⁰⁰ Portraitiert wird allerdings nicht nur das Instrument, sondern auch der Interpret, mit dem die Komposition jeweils in enger Zusammenarbeit entstanden ist. Inzwischen sind die *Sequenze* selbst in das Repertoire der jeweiligen Instrumente aufgenommen worden und haben teilweise auch modellhaft eigene Traditionsstränge begründet. Zudem wurden die *Sequenze* dank ihrer vielseitigen technischen und musikalischen Ansprüche häufig Pflichtstücke im Unterricht und an Wettbewerben. Die von der Universal Edition aufgelisteten Aufführungsmeldungen für die Saison 1976/77 zeigen, wie rasch sie sich zu den erfolgreichsten Stücken zeitgenössischer Musik entwickelt haben.

<i>Sequenza II:</i>	48
<i>Sequenza III:</i>	170
<i>Sequenza IV:</i>	134
<i>Sequenza V:</i>	178
<i>Sequenza VI:</i>	41
<i>Sequenza VII:</i>	151 ¹⁰¹

Nachdem der Begriff *Sequenza* verschiedentlich in Beziehung zur mittelalterlichen Sequenz gesetzt worden war, hat Berio eigene Erläuterungen zu den *Sequenze* gegeben, die bereits die wichtigsten Aspekte der folgenden Untersuchungen anklingen lassen:

„All the [...] *Sequenzas* for solo instruments are intended to set out and melodically develop an essentially harmonic discourse and to suggest, particularly in the case of the monodic instruments, a polyphonic mode of listening. When I started the series, back in 1958, I wasn't using the term 'polyphonic' in any metaphorical sense, as I would now when working with monodic instruments, but literally. I wanted to establish a way of listening so strongly conditioned as to constantly suggest a latent, implicit counterpoint. The ideal was the 'polyphonic' melodies of Bach. [...] But although it was a bit utopian, the experience was extremely useful to me. [...] in pursuing my ideal of implicit polyphony, I discovered melody's heterophonic possibilities. The title was meant to underline that the piece was built from a sequence of harmonic fields [...] from which the other, strongly characterized musical functions were derived.“¹⁰²

100 Stoianova, Berio, S. 392.

101 Die wohl meistgespielte *Sequenza I* für Flöte ist nicht bei der UE, sondern bei Suvini Zerboni verlegt. Es gab allerdings Bestrebungen der UE, auch für dieses Werk die Verlags-Rechte zu erhalten.

102 Berio, *Interviews*, S. 97.

Harmonik erscheint demnach als zentrales Stichwort, Harmonik allerdings im weitesten Sinn eines Zusammenklagens, das polyphones Spiel monodischer Instrumente, versteckten Kontrapunkt und die Bildung harmonischer Felder umfasst.¹⁰³

Albèra hat für die *Sequenza* daraus eine verkürzte Formel abgeleitet: „successions de champs harmoniques“¹⁰⁴, was Fuhrmann mit „Harmoniefolge“ zusammenfasst.¹⁰⁵ Berio selbst betont an anderer Stelle, dass neben dem harmonischen Aspekt auch die instrumentale Aktion eine wichtige Rolle spielt: „Der Begriff impliziert keine Beziehung zur mittelalterlichen Kirchenmusik, sondern rührt von der Tatsache her, dass diese Stücke hauptsächlich auf Sequenzen harmonischen Charakters und verschiedenen Typen instrumentaler Aktionen basieren.“¹⁰⁶ – In der Rückschau lässt sich der Titel „Sequenz“ auch als Überbegriff für die ganze Serie der bislang elf Stücke anwenden, die gleichsam eine kleine Anthologie der Musik für Soloinstrumente darstellt.

Der folgende Tour d'horizon soll nun in kurzen Streiflichtern auf die Serie der verschiedenen *Sequenze* zeigen, welche Probleme und Ideen Berio besonders interessieren.

2.1. *Sequenza I* für Flöte (1958, Severino Gazzelloni gewidmet)¹⁰⁷

Was beim Hörenden, aber auch beim analysierenden Zugang zur Flöten-Sequenz zuerst auffällt, ist der Verlauf in musikalischen Oppositionen: Tonschritt/Sprung, tief/hoch, staccato/legato, Konstanz/Kontrast der Dynamik, kurze/lange Dauern etc. Die Perspektive wechselt dabei ständig, weil im Werkverlauf zuerst die Tonhöhenverhältnisse, dann die Artikulationen, die Dauern und schliesslich die dynamischen Werte in den Vordergrund treten. Der Hörer wählt so aus verschiedenen, einander widersprechenden Schichten aus. Die einzelnen Parameter werden völlig unabhängig voneinander behandelt und zwar, wie später bei den *Sincronie*, nicht mehr seriell als absolute Grössen, sondern als Verhältnisse.¹⁰⁸ Berio behält hierfür zwar den Begriff „Serialismus“ bei, gibt ihm aber eine ganz neue Bedeutung:

¹⁰³ Wie bei den *Sincronie* erläutert, bezieht sich „harmonisches Feld“ dabei vor allem auf die Ausbildung verschiedener Zentraltöne und Leitintervalle.

¹⁰⁴ Philippe Albèra, „Introduction aux neuf sequenzas“, in: *Contrechamps* 1(1983), S. 91-122, hier S. 91.

¹⁰⁵ Wolfgang Fuhrmann, „Luciano Berio – Gesten in der Musik. Mit musikalischen Mitteln auf der Suche nach anthropologischen Konstanten“, in: *Programmheft Wien modern*, hg. von Lothar Knessl, Wien 1990, S. 15-31, hier S. 19.

¹⁰⁶ Zit. nach Wulf Konold, „Musik zwischen Sprache und Aktion. Einige Aspekte zum Schaffen von Luciano Berio“, in: *Musica* 25(1971), S. 453-457: S. 454.

¹⁰⁷ Die Ordnungszahl I wurde zur besseren Orientierung hinzugefügt. Der Titel der Druckausgabe lautet schlicht *Sequenza*, da Berio bei der Komposition ja noch nicht an die Fortsetzung des Projektes durch eine ganze Serie von Werken gedacht hatte. Auslöser für die Komposition war ein Brief Gazzellonis vom 7. Juli 1958 aus Rom: „Vorrei che tu mi scrivessi un piccolo pezzo per 'flauto solo' della durata di 4 o 5 minuti di includere il programma: Togni-Messiaen-Berio-Boulez. Questa volta te l'ho chiesto io! Scrivi tutto ciò che vuoi!!!“ (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Luciano Berio).

¹⁰⁸ Vgl. Albèra, S. 95: „La mobilité permanente à l'intérieur de chaque paramètre, ainsi que des rapports entre eux, permet une discontinuité de surface caractéristique de toutes les *Sequenzas*.“

„Serialism is generally a control of proportion, not necessarily pitch versus timbre, duration, intensity; that is very scholastic.“¹⁰⁹ Er betrachtet sein neues System indessen nicht als bipolare Opposition, sondern dreistufig:

„The temporal, dynamic, pitch and morphological dimensions of the piece are characterized by maximum, medium and minimum levels of tension. The level of maximum tension (which is also an *exceptional* one relative to the norm of conventional playing) within the temporal dimension is produced by moments of maximum speed in articulation and moments of maximum duration of sounds, the medium level is always established by a neutral distribution of fairly long notes and fairly rapid articulations, and the minimum level entails silence, or a tendency to silence.“¹¹⁰

Erstmals hat Berio hier sein neues Kompositionssystem erfolgreich erprobt, ein nach-serielles dreistufiges Relativitätsmodell, das die Parameter (Tonhöhe, Dauer, Artikulation, Farbe, aber auch Energie, Dichte, Kontrast) eben nicht als feste Größen, sondern nach ihrem relativen Variationsgrad organisiert, was ein viel freieres Komponieren ermöglicht.¹¹¹ Wie „unverbindlich“ diese Dreiteilung ist, zeigt sich allerdings darin, dass etwa Albèra mit der gleichen Überzeugungskraft durchwegs zweiteilige Oppositionen aufstellen, das Modell mithin auf zwei Stufen verkürzen konnte, eine Gliederung, die, wie am Anfang dieses Abschnittes geschildert, auch das unvoreingenommene Ohr nahelegt.

Restbestände des Serialismus, wie sie bei den *Sincronie* diskutiert wurden, finden sich durchaus auch in den *Sequenze* wieder, vorab wiederum in der ständigen „Rückversicherung“ durch eine implizite Reihe. Die der *Sequenza I* zugrundeliegende Reihe $a^1\text{-}g^1\text{-}g^2\text{-}f^{\sharp 3}\text{-}f^2\text{-}e^3\text{-}c^{\sharp 3}\text{-}d^{\sharp 2}\text{-}d^3\text{-}c^1\text{-}a^{\sharp 1}\text{-}h^2$ erscheint zwar nie in ihrer reinen Form, sondern wird durch wiederholte Töne umspielt. Dieses Streben zum chromatischen Total macht sich bei der Flöten-Sequenz erst ansatzweise bemerkbar; in den späteren *Sequenze* wird es konsequent und beinahe demonstrativ als Prozess vorgeführt.¹¹²

Der traditionellen motivischen Arbeit zeigt sich Berio eng verbunden. Eine Struktur-analyse Francesca Magnanis, die das Material auf kurze Paradigmen reduziert, zeigt, wie intensiv Berio mit kleinen Motivzellen arbeitet und daraus ein vielfältiges Beziehungsnetz von Wiederholungen und Symmetrien schafft.¹¹³ Das Prinzip der *Sincronie*, das Gleiche mehrmals, aber auf verschiedene Weise zu sagen, dieses Variabilitätsprinzip gilt so auch hier.¹¹⁴ Zugleich hilft die Redundanz – immer in Form einer variierenden Vertiefung – der Orientierung des Hörers: Sie verbessert die Möglichkeit, musikalische Zusammenhänge nachzuvollziehen. Dass sie nicht als wörtliche Wiederholung, sondern in Variationen erscheint, entspricht Berios Absicht „melody's heterophonic

109 „Luciano Berio On New Music“, an interview with David Roth, in: *Musical opinion* 99(1976), S. 548-551, hier S. 548.

110 Berio, *Interviews*, S. 98.

111 Vgl. Kapitel 1.6.

112 Vgl. Francesca Magnani, „La *Sequenza I* de Berio dans les poétiques musicales des années 50“, in: *Analyse musicale* 14(1989), S. 74-81.

113 Magnani, S. 77.

114 Vgl. Berio, *aspetti*, S. 67: „variare – cioè, approfondire“.

possibilities“ vorzuführen.¹¹⁵ Den Beginn der Flöten-Sequenz könnte man etwa als Paradigma (a), dessen Erweiterung (b) und fortgesetzte Variation (c) auffassen:



Beispiel 2.1.

Mehr oder weniger deutlich ist dieses Prinzip im ganzen Stück feststellbar. Das Zentralintervall der verminderten Oktav bildet denn auch den markanten Schluss. Auffallend ist die Tendenz zur Mehrstimmigkeit, welche auf mehreren Ebenen erfolgt. Der typisch monodische Charakter des Instrumentes wird dabei zu sprengen versucht.¹¹⁶ Durch Registerwechsel, Wechsel der Klangfarbe mittels alternativer Griffe, durch verschiedene Schichten und Gesten, durch die Gegenüberstellung von Haupt- und Nebennoten, aber auch durch die häufige Verwendung von Terztrillern erzeugt Berio eine latente, verkappte Polyphonie¹¹⁷; der Einbezug des Geräuschhaften erweitert den ästhetischen Ausdruck eines bislang vorweg dem Wohlklang verpflichteten Instrumentes. Gerade wegen ihres hohen Geräuschanteils können die Mehrklänge, die in dieser Zeit noch kaum erprobten „Multiphonics“, allerdings nur mittelbarer Ausdruck von Mehrstimmigkeit sein. Ausserdem sind sie kaum als reale Tonhöhen erkenn- und verwendbar: „Their function is more symbolic than actual [...] to some extent they stand for my desperate search for polyphony with the most monodic instrument in history.“¹¹⁸ Immerhin, die „Multiphonics“ erscheinen dabei nicht isoliert und aufgesetzt, sondern werden durch andere geräuschbehaftete Mittel konsequent vorbereitet, durch Flatterzunge und ein „cresc[endo] con le chiavi“ bei angehaltenem Atem („dim[inuendo] molto col fiato; sparire“).

¹¹⁵ Vgl. Anm. 102.

¹¹⁶ Vgl. Magnani, S. 80: „forcer et [...] surmonter les limites constitutionnelles de l'instrument monodique, en simulant des événements polyphoniques.“

¹¹⁷ Vgl. Stoianova, Berio, S. 395: „Dans *Sequenza I* pour flûte solo, je voulais élaborer une polyphonie au moyen d'un instrument monodique par excellence, en essayant de rendre évidente la verticalité latente dans la structure. C'était une recherche de mobilité et de discontinuité proche de l'improvisation, avec, comme éléments de base principaux, les champs harmoniques et les modes d'articulation renouvelés.“

Die Spannung zwischen echter und scheinbarer Polyphonie beschreibt Berio anhand des in der gleichen Zeit entstandenen *Thema (Omaggio a Joyce)*: „Mithin war es der erste Schritt, einige bezeichnende Aspekte des Textes spontan evident werden zu lassen, die auf dem Papier visitierte Polyphonie als eine wirkliche zu realisieren: die aufgenommene Stimme wurde daher zweimal über sich selbst gesetzt (so dass sich insgesamt drei Stimmen ergaben), wobei die Tempo- und Intensitätsverhältnisse kontinuierlich wie in einer Pendelbewegung vergrössert und verkleinert wurden.“ (Berio, *Musik und Dichtung*, S. 40).

¹¹⁸ Berio, *Interviews*, S. 98.

2.1.1. „Opera aperta“?

Die Polyvalenz von „Polyphonie“ und „Relativitätsmodell“ findet in der *space notation* ihre Entsprechung. Dieser Umstand war für Umberto Eco der Anlass, in Berios Zeitschrift *Incontri Musicali* seine Poetik einer *Opera aperta* zu entwerfen: „Nella *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio, l'interprete ha di fronte una parte che gli propone un tessuto musicale dove la successione dei suoni e l'intensità sono date, mentre la durata di ciascuna nota dipende dal valore che l'esecutore vorrà conferirle nel contesto delle costanti quantità di spazio, corrispondenti a costanti pulsazioni di metronomo.“¹¹⁹ Die offengelassene Fixierung der exakten Tondauern führte Eco dazu, von „opere 'aperte', che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente“¹²⁰ zu schreiben. Hier handle es sich um die neue Kategorie nicht abgeschlossener Kunstwerke, „opere non finite“¹²¹, die der Vollendung durch den Interpreten bedürften.¹²² Der „Interpret“ trete demnach nicht mehr bloss als Vermittler, sondern als aktiver Mitschöpfer des Kunstwerkes auf: „l'interprete [...] la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso.“¹²³ Eco spricht dabei geradezu von einer „nuova dialettica tra opera ed interprete“.¹²⁴ Darauf relativiert er zwar immerhin: „Si ha soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati, in controllo dell'autore.“¹²⁵ Dennoch schreibt er, Pousseur zitierend, von einem „campo di possibilità“¹²⁶ und vom „mondo multipolare di una composizione seriale“.¹²⁷ Für die Interpretation der *Sequenza* kommt er zum Schluss: „La *Sequenza* di Berio eseguita da due flautisti diversi [...] (o eseguita due volte dagli stessi esecutori) non appariranno mai uguali, ma non saranno mai qualcosa di assolutamente gratuito. Andranno intese come realizzazione di fatto di una *formatività* fortemente individualizzata i cui presupposti erano nei dati originali offerti dall'artista.“¹²⁸

Eco hat hier die Bedeutung des Interpreten offensichtlich überschätzt. Seine Verabsolutisierung provoziert denn auch die Antwort des Musikwissenschaftlers Fedele D'Amico, der sachlich feststellt, was nun dem Interpreten überlassen bleibt: „In questo pezzo Berio lascia indeterminati certi fattori ritmici, delegando l'esecutore a precisarli. [...] entro i limiti in cui una struttura ritmica intelligibile esiste sulla pagina, nel

119 Umberto Eco, „l'opera in movimento e la coscienza dell'epoca“, in: *Incontri Musicali* 3(1959), S. 32-54; Zitat S. 32. Als weitere exemplarische Werke wählte Eco Stockhausens *Klavierstück XI* und *Scambi* von Pousseur.

120 Ebd., S. 33.

121 Ebd., S. 34.

122 „L'autore offre insomma al fruitore un'opera da finire“, ebd., S. 49.

123 Ebd., S. 35.

124 Ebd., S. 33.

125 Ebd., S. 36.

126 Ebd., S. 45.


127 Ebd., S. 48.


128 Ebd., S. 49.



realizzarne il fraseggio il flautista è soltanto un interprete.¹²⁹ Er gesteht zwar wegen der flexiblen rhythmischen Notation eine gewisse „‘apertura’ verso l’interprete“¹³⁰ zu. Die Offenheit des Notentextes sei damit aber nur graduell von der einer Beethoven-Sonate verschieden. Anschliessend spricht er das Problem jeder Interpretation an: „Nell’attualità della esecuzione io sento una sola versione, le altre non sono affatto implicite in essa.“¹³¹ In seiner Duplik spricht Eco dann nur noch von verschiedenen Redaktionen durch die Interpreten: „Il pubblico dovrebbe potere ascoltare redazioni diverse della stessa ‘opera spunto’.“¹³² Noch immer hält er aber an der Besonderheit der *Sequenza* fest und schreibt von „un piano di particolare mobilità di scelta“.¹³³ In *Opera aperta* (Mailand 1962) kommt er nochmals darauf zurück: „Die Poetik des ‘offenen’ Kunstwerks strebt, wie Pousseur sagt, danach, im Interpretieren ‘Akte bewusster Freiheit’ hervorzurufen.“¹³⁴

Da die theoretische Konstruktion einer „Opera aperta“ und die damit verbundene Debatte massgeblich in der *space notation* der *Sequenza* gründet, soll nun eine genaue Lektüre von Berios Interpretationsanweisungen im Vorwort der Druckausgabe das Problem freier Lesarten lösen helfen.

„Il tempo di esecuzione e i rapporti di durata vengono suggeriti: dal riferimento ad una costante quantità di spazio che corrisponde ad una costante pulsazione di metronomo; dalla distribuzione delle note in rapporto a quella quantità costante di spazio. 70 M.M. è perciò eguale a circa 0,80“.

Le note  devono essere eseguite sciolte: la loro durata effettiva è suggerita dal modo d’attacco.

La durata delle note  si intende prolungata sino alla nota successiva.

Il valore di  è ad libitum. Le note piccole, di preferenza, devono essere eseguite il più rapidamente possibile. I rapporti di distribuzione indicati per  e per le note piccole valgono solo come suggerimento.“¹³⁵

Berio äussert sich hier unmissverständlich. Das Grundtempo ist durch die Metronomzahl vorgegeben, der Begriff „Empfehlung“ („suggerimento“) ist demnach eher rhetorisch gemeint und hat bloss psychologische Bedeutung, weil sich der Interpret nun persönlich angesprochen fühlen darf. Die effektiven Tondauern ergeben sich aus der genau bezeichneten Artikulation, können also auch nicht frei gewählt werden. Einzig die Ausführung der Fermaten richtet sich nach dem Belieben der Interpreten – wie es bisher auch nicht anders gehandhabt wurde. Die Ausführung der kleinen Noten („so rasch als möglich“) appelliert an den Ehrgeiz der Interpreten und an deren technische Virtuosität: Hier ergeben sich wohl die grössten Abweichungen zwischen

129 Fedele D’Amico, „dell’opera aperta, ossia dell’avanguardia“, in: *Incontri Musicali* 4(1960), S. 89 bis 104; Zitat S. 94.

130 Ebd., S. 90.

131 Ebd., S. 94.

132 Eco, „risposta a D’Amico“, in: *Incontri Musicali* 4(1960), S. 105–112; Zitat S. 106.

133 Ebd.

134 Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977 (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 222; it. *Opera aperta*, Mailand 1962), Zitat S. 31.

135 Vorwort.

verschiedenen Aufführungen; die kommunikative Geste – vergleichbar einer barocken Verzierung – ist Berio wichtiger als der absolute Wert.

Die bewusst offen gehaltene Notation zielt offenbar auf die Vermittlung eines Gefühls von Freiheit, auf die Vermeidung eines regelmässigen Pulses sowie den Ersatz fester Grössen durch variable Verhältnisse („rapporti“). Die „Mitarbeit“ des Interpreten ist hingegen eher bescheiden. Die Notation und ihre Erläuterung verweisen so auf den Praktiker und Psychologen Berio.

Gestützt werden diese Annahmen durch eigene Aussagen des Komponisten: „I [...] adopted a notation that was very precise, but allowed a margin of flexibility in order that the player might have the freedom – psychological rather than musical – to adapt the piece here and there to his technical stature.“¹³⁶ Allerdings ist sich Berio auch der Gefahren bewusst: Einerseits drohen Missverständnisse der Theoretiker, andererseits vor allem aber Missbräuche durch die Interpreten, denen er beinahe Piraterie vorwirft: „But instead, this notation has allowed many players [...] to perpetrate adaptations that were little short of piratical.“¹³⁷ Deshalb trug er sich auch immer wieder mit dem Gedanken einer notationstechnischen Überarbeitung: „In fact, I hope to rewrite *Sequenza I* in rhythmic notation: maybe it will be less ‘open’ and more authoritarian, but at least it will be reliable.“¹³⁸

Den umgekehrten Weg, von der rhythmischen zur proportionellen Notation – und anschliessend wieder zurück – können wir dann bei der Entstehung der Oboen-Sequenz verfolgen. Das gleiche Problem, ein Stück unmissverständlicher zu notieren, spiegelt sich auch in den zwei Fassungen der *Folk Songs* oder in der Reduktion des Konzertes für zwei Klaviere auf einen Solopart, wobei die Tendenz jeweils weg von der interpretatorischen Freiheit, hin zur Eindeutigkeit weist.

Dem eigentlich offenen Kunstwerk hat sich Berio nur ausnahmsweise gewidmet, am ausgeprägtesten in *Circles*, wo er die Aleatorik als Entwicklungsprozess problematisiert: Ausgehend von einer absoluten Determination gelangt das Werk durch eine variable Disposition der Elemente hin zu immer freierer Variabilität.

Konrad Boehmer hat dieses Werk in seiner Dissertation *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik* (Köln 1966, veröffentlicht Darmstadt 1967) aus der Sicht des orthodoxen Dodekaphonisten abgelehnt, da die syntaktischen Kriterien fehlten, rhythmische und gestaltliche Nivellierung herrsche und das Werk jeder Kontrolle entbehre.¹³⁹ Die aleatorische Gestaltung der Schlagzeugpartien hat allerdings eher psychologische als musikalische Gründe, wie auch Berio bestätigt: „It is better to leave

136 Berio, *Interviews*, S. 99.

137 Ebd.

138 Ebd.; vgl. auch seine Äusserungen gegenüber Stoianova: „La notation de *Sequenza I* est conforme au principe d'un ‘métronome visuel’ qui donne des points de repère très importants pour l'exécution. Ce principe permet d'adapter la pièce à la virtuosité personnelle de chaque instrumentiste. Mais la difficulté technique qui pousse naturellement à l'imprécision rythmique, me fait penser à une ré-écriture de *Sequenza I* en notation rythmique. Une fois quand j'aurai le temps.“ (Stoianova, Berio, S. 400). Eine Neufassung beabsichtigte Berio auch aus verlagstechnisch-urheberrechtlichen Gründen und gab deshalb einmal den Auftrag einer Übertragung der Proportionschrift auf genau berechenbares Millimeterpapier (Information von Balz Trümpy).

139 Vgl. S. 103–110.

them a certain physical freedom and only to lay down the general direction of their action. Otherwise we would paralyse them. There is no question of aleatoricism, however."¹⁴⁰ Später hat Berio Aleatorik an sich abgelehnt, aus der Überlegung heraus, dass der Hörer betrogen werde, da er nicht teilhabe am aleatorischen Prozess: „The audience has no choice, it has to listen to whatever is put before it, aleatory or not. Furthermore, aleatoricism means that the composer renounces certain responsibilities."¹⁴¹ Immerhin, in einem Heft der *Incontri Musicali* hat Berio das Problem intensiv diskutiert, u.a. mit der Übersetzung von Boulez' Aufsatz „Aléa“.¹⁴²

2.2. *Sequenza II* für Harfe (1963, für Francis Pierre)

„French 'impressionism' has left us with a rather limited vision of this instrument: seductive glissandi.“¹⁴³ Mit seiner Harfen-Sequenz tritt Berio gegen die „impressionistischen“ Clichés einer Verschleierung und Verweichlichung des Instrumentes an. Sein Gegenbild nutzt vor allem die technischen Errungenschaften der Schule von Salzedo¹⁴⁴, die er weiter entwickelt. Das erforderte Harfenspiel ist kraftvoll, hart, präzise. Das perkussive Spiel benutzt eine ganze Skala von Techniken: „accent“, „à la table“, eine Art Bartók-Pizzicato (☉: „am unteren Saitenende spielen und den Finger sofort kräftig auf den Resonanzkörper gleiten lassen“), ✂: „heftiges Glissando mit dem zweiten Finger der rechten Hand und dabei die Saiten gegeneinander schlagen lassen“¹⁴⁵, „die Saiten mit der Handfläche schlagen“, „mit den Fingerknöcheln auf den Resonanzkörper schlagen.“¹⁴⁶ Auch das Pedalgeräusch ist durchaus erwünscht. Die verschiedenen Schlageffekte erscheinen nie als koloristischer Zusatz, sondern werden in den Ablauf des Stückes integriert, so wie sich im Prozess zunehmender Verdichtung auf ganz natürliche Weise Glissandi einstellen – nicht als klangliche Mittel, sondern als unabhängige Aktionen, „polyphone“ Gesten beider Hände. „Ce mouvement définit aussi le geste compositionnel: les structures traditionnelles, les stéréotypes, sont progressivement corrodées par l'introduction de modes de jeu plus violents“, kommentiert zwar Albèra¹⁴⁷, doch verhält es sich gerade umgekehrt: Zuerst herrschen *clarté* und Schlageffekte vor, und erst im weiteren Verlauf werden die traditionell-„impressionistischen“ Klänge angewendet; die musikalische Spannung entsteht dann durch die Überlagerung dieser beiden Schichten.

140 Berio, *Interviews*, S. 145.

141 Ebd.

142 *Incontri Musicali* 3(1959), S. 3-15; der Erstabdruck erfolgte in der *Nouvelle revue française* 5(1957).

143 Berio, S. 99.

144 Carlos Salzedo (1885-1961) gab eine neue moderne Harfenschule heraus: *Method for the harp*, New York 1927.

145 Bei der Oboen-Sequenz wird ein ähnliches Schnarrgeräusch durch das gleiche Zeichen wiedergegeben; Ausgangspunkt für die Notation ist demnach der zu erzielende Geräuschklang, nicht die Art dessen Erzeugung.

146 Alle Angaben sind den Spielanweisungen im Vorwort entnommen.

147 Albèra, S. 99.

In der harmonischen Entwicklung dient *cis* als Ausgangspunkt und Zentralton, bis sich als neue Achse der Zentralton *as/gis* etabliert. Auch in dieser *Sequenza* wird mit verschiedenen Ebenen der Mehrstimmigkeit gearbeitet. Das Stück beginnt in realer Zweistimmigkeit, was schon rein äusserlich durch die Notation auf zwei Systemen und in verschiedenen Dynamiken sichtbar gemacht wird. Unabhängige Aktionen beider Hände folgen, dann pseudo-kontrapunktische Partien im rhythmischen Verhältnis von 7:8, dann das Gegeneinander unterschiedlicher Klanglichkeiten. Das naheliegende, da instrumentenspezifische Akkordspiel wird auf den Schluss aufgespart.

Waren beim Erscheinen der Flöten-Sequenz 1958 noch ausführliche Erklärungen zur neuen (proportionellen) Notation notwendig, so genügt jetzt im Vorwort die blosser Nennung dieser Schreibweise, die sich inzwischen eingebürgert hat: „Die Notation ist immer proportionell; jede Vertikallinie entspricht einem Metronomschlag.“¹⁴⁸ Die Fixierung der Tonhöhen folgt, vergleichbar einer Tabulatur, den praktischen Bedürfnissen der Interpreten und orientiert sich mehr an der Spielweise als am resultierenden Klang. Auch die Versetzungszeichen sind nur notiert, wenn sie einen Wechsel des Pedals bedeuten, weshalb die Stellung der Pedale graphisch notiert wird. Die Ausführung der kleinen Notenwerte richtet sich wiederum nach der Virtuosität der Interpretation: „So schnell wie möglich.“¹⁴⁹

2.3. *Sequenza III* für Stimme (1965/66, für Cathy Berberian)

Das Kompendium menschlicher Verhaltens- und Ausdrucksweisen ist aus der Künstlerpersönlichkeit von Berios erster Frau Cathy Berberian entstanden; es bleibt hier als ein Stück Vokalmusik weitgehend ausgeklammert.¹⁵⁰ Erwähnt seien bloss einige neue Aspekte: Das Stück ist ausdrücklich für eine „Künstlerin (Sängerin, Schauspielerin oder beides)“ geschrieben.¹⁵¹ Gleichberechtigt zu den üblichen Parametern tritt nun die ebenfalls unabhängige Ebene der Aktion, die in einer eigenen Liste von Anweisungen festgehalten wird. Ausser den in der Notation eigens verlangten Gebärden sind Hand-, Gesichts- und Körperbewegungen dem Belieben der Sängerin anheimgestellt. Dazu kommen Lautäusserungen, die auch die Trivialsphären des Lachens und Hustens umfassen: „The singing voice is only one aspect.“¹⁵² Durch semantische, phonetische und szenische Assoziationen kann so im Kopf des Hörers ein imaginäres Theater entstehen.

Die Notation (und Ausführung) des dichterischen Textes von Markus Kutter erfolgt ebenfalls auf mehreren Ebenen. Die Offenheit des Kunstwerkes, die bereits in der mehrdeutigen (horizontal, vertikal oder diagonal lesbaren) Textvorlage angelegt ist, äussert sich in einem grösseren Spielraum der Interpretation. Die Notation der Ton-

148 Vorwort.

149 Ebd.

150 Vgl. hierzu Berio, *Interviews*, S. 94–96; Albèra, S. 99–102; Pousseur, „Analyse und Interpretation. Luciano Berio: ‘Sequenza III’“, in: *Musik und Bildung* 1(1969), S. 459–460; Stoianova, *Berio*, S. 77–92; Dressen, S. 90–100.

151 Vorwort.

152 Berio, *On New Music*, S. 548.

höhen wechselt zwischen einer Fixierung auf normalem Pentagramm und einer relativen Tonhöhen-Notation auf einer oder drei Notenlinien. Die Zeitachse wird durch einen Zehnskundenraster ebenso offen gestaltet, und in der Artikulation der Laute und Wörter finden sich Angaben wie „kann [!] so schnell als möglich ausgeführt werden“, „müssen rasch wiederholt werden, aber in ganz zufälliger, ungeordneter Reihenfolge.“¹⁵³

2.4. *Sequenza IV* für Klavier (1966, für Jocy de Carvalho)

Die Klaviers-Sequenz ist die am meisten traditionsbezogene, was sich bereits äusserlich an der rhythmisch konventionellen Notation zeigt. In diesem komplementären Gegenstück zur Harfen-Sequenz verzichtet Berio auch auf eine Verfremdung herkömmlicher Klangerzeugung. Im Gespräch mit Stoianova äussert er sein Desinteresse am präparierten Klavier: „Personnellement, je n'attribue pas beaucoup d'importance aux expériences qui transforment les instruments – avec des gommes, des bouts de bois, des tuyaux [...] Ce qui est primordial pour moi, c'est une pensée musicale, les fonctions sociales, la relation au public.“¹⁵⁴ Immerhin, noch 1957 trug sich Berio bei *Serenata I* für Flöte und 14 Instrumente vorübergehend mit der Absicht einer Klavier-Präparierung – allerdings aus harmonischen Gründen: „N.B. Dalla battuta 219 il pianista deve suonare su uno strumento 'preparato' su seguenti suoni: [...] L'effetto del suono preparato deve risultare il più possibile vicino all'ottava superiore del suono scritto.“¹⁵⁵

Um Polyphonie auf einem genuin mehrstimmigen Instrument wie dem Klavier neu zu problematisieren, stellt Berio verschiedene Texturen einander gegenüber, was sich harmonisch in gewisser Weise durch die Opposition funktionaler und nichtfunktionaler Akkorde resp. Akkordik und Figuration widerspiegelt.¹⁵⁶ Für eine Art Polyphonie auf höherer Ebene werden die Resonanzen der Obertöne eingesetzt: Die aufgehobene Dämpfung für einzelne Töne und Akkorde mittels Sostenuato-Pedal erzeugt so gleichsam eine weitere Stimme, einen „commentaire au jeu normal“.¹⁵⁷ Das dritte Pedal ermöglicht damit einen „discours secondaire, une sorte de cantus firmus au développement plus lent, qui contrepoincte le jeu normal.“¹⁵⁸

153 Vorwort.

154 Stoianova, *Berio*, S. 393.

155 Paul Sacher Stiftung Basel, Skizze zu *Serenata I*. Eine beigegefügte Zeichnung erläutert dabei Montage und Position des zu verwendenden Radiergummis.

156 Vgl. Albèra, S. 102 f.

157 Ebd., S. 104.

158 Ebd., S. 103. Albèra stützt sich dabei auf Berios eigene Feststellung: „*Sequenza IV* joue avec deux discours: celui du clavier et celui des pédales. Le premier oppose des textures à caractères différents: accords arpégés, petites notes. Le second doit créer une sorte d'ombre sonore au discours du clavier.“ (Stoianova, *Berio*, S. 407).

2.5. *Sequenza V* für Posaune (1966, für Stuart Dempster „dedicated to the memory of Grock [Adrien Wettach]“)

„Auf der Bühne ein sehr niedriges Notenpult und ein Sessel. Der Vortragende (weisser Schal, Scheinwerfer von oben usw.) mimt beim Auftreten und während der Ausführung von Teil A einen Artisten, der einen alten Schlager anstimmt.“¹⁵⁹ Das theatralische Moment ist hier noch stärker ausgeprägt als bei der Vokal-Sequenz III. Das Stück ist dem Andenken Grocks (Adrian Wettach) gewidmet, der in Berios ligurischer Heimat dessen Nachbar war; Ausgangspunkt der Komposition war so eine persönliche Erinnerung.¹⁶⁰ Im Zentrum steht der Schlüsselbegriff *Why*. Die englische Übersetzung von Grocks existentiell fragendem *Warum* verwendet Berio instrumental als Glissando der Vokale /uai/, wodurch er den instrumentalen und vokalen Ausdrucksbereich miteinander verschmilzt: „Häufig werden instrumentale Töne mit gesungenen kombiniert, wobei der Ausführende auf ihre Ähnlichkeit hinsichtlich Klangfarbe und Tonansatz zu achten hat: Die Vokale sollen so gesungen werden, dass sie vernehmlich den Instrumentalklang imitieren. Der Spieler soll die angegebenen Vokale mit dem Instrument imitieren, ohne sie zu singen.“¹⁶¹

Vokale und instrumentale Ebene werden teils unabhängig voneinander geführt, teils durchdringen sie sich, transformieren und modulieren sich gegenseitig und erlauben ein Musizieren in bestimmten Intervallen. Die Posaune ist gleichsam Fortsetzung und Lautsprecher des menschlichen Stimmapparates.¹⁶² Die Verbindung der beiden Ausdruckssysteme hat Berio erstmals 1958 in *Thema (Omaggio a Joyce)* mit elektronischen Mitteln erprobt: „Ich habe eher versucht, das Wort in den Stand zu setzen, den musikalischen Sachverhalt völlig zu assimilieren und zugleich zu bedingen.“¹⁶³ Dass der Atem das ganze Stück prägt und trägt, findet auch in der Notation seinen Ausdruck: Zwei Taktstriche begrenzen jede Atemeinheit. Weitere Modulation erfahren Stimm- und Instrumentklang durch die Einführung einer dritten Ebene. Analog zu den 7 Stufen der Dynamik werden auch für die Dämpfung 7 Stufen angegeben, wobei ein eigenes Notensystem deren Gleichberechtigung und Autonomie unterstreicht.¹⁶⁴ Strukturell lässt sich die allmähliche Herausbildung der Zwölftonreihe

159 Vorwort.

160 „Pour l'hommage à Grock j'ai choisi l'instrument le plus simple, le plus naturel et quelque peu comique. Le tube du trombone est le prolongement le plus direct du souffle et le jeu de cet instrument comporte, naturellement, un effet gestuel théâtral.“ (Stoianova, *Berio*, S. 410).

161 Vorwort.

162 Vgl. Albèra, S. 104 und Berio, *Interviews*, S. 93.

163 Berio, *Musik und Dichtung*, S. 37.

164 „The instrumentalist's wind column must perform two functions simultaneously: playing and singing. It's not easy to get the co-ordination of the two elements exactly right and the sense and efficacy of the piece depends on scrupulously respecting the intervals between voice and instrument. Only in this way is it possible to attain the required level of transformation (the vocalization of the instrument and instrumentalization of the voice), and to provide material suitable for further simultaneous levels of transformation: timbre modulations with the mute and modulations of amplitude through 'beating' between voice and instrument.“ (Berio, *Interviews*, S. 93).

a¹ 165 -es¹-e-gis/as-F-G-b-fis¹-d-cis¹-c¹-h bis zur Artikulierung des *Why?* beobachten. Danach bilden die gesungenen Töne eine eigene Reihe: es-f-e-a-b-gis-c¹-h-d¹-(as¹)-(d)-des-g¹-fis/ges. Im Zusammenwirken all dieser Elemente ergibt sich wiederum eine eigene Polyphonie.¹⁶⁶ Das Werk lebt so von der Überlagerung verschiedener Ebenen: „*Sequenza V* est un essai de superposition de gestes et d'actions musicales.“¹⁶⁷ Dies sei sogar der eigentliche Kernpunkt der Komposition: „J'ai cherché la rencontre entre voix et instrument, entre souffle et instrument, entre geste et instrument. La pièce joue avec l'effort physique par rapport à l'instrument et avec l'effet théâtral du jeu. Ceci a été toujours un rêve pour moi: choisir une action – le jeu de trombone, par exemple; y ajouter une autre action – par exemple, chanter; et produire une troisième action qui résulte de cette rencontre.“¹⁶⁸

Von dieser Vielschichtigkeit sind in der Nachfolge Berios zahlreiche Komponisten abgerückt, indem sie nur die Theater- oder Modulationseffekte kopierten oder weiterentwickelten. Die eindimensionale Rezeption als Instrumentales Theater oder gar als blosses Gag-Stück verkennt, dass die theatralischen Effekte musikalisch voll integriert sind: „La théâtralité naît du processus musical, elle n'est ni anecdotique, ni prédominante, elle apparaît comme extériorisation du geste compositionnel et du geste de l'interprète noués à l'intérieur de l'oeuvre.“¹⁶⁹

2.6. *Sequenza VI* für Viola (1967-1968, für Serge Collot, komponiert auf Anregung von Walter Trampler, der das Stück 1967 uraufführte)

Dieses Werk ist eine Studie über das Tremolo: Legato-Tremolo, arpeggiertes Tremolo, Tremolo als Ornament. Zugleich stellt das Tremolo auch eine extreme Form der Wiederholung dar: „*Sequenza VI* répète, développe et transforme une même séquence harmonique de base. Elle peut constituer une étude formelle sur la 'répétition'.“¹⁷⁰ Im Tremolo über alle vier Saiten ergibt sich eine eigene Art von Polyphonie: Zehn Akkorde bilden die harmonische Hauptstütze.¹⁷¹ Nach strengen Stimmführungsregeln werden diese Akkordblöcke schrittweise transformiert, bis sich das chromatische Total aller 12 Töne ergibt. „Das Prinzip, auf dem die Komposition beruht, ist jenes von Beharren und Wandlung. Eine harmonische Sequenz wird ständig wiederholt und erfährt in der Wiederholung eine allmähliche Transformation.“¹⁷²

Eine besondere Virtuosität in der Energie-Einteilung erfordert der Ablauf des Stücks: Wenn die Muskeln vom wilden Tremolo erschlaft sind, wird eine „romantische“

165 Stoianova, *Berio*, beginnt irrtümlich mit *f*¹ (S. 411).

166 Vgl. Albèra, S. 103 f. und Stoianova, *Berio*, S. 409-412.

167 Stoianova, *Berio*, S. 409.

168 Ebd., S. 413.

169 Albèra, S. 92.

170 Stoianova, *Berio*, S. 414.

171 Vgl. ebd., S. 415.

172 Berio, *Programmheft-Notizen*, o. J., Archiv der UE, Wien.

Kantilene gespielt, bei welcher der Bogenarm nicht zittern sollte. Eine virtuelle Mehrstimmigkeit ergibt sich dann am Schluss durch den klanglichen Wechsel zwischen Flageolet- und fest gegriffenen Tönen. Kleine Wahlfreiheiten des Interpreten unterstreichen die partielle Offenheit des Kunstwerkes: „Alternativ-Versionen und Einschübe sind nach Belieben möglich; letztere sind in Klammern über dem Niveau des Haupttextes placiert.“¹⁷³

2.7. *Sequenza VII* für Oboe und Ton-Generator (1966, für Heinz Holliger)

Die bisher diskutierten Problemstellungen treten in dieser *Sequenza* besonders ausgeprägt auf, weshalb ihr im folgenden Kapitel eine eingehende Einzeluntersuchung gewidmet werden soll.

2.8. *Sequenza VIII* für Violine (1975-1977, für Carlo Chiarappa, Auftrag von Serena de Bellis)

Die allmähliche Ausbildung, Einführung und Kombination der einzelnen Parameter - Tonhöhe, Rhythmus/Dauer, Dynamik, Artikulation, Farbe - bilden den strukturellen Hintergrund. Berio kommentierte diese allmähliche Entwicklung: „Celle-ci présente une image globale et plus historique de l'instrument, [...] un développement de gestes instrumentaux.“¹⁷⁴ Albèras Bezeichnungen „série de variations“ und „panorama“ kann man zustimmen; sein Vergleich mit Bachs *Chaconne* führt aber zu weit.¹⁷⁵ Tonzentren (a^1/h^1) und melodische Gesten sind prägende Merkmale, Passagen der Wahlfreiheit - Auswahl der Reihenfolge einzelner virtuoser Spielformeln¹⁷⁶ - sowie der Theater-effekt, bei dem ein Übungsdämpfer mit der rechten Hand aufgesetzt wird, während die Linke weitere Töne zupft, sind einige Besonderheiten.

„*Sequenza VIII* pour violon seul est une séquence de gestes instrumentaux - au sens historique du mot - de leur transformation et de leur superposition. Elle est centrée sur deux notes pivots, la et si (une mini-passacaille?) sur lesquelles se construit l'oeuvre.“¹⁷⁷

2.9.1. *Sequenza IXa* für Klarinette (1980)

Die Grundidee dieses Stückes war die Umwandlung des Klarinettentons in menschlichen Stimmklang unter Verwendung des von Giuseppe di Giugno am Pariser IRCAM entwickelten Digitalprozessors 4X. Dabei sollte ein Kontinuum von 13 mit dem Computer analysierten italienischen, englischen und französischen Vokalfarben

173 Vorwort.

174 Stoianova, Berio, S. 419.

175 Vgl. Albèra, S. 112.

176 „Ripeti, sempre staccato e *pp*, le sei sezioni nell'ordine suggerito oppure permutandone liberamente l'ordine, evitando però ripetizioni successive della stessa sezione o dello stesso gruppo di sezioni“ (Fussnote).

177 Berio, *Programmheft-Notizen*, o. J., Archiv der UE, Wien.

gebildet - „13 timbres molto omogenei“¹⁷⁸ - und diese wiederum sollten in eine Relation zur Tonhöhen-Frequenz gesetzt werden. Als technische Mittel wurden Klangmodulation und Filterung erprobt. Einerseits wollte Berio auf elektroakustischem Wege Ein- und Ausschwingvorgänge des Soloinstrumentes nachbilden, andererseits menschliche Klänge und Geräusche auf die Klarinette übertragen, wobei Schallrohrabdeckungen wie auskomponierte Filtereffekte wirken sollten. Berio verglich dabei das Subtraktionsprinzip der Klangsynthese mit der Arbeit eines Bildhauers: „One of the most important ideas for using our set-up is to allow the composer the possibility to think in terms of subtraction - to make subtractive synthesis of sound - not strictly the additive, conventional way. To a certain extent it is something similar to the idea of subtractive sculpture, where you carve - in this case sound - from a block. It is different in that the block from which you carve a situation is composing itself.“¹⁷⁹ Die Polyphonie sollte sich hier im Dialog zwischen Computer und Klarinette realisieren.¹⁸⁰ 1976-1980 arbeitete Berio an diesen „*Chemins V pour clarinette seule et filtres digitaux programmés*“, bis er das Experiment abbrach, da ihm der Rechner zu langsam lief.¹⁸¹ Das unvollendete Stück ist später einerseits teilweise in den II. Akt der Oper *La vera storia* aufgenommen worden, andererseits schälte sich in einem weiteren Reduktionsverfahren die *Sequenza IXa* heraus, die bezeichnenderweise als einzige *Sequenza* keinen Widmungsträger erhielt.¹⁸² Zusammen mit *Linea* für zwei Klaviere, Marimba- und Vibraphon (1973) bildete sie darüber hinaus auch das Material für eine sinnigerweise *Mix* genannte Komposition (1985).

Das Werk nimmt auffällig viele in der *versione provvisoria* der Oboen-Sequenz¹⁸³ erprobte und später wieder verworfene Elemente auf: die Ruhepunkte der Fermaten, die ebenfalls mit einem Kreuz und der individuell festgelegten Sekundendauer bezeichnet werden, den *sf*-Effekt (hier nicht mehr als *sfppp*, sondern als *sfmf* notiert), die Schaukelbewegung, Ornamenttöne, Tongriffwechsel, Mehrklänge, punktierte und doppelpunktierte Werte. Der Vortrag erhält durch einen Zusatz zur Metronom-Angabe grössere Freiheit: „Viertel = 60, ma sempre un poco instabile.“¹⁸⁴

178 Vgl. Skizzenblatt, Paul Sacher Stiftung.

179 Berio, *On New Music*, S. 551.

180 Vgl. Berios Kompositionsnotiz „rispondere istantaneamente al programma con sezioni nello stesso registro / se il programma non dà suono / eseguire tutte le sezioni una volta, separati dal silenzio minimo indicato.“

181 Berio im Gespräch, Basel, 28. September 1989. Noch 1972 hatte er sich voller Enthusiasmus über die Möglichkeiten der Elektroakustik geäußert („*Eroismo Elettronico*“, in: *Nuova rivista musicale italiana* 6[1972], S. 663-665).

182 Zum Verhältnis zwischen *Sequenza* und *Chemins* sei auf das Kapitel 4.5. verwiesen.

183 Vgl. Kapitel 3.4.

184 Vorwort.

2.9.2. Sequenza IXb für Altsaxophon (1981)

„This work is dedicated to Iwan Roth and John Harle, with my thanks for their kind help in adapting Sequenza IX to the Alto Saxophone.“¹⁸⁵ Die Umarbeitung für Altsaxophon erfolgte in enger Zusammenarbeit mit zwei Interpreten. Die Unterschiede zur Klarinetten-Version sind allerdings gering, selbst die Zweiklänge werden genau (teils in enharmonischer Umschrift) übernommen. Einzelne minime Differenzen ergeben sich aus spieltechnischen Gründen: Bei *W* steht nun nur noch ein einfacher Triller, dazu fehlen die Staccato-Skala bei *E* (sie klänge auf dem Saxophon schlecht) sowie ein nicht realisierbarer Tiefton. Dazu verlangt das Saxophon bei *S* die Präzisierung von *senza vibr[ato]*.

2.10. Sequenza X für Trompete und Klavier-Resonanzen (1984, geschrieben für Thomas Stevens und Ernest Fleischmann gewidmet)

Als einzige Sequenza benötigt dieses Stück zwei „Stimmhefte“: Die Trompeten- und eine in „Partitur“ notierte Klavierstimme. Der Klang der Trompete wird erweitert um den Resonator des (elektronisch verstärkten) Flügels, bei dem im Wechsel bestimmte Tasten gedrückt werden. Berio unterscheidet dabei genau zwischen Sostenuato-Pedal und Dämpfungs-Aufhebung durch einzelnen Tastendruck. Die Aktivierung der entsprechenden Klaviersaiten und ihrer resonierenden Ober- und Untertöne durch den Schall der Trompete bildet dann die gestisch-theatralische Seite des Stücks: „Der Trompeter stellt sich neben das Klavier (ein perfekt gestimmter, grosser Flügel mit ganz geöffnetem Deckel) und spielt nur, wenn es angezeigt ist [↓], ins Klavier hinein. Das Klavier soll ein wenig verstärkt werden. Das Mikrophon wird *unter* das Instrument gestellt, die Lautsprecher sollen *nicht* sichtbar sein.“¹⁸⁶ In dieser „Geisterstimme“ werden anfänglich einfache Septimenakkorde verwendet; später treten auch komplexere Akkorde auf. Referenztöne sind *d-f*, später *cis*. Die Tonwiederholung lässt sich hier in vier Stufen gliedern: normale Repetition, Staccatorepetition, Flatterzunge und „Doodle“-Zunge. Der Wechsel zwischen Flatter- und Doodlezunge sowie zwischen verschiedenen Ventil-Griffen (Ventil-Tremolo) erzeugt klangliche Variierung. Als besonderer Effekt wird, ähnlich wie in der *versione provvisoria* der Oboen-Sequenz, der extreme Dynamikkontrast (*fff-pp*) mit VT (Ventil-Tremolo) kombiniert. Die Ruhepunkte sind diesmal auf zwei Dauern beschränkt: Fermata \square ca. 5“ lang, $\square\square$ ca. 8“ lang.¹⁸⁷ Die Schnelligkeit richtet sich wiederum nach der Virtuosität des Interpreten: „so schnell wie möglich, jedoch deutlich artikuliert.“¹⁸⁸

185 Widmung.

186 Vorwort.

187 Ebd.

188 Ebd.

2.11. Sequenza XI für Gitarre (1987-1988, für Eliot Fisk)

Die Gitarrensequenz bietet ein Kompendium, ja ein „Potpourri“ der klang- und spieltechnischen Möglichkeiten vornehmlich spanischer Gitarrenmusik. Traditionelle Gesten und Techniken verschiedenster Herkunft werden hier eingeschmolzen: „une gestualité propre à la guitare, mémoire inscrite de son épaisseur historique.“¹⁸⁹

Auch hier spielt die Wiederholung (und Variierung) kleiner Elemente eine wichtige Rolle – als wiederholte Tonfolgen, als Rasguado abwechselnder Finger, in ausgeschriebener Wiederholung, mit dem Kürzel „3mal“, „ca. n mal“ und als *ad libitum* eingeschoben: „Einige Male wiederholen, nur falls die Saite gestimmt werden muss.“ Den strukturellen Rückhalt bilden einerseits eine aus Tritoni innerhalb der gleichen Oktave gebildeten Zwölftonreihe *g-cis-fis-c-f-h-b-e-gis-d-a-es*, andererseits, im Spannungsverhältnis dazu, der instrumentenspezifische Akkord der leeren Saiten, der demonstrativ auch für ein allfälliges Nachstimmen, ein Kontrollieren der Stimmung jeder Saite eingesetzt wird.¹⁹⁰

Mehrstimmigkeit erfolgt auch hier auf verschiedenen Ebenen: als Geste im virtuosen Auswechseln der Finger (Rasguado), in raschen Zupfkombinationen beider Hände – äusserlich teilweise durch die Notation auf zwei verschiedenen Systemen für die beiden Hände ablesbar –, in der Unabhängigkeit der Stimmen, in der klanglichen Differenzierung (einzelne Flageolettöne und Bartók-Pizzicati), im Spiel auf der Tambora (direkt hinter dem Steg). Auch hier findet sich wiederum ein Netz von Ruhepunkten, Fermaten, die in dreieckiger Form notiert und individuell mit der Sekundendauer versehen sind. Die Tondauern sind aus der *space notation* ablesbar, diesmal aber noch freier zu handhaben: „Viertel = 50, ma liberamente, come preludiando.“¹⁹¹

189 Caroline Delume, „Luciano Berio: Sequenza 11 pour guitare“, in: *Entretiens* 10(1992), S. 41 bis 56, hier S. 46.

190 Dies kann wiederum als theatralischer Akt aufgefasst werden; Don McKenzie spricht dabei von „extroverted, theatrical performance“ (Rezension in: *Notes* 47[1990/91], S. 962).

191 Vorwort.

2.12. Zusammenfassung

Ähnlich wie das Streichquartett *Sincronie* zeichnen sich die *Sequenze* aus durch ein ausgeprägtes historisches Bewusstsein in der Verwendung der Instrumente als Klangkörper, sei es nun durch Anlehnung an oder durch Abgrenzung von der Tradition. Die *Sequenze* widerspiegeln die Neugierde des Komponisten, seine unbremste Entdeckungsfreude, unter jeweils wechselnden Aspekten die spezifischen Möglichkeiten eines Instrumentes auszuloten und zu erweitern: eine einzigartige und grundlegende *recherche musicale*. Der Charakter der einzelnen Instrumente wird dabei oft indirekt durch ihre unidiomatische Verwendung gezeigt, was auch einen spielerischen Zugriff bedeutet, „ganz so, wie ein Kind seine Spielsachen auf alle illegitimen Verwendungszwecke hin abklopft.“¹⁹²

Die Erweiterung des Instrumentenbildes geschieht auf verschiedenen Ebenen: Im Anschluss an die Tradition der Sololiteratur wird die Virtuosität oft an ihre (bisherigen) Grenzen geführt, wobei neben einer besonderen technischen Fertigkeit insbesondere der rasche Wechsel von Ausdruck und konventionellen bzw. zeitgenössischen Spieltechniken gefordert wird. In Zusammenarbeit mit den Interpreten versucht Berio sodann, die spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente zu erweitern, vornehmlich durch eine Aufwertung des Parameters Klang, der auch dessen Verfremdung bis zum Geräuschhaften einschließt.¹⁹³ Grundsätzlich Neues bleibt allerdings weitgehend ausgeklammert, das Instrument als solches wird nicht verändert¹⁹⁴, nicht einmal präpariert.¹⁹⁵

Die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten betrifft auch – im Anschluss an die entsprechende Tradition von Bach bis Bartók – eine konsequente harmonische und polyphone Behandlung der Melodieinstrumente, was an die Virtuosität der Interpreten wiederum erhöhte Anforderungen stellt. Eine Erweiterung bedeutet darüber hinaus der häufige Einbezug gestischer oder instrumentaltheatralischer Mittel. Die Stücke leben so von der Spannung zwischen altem und neuem Bild, Tradition und Innovation, historisch Gewachsenem und natürlicher Erweiterung.¹⁹⁶

Alle *Sequenze* sind in enger Zusammenarbeit mit den Interpreten entstanden und deshalb stark mit der jeweiligen Musikerpersönlichkeit verbunden.¹⁹⁷ Die Behand-

192 W. Fuhrmann, S. 19.

193 Vgl. Berio, „Meditation über ein Zwölfonpferd“, in: *Melos* 36(1969), S. 293–295, hier S. 294: „Eine Theorie der Musik (hat) prinzipiell jene Faktoren zur Grundlage [...], die unsere Wahrnehmung in auffällender Weise beeinflussen; in der tonalen Musik sind das beispielsweise harmonische und metrische Aspekte; in neuerer Musik ist es die Integration irgendeines Klangphänomens – von der Sprache bis zum Instrument, vom ‘Geräusch’ bis zum ‘Klang’ – in ein generalisiertes harmonisches Kontinuum.“

194 „I have never tried to alter the nature of the instrument, nor to use it ‘against’ its own nature.“ (Berio, *Interviews*, S. 92).

195 Vgl. die entsprechenden Anmerkungen bei der Klavier-Sequenz.

196 Vgl. Albèra: „Chaque *Sequenza* est par conséquent confrontation avec l’histoire, à travers le médium de l’instrument, en même temps qu’elle en est une approche ré-cratrice.“ (S. 91).

197 Am engsten ist sie wohl bei der geplanten Cello-Sequenz – nicht zu verwechseln mit einer früheren Idee: Als *Sequenza VIII* war 1972 ein Cellostück für Siegfried Palm vorgesehen – für den aus Sri Lanka stammenden Rohan de Saram, der bereits die Viola-Sequenz für sein Instrument transkribiert hatte. (Vgl. dazu die Verlagsnotiz von Trygve Nordvall vom 12. Mai 1986:

lung des Instrumentes wie die Notation der Musik sind stets von einem praktisch-pragmatischen Bemühen geprägt. Die Materialsuche, die Erprobung der technischen und klanglichen Möglichkeiten erfolgte gemeinsam – bei der Oboen-Sequenz erstreckte sich Heinz Holligers Mitarbeit bis auf editorische Probleme und das Korrekturlesen. Der Künstler ist hier am re-kreativen Prozess der Interpretation mehr als üblich beteiligt. Die *Sequenze* entwerfen ein neues Bild vom Solisten und seiner Virtuosität. Der Solist soll das historische Bewusstsein und Wissen teilen, die Spannung zwischen musikalischer Idee und den technischen Grenzen seines Instrumentes spüren lassen, ebenso wie die Spannung zwischen traditionellem und zeitgenössischem Ausdruck. Gefordert wird deshalb nicht bloss technische Fingerfertigkeit und virtuosos Amusement, sondern auch die intellektuelle Bewältigung der Probleme. Der emanzipierte Künstler dient nicht mehr wie eine mechanische Maschine; er muss teilhaben an der Interpretation. Die Zweigesichtigkeit der *Sequenze* bedarf darum auch keiner Spezialisten zeitgenössischer Musik, sondern vielmehr des modernen, vielseitigen Künstlers:

„In the *Sequenzas* as a whole there are various unifying elements, some planned, others not. The most obvious and external one is virtuosity. I hold a great respect for virtuosity even if this word may provoke derisive smiles and even conjure up the picture of an elegant and rather diaphanous man with agile fingers and an empty head. Virtuosity often arises out of a conflict, a tension between the musical idea and the instrument, between concept and musical substance. [...] As is well-known, virtuosity can come to the fore when a concern for technique and stereotyped instrumental gestures gets the better of the idea, as in Paganini's work – which I'm very fond of, but which didn't really shake up the history of music, although it did contribute to the development of violin technique. Another instance where tension arises is when the novelty and complexity of musical thought – with its equally complex and diverse expressive dimensions – imposes changes in the relationship with the instrument, often necessitating a novel technical solution (as in Bach's *Violin Partitas*, Beethoven's last piano works, Debussy, Stravinsky, Boulez, Stockhausen etc.), where the interpreter is required to perform at an extremely high level of technical and intellectual virtuosity. Finally, as I've often emphasized, anyone worth calling a virtuoso these days has to be a musician capable of moving within a broad historical perspective and of resolving the tension between the creativity of yesterday and today. My own *Sequenzas* are always written with this sort of interpreter in mind, whose virtuosity is, above all, a virtuosity of knowledge. (I've got no interest in, or patience for those who 'specialize' in contemporary music.) Another unifying element in the *Sequenzas* is my own awareness that musical instruments can't really be changed, destroyed or invented. [...] I think it's very important to understand – which is why I'm insistent about it – that a musical instrument is in itself a piece of musical language. The composer can only contribute to the transformation of musical instruments by using them, and trying to understand *post factum* the complex of the transformations.“¹⁹⁸

Wichtigstes Beispiel dafür, wie Berio mit der Tradition umgeht, die Möglichkeiten erweitert und zugleich auch problematisiert, ist die Verwendung von Mehrstimmigkeit. Das polyphone Spiel auf genuin homophonen Instrumenten hat die Komponisten seit dem 17. Jahrhundert herausgefordert. Der Violinistenkreis um H.I.F. Biber hat virtuose Akkorde und Arpeggien hervorgebracht, reale und virtuelle

„Idee Berios zur Umschlagsgestaltung: eine Bratsche, 'schwanger mit einem Cello'“). Rhythmen aus dessen Heimat, die dieser selber sammeln will, sollen auf die vier Saiten seines Instrumentes verteilt werden, lautet hier die Grundidee.

Im Kapitel 3.6. wird nochmals genauer auf den neuen Solisten-Typus Berios eingegangen werden.

Polyphonie fand in den Fugen J.S. Bachs für die Soloinstrumente Violine, Violoncello und Flöte einen Höhepunkt. Hier knüpft nun Berio an; zur realen Mehrstimmigkeit tritt die virtuelle, die durch rasche Wechsel von Haupt- und Nebennoten, von Tonregistern, Klanglichkeit und Ausdruck hervorgerufen wird, ebenso durch die periodische Wiederkehr von ausgehaltenen (Fermata-)Tönen, die Albèra „hauteurs gelées“¹⁹⁹ nennt. Hierher gehört auch die Erzeugung von Mehrklängen auf den Blasinstrumenten, deren mysteriöse Wirkung auch Jahrzehnte nach ihrer erstmaligen Anwendung noch vorhanden ist. Darüber hinaus gibt es eine Polyphonie der Aktion, die Überlagerung mehrerer unabhängiger musikalischer Schichten, die nicht nur akustisch, sondern auch optisch wahrnehmbar sind; besonders deutlich wird dies in der Behandlung von Text, Ausdruck und Aktion in der *Sequenza III*, in der Verwendung des Dämpfers bei *Sequenza V*, die auch notationstechnisch Autonomie erhält, und in der Kommunikation von Trompete und Flügelresonator (*Sequenza X*). Es sind dies theatralische Gesten, herausgewachsen aus der Musik: „C'est la pensée musicale qui plutôt devient théâtrale.“²⁰⁰ Diese Kategorie und der damit verbundene Gestus des Zeigens – eine Art Desillusionierung im Brechtschen Verfremdungssinne – findet sich ansatzweise auch in anderen *Sequenzen*: Die Aktionen des Harfenisten (*II*), der Wechsel vom heftigsten Tremolo zur Kantilene (*VI*), das Aufsetzen des grossen Übungsdämpfers (*VIII*), die Hinwendung zum Flügelresonator (*X*), das Nachstimmen (*XI*) – dies alles hat unbestritten theatralische und demonstrative Qualitäten.²⁰¹ Aber auch schon die blossе Aktion des Blasansatzes kann in dieser Richtung verstanden werden. Ebenso wichtig ist die *musikalische* Geste, der Halteton, die kurze Formel, die Wiederholung. „Le geste a donc toujours une histoire, et c'est l'histoire de celui qui le manifeste, avant d'être l'histoire de ce geste même.“²⁰²

Der *work-in-progress*-Charakter, der im Kompositionsprozess bei den *Sincronie* zu beobachten war, findet sich auch in den *Sequenzen* auf verschiedenen Ebenen. Meistens entwickelt sich das musikalische Material aus einem Zentralton, einer tonalen Spannung oder einem Paradigma heraus. Form und Inhalt treffen sich insofern, als dass das Stück dann seinen Höhepunkt hat, wenn das ganze chromatische Feld ausgeschritten ist. Bis in die jüngsten Werke dient die Zwölftonreihe als Rückgrat, als Referenz. Dogmatisch wird sie allerdings nie verwendet; wichtiger als die Reihenfolge ist das harmonische Feld und das chromatische Total.

Durch diese allmähliche Ausbreitung des Materials und durch die ebenso sorgfältige Entwicklung der verschiedenen Parameter – auch sie vollzieht sich gleichsam als *work*

199 Albèra, S. 92.

200 Philippot, *Entretien*, S. 90.

201 Vgl. Fred K. Prieberg, „Imaginäres Gespräch mit Luciano Berio“, in: *Melos* 32(1965), S. 156 bis 165: „Die Aufgabe heisst doch, den Sinn der musikalischen Aktion mit den besonderen Fähigkeiten der Ausführenden in Einklang zu bringen, ihnen die Möglichkeit zu bieten, durch die sie jene Situation für sich selbst definieren können, in der das Absehbare Wirklichkeit wird, und zwar vor den Augen des Zuhörers, vor den Ohren des Zuschauers.“ (S. 162).

202 Berio, „Du geste et de Piazza Carità“, in: *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris 1966, S. 216–223, Zitat S. 216.

in progress – ergeben sich für den Hörer neue Möglichkeiten der Orientierung, die auch durch verschiedene Wiederholungen und Ruhepunkte unterstützt werden.

Die Emanzipation des Interpreten wurde bereits diskutiert. Ermöglicht wurde sie durch neue Anforderungen, aber auch durch neue Notationsweisen, wie sie erstmals in der Flöten-Sequenz entworfen wurden; die sich der Normierung entziehende *space notation* findet einzig bei *Sequenza IV* keine Anwendung. In *Sequenza III* treten die festen Werte gegenüber den Relationen noch weit stärker in den Hintergrund. Die allmähliche Verknappung der entsprechenden Angaben in den Vorworten belegt, wie rasch diese Notation Schule gemacht hat. Weitergehende Freiheiten – „liberté dans la liberté“²⁰³ – gestattet sodann die Notation kleiner Noten, wenn auch die Vorschrift „so rasch als möglich“ an den Ehrgeiz jedes Virtuosen appelliert. Darüber hinaus finden sich vereinzelt begrenzte Ossia, Wahlmöglichkeiten zwischen verschiedenen Varianten, die eine symbolische Mitarbeit des Interpreten erlauben. Die *Sequenza* steht so im Spannungsfeld zwischen musikalischer Idee und kompositorischem Konzept und den Möglichkeiten, diese instrumental auszubilden.

Verwandt mit den *Sequenze* ist eine ganze Reihe weiterer Werke für Soloinstrumente, die jedoch hauptsächlich bloss jeweils *ein* kompositorisches Problem ins Zentrum stellen und auf dieses auch bereits mit dem Titel anspielen: *Rounds* für Cembalo (1965, Antoinette Vischer gewidmet), *Gesti* für Alt-Blockflöte²⁰⁴ (1966, Frans Brüggen gewidmet), *FA-SI* für Orgel (1975, Silvio De Florian und Renzo Bee gewidmet)²⁰⁵, *Les mots sont allés* (1978, für Mstislav Rostropovitch), *Lied* für Klarinette (1983, für Eduardo Dibenedetti), *Comma* für kleine Es-Klarinette (1987, François Lesure gewidmet) und *PSY* für Kontrabass im „Forte barocco“ (1989, ohne Widmung).

Im folgenden wird nun untersucht, wie die geschilderten kompositorischen Ideen und Probleme sich im Schaffensprozess an der quellenmässig recht gut dokumentierten Oboen-Sequenz niedergeschlagen haben.

203 Magnani, S. 76.

204 Die Notation erfolgt wie bei *Sequenza V* auf verschiedenen Systemen (für „mouth“ resp. „fingers“); die körperliche Gestik wird daneben durch die Anweisung zum Schluss unterstrichen: „lower the instrument while humming“.

205 Hier findet man die Nähe zu den *Sequenze* etwa in der Bezeichnung des beweglichen Pulses „Achtel = 60 sempre molto flessibile, come improvvisando“.

3. „*recherche musicale*“

Eine analytische Studie zu *Sequenza VII*

Greifbare Quellen:

- 146-0294/0295²⁰⁶ TABELLE NEUER SPIELMÖGLICHKEITEN DER OBOE;
- 0298 *versione provvisoria*: Titelblatt;
- 0299/0300 *versione provvisoria* (Komposition: zwei Doppelseiten im Querformat, Papier mit 12 Notensystemen)²⁰⁷;
- 0296/0297 *liste supplémentaire pour le hautbois*;
- Korrekturen Holligers, Berios und des Setzers zur Druckausgabe²⁰⁸;
- Druckausgabe UE 13754 (Auslieferung Dezember 1971);
- Das Autograph befindet sich im Privatbesitz von Heinz Holliger und konnte nicht eingesehen werden²⁰⁹;
- Abschrift der *Sequenza*²¹⁰;
- Autograph von *Chemins IV*²¹¹;
- Druckausgabe von *Chemins IV*;
- Korrekturen von Maurice Bourgue in der Solostimme von *Chemins IV*²¹²;
- Korrespondenz im Besitz der UE.

In der Verlagskorrespondenz erwähnt Berio die Komposition erstmals unmittelbar vor deren Abschluss im Mai 1969: „New works to compose: *Sequenza VII*.“²¹³ Anfangs Juni quittiert der Verlag: „*Sequenza VII* erhalten.“²¹⁴

3.1. *Recherche musicale*

Ausgangspunkt war eine *recherche musicale*. Heinz Holliger wurde als der führende Interpret für zeitgenössische Oboenmusik und traditionell-historisches Repertoire gebeten, die Spieltechniken seines Instrumentes vorzustellen. In einer tabellarischen Übersicht hat Holliger dann auf zwei Seiten systematisch die konventionellen und erweiterten Spielmöglichkeiten der Oboe²¹⁵ aufgelistet:

²⁰⁶ Im folgenden wird die gleichbleibende Mikrofilmrollennummer nicht mehr genannt.

²⁰⁷ Alle Quellen in der Sammlung Berio, Paul Sacher Stiftung, Basel.

²⁰⁸ Archiv der UE, Wien, Canovagasse.

²⁰⁹ Memo, Wien 15. Oktober 1969 (Schlee): „Das Manuskript, das sich bei Holliger befindet und wir von ihm anfordern sollen, ist stichreif. Das Manuskript dieser endgültigen Fassung hat Berio Holliger geschenkt. Wir besitzen nur die Erstfassung.“

²¹⁰ Sammlung Berio, Paul Sacher Stiftung, Basel.

²¹¹ Sammlung Berio, Paul Sacher Stiftung, Basel; die Weiterentwicklung von *Sequenza VII* zu *Chemins IV* wird im folgenden Kapitel behandelt.

²¹² Archiv der UE, Wien, Canovagasse.

²¹³ Memo UE vom 14. Mai 1969 (Alfred Kalmus).

²¹⁴ Memo UE vom 3. Juni 1969 (Alfred Kalmus).

²¹⁵ In der gleichen Zeit hat der italienische Komponist und Theoretiker Bruno Bartolozzi *New Sounds for Woodwind*, London 1967, veröffentlicht, worin Griffe für verschiedene Klangfarben, Flageolett-, Überblas- und Vierteltöne (in der englischen Zweitausgabe von 1982 zusätzlich auch Portamento- und Glissantotöne) zusammengestellt sind.

- Der Tonumfang des Instrumentes wird durch die Verwendbarkeit der Dynamikstufen in verschiedene Register eingeteilt, die durch die Töne $b-d^1-cis^2-g^3-as^3$ begrenzt werden; mit Einschränkungen („nur als Einzeltöne, oder in langsamen Passagen zu verwenden“ bzw. „nur möglich, wenn an b^3 angebunden“) werden auch die Spitzentöne bis zum h^3 als spielbar bezeichnet.
- Triller: Alle Halbton- und Ganztontriller möglich ausser Halbtontriller auf ais und Ganztontriller auf as^3 ;
- Doppeltriller: Extrem rasche Triller (mit 2. Finger), quasi Geräusch-Effekt;
- Glissandi: Glissandi sollen möglichst nicht über die Oktavübergänge geführt werden. Glissandi sind aufwärts in langsamem und schnellem Tempo leicht ausführbar. Glissandi abwärts sind viel schwieriger und nur in kleinen Intervallen und langsamem Tempo befriedigend.
- Triller-Glissandi als Verbindung der letztgenannten Effekte (nur aufwärts möglich);
- Flatterzunge: Flatterzunge ist für schnelle Passagen, die nicht innerhalb einer Spieloktave liegen, ungünstig. Flatterzunge kann mit allen übrigen Spielarten kombiniert werden (z.B. Triller, Doppeltriller, Glissando, Flageolett, Doppelflageolett, Bisbigliando usw.).

Darauf werden die Flageolett- und Doppelflageolett-Töne vorgestellt, dann die Flageolett- und Doppelflageolett-Triller innerhalb ihrer Spielbarkeitsgrenzen.

Es folgen „Bisbigliando“, die „Verbindung von Flageolett-Tönen und Normaltönen“²¹⁶ und seine von Tempo und Tonhöhe abhängigen Möglichkeiten sowie die sfz-Effekte.

- Vibrato erscheint in folgenden Möglichkeiten:
 - senza vibrato;
 - normales Vibrato (Zwerchfell-Vibrato);
 - Lippen-Vibrato (Tempo regulierbar, acc[elerando], rit[ardando] usw.);
 - Klappen-Vibrato (man trillert mit einer Klappe, die den Hauptton um ein Mikrointervall erhöht oder vertieft, nicht in den Extremlagen anwenden).
- Mikro-Intervalle: Mit Hilfe von Spezialgriffen oder besonderen Lippenstellungen können auf der Oboe im gesamten Umfang (ausgenommen Extremlagen, vor allem tiefstes Register) Mikrotöne hervorgebracht werden. Desgleichen sind Triller mit Mikrointervallen sowie kleine oszillierende Glissandi um eine bestimmte Tonhöhe möglich (wenn möglich nicht unterhalb von g^1).

Die Anlage der Tabelle verrät den Praktiker, der vom Klang ausgeht. Durch die systematische Darstellung, die auch die Beziehungen zu den dynamischen Möglichkeiten und die Kombinationen der verschiedenen Effekte umfasst und dazu die Notation aller Klänge einbezieht, gibt Holliger dem Komponisten ein praktisches Kompendium in die Hand. Einige der Angaben hat Berio mit Kommentaren und Zusätzen versehen. Zum Doppeltriller ergänzt er die Erklärung „con due posizioni diverse per la stessa nota“. Bei den Glissandi fügt er fis^2-cis^3 bei, streicht dies aber wieder aus und verweist mit „più facile“ auf das Glissando zwischen g^1 und cis^2 . Wertende Auszeichnungen erhalten die sfz-Effekte - „molto buono“ - und der Doppelflageolett-Triller auf fis^2/h^2 : „trillo molto buono!“²¹⁷ Diese Hervorhebungen deuten bereits an, in welche Richtung der Kompositionsprozess gehen wird.

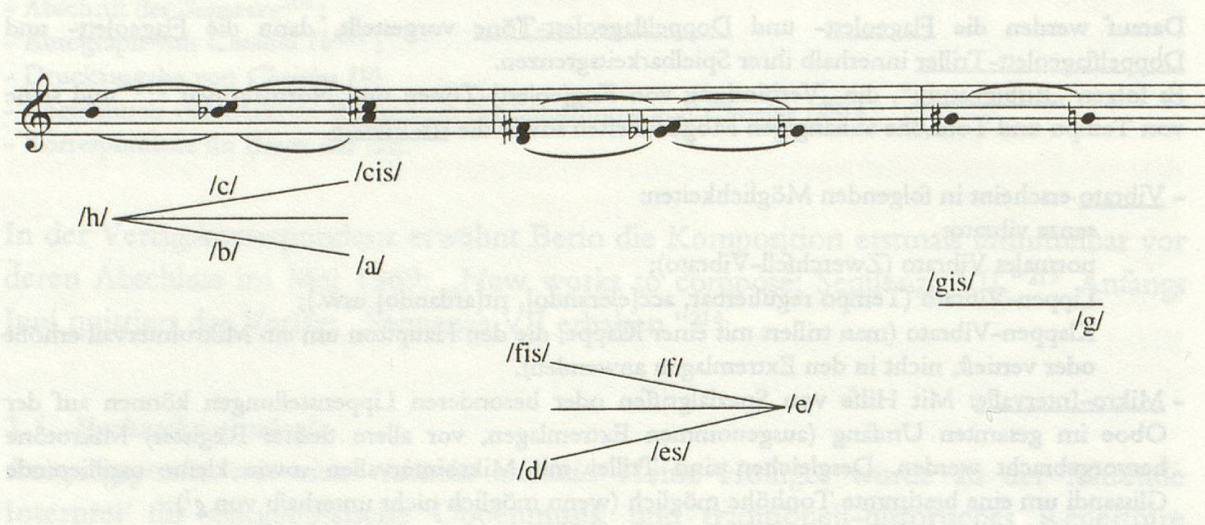
²¹⁶ Der Wechsel zwischen Normal- und Flageolett-Ton entspricht einem Klangfarben-Triller.

²¹⁷ Berios Schriftanteil ist dank dessen schwarzen Kugelschreiber feststellbar.

3.2. Tonmaterial

Wie bei den anderen *Sequenze* und den meisten Werken Berios basiert das Stück auf einer (oktavfixierten) Zwölftonreihe. Daneben erscheinen auch die meisten weiteren Töne der chromatischen Skala, während einzelne (acht) Töne gänzlich ausgespart bleiben.

Deutlicher als in anderen Werken ist hier ein ausgeprägtes Konzept in der Konstruktion der Reihe und in der Dramaturgie der Einführung ihrer Töne erkennbar. Als Modell der *pitch class*-Anordnung lässt sich zweimal eine schrittweise gabelförmige Öffnung bzw. Schliessung erkennen mit den Symmetrieachsen /h/ bzw. /e/, denen die in der Mitte dazwischenliegenden Töne /g/ und /gis/ angefügt werden.



Beispiel 3.1: *versione provvisoria*: pitch class-Anordnung.

Das Stück beginnt mit dem *sffzp* attackierten und dann lange ausgehaltenen, darauf vielfach und in verschiedenen Klangfarben wiederholten Ton h^1 : eine Hommage an Heinz Holliger, zugleich der symbolische Verweis darauf, dass die Oboe im Orchester zuerst den Stimmtton angibt.²¹⁸ Allmählich werden dann die weiteren Töne erkundet, wobei meist sofort wieder zum Zentralton zurückgekehrt wird. Der *pitch-class*-Nachbar /c/ erscheint T. 5 als c^3 im zum *mf* kontrastierenden *pp*²¹⁹; beim zweiten Auftreten kehrt sich der dynamische Gegensatz zu *p:f* um. Mit einem *ff*-Akzent wird T. 10 b eingeführt, womit die untere Grenze des Tonumfangs erreicht ist, und als auffälliger Halteton zwischen kürzesten Notenwerten erklingt T. 15 as^3 . Mit einem kurzen akzentuierten Forte erscheint T. 16 a^1 . Der nächste Ton fis^2 wird T. 18 in einer unauffälligen Legatoverbindung eingeführt, erklingt einen Takt später nach einem crescendoierenden Trillerglissando aber umso auffälliger als *Bisbigliando* („Klangfarben-Triller“). T. 20 folgt d^1 , nacheinander durch Doppeltriller, Flatterzunge und *sffzp* besonders hervorgehoben, während f^2 ab T. 23 durch Alternativgriffe²²⁰, *sffzp*, Flageolett-Triller und Flatterzunge verfremdet wird. Nochmals paarweise treten T. 28/29 die benachbarten Töne es^1 und e^1 auf, beide nun eher beiläufig in den Kontext eingebunden. Nach der Etablierung von e^1 als zweiter Symmetrieachse, die

218 Dass bereits Holliger selbst in seinen Anweisungen für das *sffzpp* h^1 als Beispielton gewählt hat, hängt wohl mit dessen zentraler Stellung im Notensystem zusammen.

219 Aus den wenigen Korrekturen in Berios Autograph ist ersichtlich, dass an 2. Stelle ursprünglich das a^2 stand; die weiteren Änderungen erstrecken sich auf die Fixierung von Dynamik und Fermatendauern, die Gestaltung der Anfangspause sowie auf das Austauschen von (Klang variierenden) Griffen, wobei die Tendenz einheitlich in Richtung grössere Varianz geht.

220 Berio zieht die Bezeichnung „Synonymgriff“ vor.

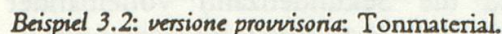
sich auch bald (ab T. 32) selbst zum tonalen Zentrum entwickelt, wird die Palette der Klangmittel erweitert, der Schluss der Reihen-Exposition hingegen hinausgezögert; in möglichst unauffälligen Legato-Verbindungen, vergleichbar der Einführung ihrer Unteroktav, werden dazwischen als „Fülltöne“ c^2 (T. 43) und es^2 sowie c^3 (beide T. 46) aufgenommen. Prägnant ist der Auftritt des letzten Tonpaares: T. 59 wird gis^2 im Fortissimo akzentuiert, der obere Grenzton g^3 , der hör- und spürbar auch an die Grenzen der Leistungsfähigkeit des Interpreten geht, wird im folgenden Takt mit einer akzentuierten Flatterzunge herausgestellt. Nach dieser Reihenexposition werden die übrigen Töne der chromatischen Skala recht beiläufig eingeführt: T. 67 erscheinen in einer vorbeihuschenden Passage gleich fünf neue Töne, ebenso unauffällig folgen die andern, ausser die an die Grenztöne anschliessenden, die bis zum Schluss aufgespart werden: fis^3 ist der Spitzenton einer Schaukelbewegung im T. 93; im drittletzten Takt (T. 95) erklingt zum ersten und einzigen Mal c^4 , unmittelbar nach fis^3 (also als *pitch class* im spannungsvollen Tritonus-Verhältnis), als triolisierte Zweiunddreissigstel im akzentuierten Forte. Abgesehen vom abschliessenden Mehrklang bildet die Pendelbewegung der ersten Reihentöne h^1-c^3 , die bereits zuvor längere Abschnitte massgeblich geprägt hatte, das Ende des Stücks. Das verfügbare Tonmaterial zwischen b und g^3 ermöglicht es, dass die meisten *pitch classes* potentiell in drei Oktavlagen realisiert werden können. In der effektiven Ausgestaltung finden sich in der Skala aber signifikante „Fenster“. (Mit diesem Prinzip des Ausfilterns hat Berio auch in seinen elektro-akustischen Versuchen gespielt, vgl. S. 52f.)

Auch die Wahl der ausgesparten Töne erfolgte planmässig. Als einzige *pitch class* ist $/f/$ zweimal ausgespart; vielleicht spielt da das Tritonusverhältnis zum Zentralton $/h/$ eine Rolle. h und h^2 sollten nicht in Konkurrenz zu h^1 treten. d^3 markiert die Ambitusgrenze vor dem Schlusston g^3 , dessen *pitch class* wiederum durch das ausgesparte g^2 hervorgehoben wird. as^1 steht unmittelbar neben der von Holliger gesetzten Registergrenze, zudem soll der Ton wie das f^3 die Abschlusswirkung der „*Paenultima*“ c^1 resp. fis^3 stärker herausstreichen. Für die Aussparung von gis^1 ist kein Grund ersichtlich. Neben den eigentlichen „Fenstern“ gibt es auch noch verschiedene Töne, die nur ein einziges Mal auftreten: fis^1 , g^1 , a^1 , b^1 , c^2 , as^2 , d^2 , es^2 , e^2 , es^3 , fis^3 .

Weit stärker als bei den anderen *Sequenze* ist hier die Bedeutung der Reihe ersichtlich. Die Reihe ist hier nicht bloss „Rückversicherung“ (und „Rückgrat“ an zentraler Stelle) wie bei den *Sincronie*, sondern das eigentliche Gerüst der Komposition, dem die weiteren Töne bloss als sekundäres Füllmaterial dienen.

Handwritten musical score for "versione provvisoria" (Autograph). The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (p, mf, f). Circled numbers 1, 2, and 3 are placed above certain measures, likely indicating different versions or revisions. The manuscript is written in dark ink on aged paper.

Abbildung 3.1: Anfang der „versione provvisoria“ (Ausschnitt aus dem Autograph).



- In der absoluten Höhe richtet sich die Wahl der Töne nach ihrer klanglichen Variationsmöglichkeit. Der Zentralton h^1 lässt sich als Normalgriff und mittels fünf alternativer Griffe realisieren und durch Flageolett verändern, ist also auf sieben Arten spielbar.²²¹ Der 2. Ton c^3 hat wie der 5. Ton a^2 und der 6. Ton fis^2 vier Varianten; der 3. Ton b ist in zwei Klangvarianten realisierbar. Auffallend ist das späte Erscheinen von f^2 an 8. Stelle, erklingt doch dieser Ton in drei Alternativgriffen und als Flageolett. g^3 war als oberer Grenztöne als Schlusseffekt gegeben; die Wahl und Stellung der übrigen Töne erfolgte wohl als lockerer Wechsel zwischen monochromer und variantenreicher Klangmöglichkeit bzw. als ebenso lockerer Wechsel zwischen den verschiedenen Registern: Jede Dreiergruppe berücksichtigt drei verschiedene Oktaven (Ausnahme: Die dritte Gruppe beschränkt sich auf die ein- und zweigestrichene Oktave).

Von den neuen Spielmöglichkeiten, die Holliger aufgelistet hatte, machte Berio ausgiebig und planvoll Gebrauch. Sukzessive werden die verschiedenen Effekte eingeführt. Zehnmals erscheint in der ersten Hälfte des Stückes ein *sfz*²_p, besonders oft bei der Einführung neuer Reihen-Töne. Doppeltriller beschränken sich auf die Takte 17 bis 22 (viermal im Umfeld der Einführung von *fis*² und *d*¹). Ebenfalls viermal, doch breiter gestreut, treten darauf Triller-Glissandi - zumeist zwischen *h*¹ und *c*² - auf; ein fünfter Einsatz (T. 88) dient als Reminiszenz. Der Bisbigliando-Effekt wird bei der Einführung von *fis*² und *a*² verwendet. Ab T. 20, nachdem die Hälfte der Reihe etabliert ist, erscheinen insgesamt 16 Flatterzungen, insbesondere an den Grenztönen der nach Holliger „beste[n] Lage“ (*d*¹ resp. *g*³). Der einzige Doppelflageolet-*Triller* - es handelt sich um den von Berio ausgezeichneten - hebt T. 24 durch seine starke Kontrastwirkung den neuen Ton *f*² hervor, der in T. 26 nochmals mit einem einfachen Flageolet-*Triller* unterstrichen wird. Die vier Doppelflageolets schöpfen den spielbaren Ambitus aus und dienen einer doppelten Retardierung: Zwischen T. 43 und T. 50 zögert der neue Effekt die letzten Reihentöne, in T. 87 den Schluss heraus, zudem erklingen sie jeweils als Fermaten, die den Fluss aufhalten. Der einzige Tripelklang markiert schliesslich das Ende. Verzichtet wird hingegen auf die Anwendung blosser Triller und Glissandi sowie auf Mikrointervalle.

65

3.4. Analyse

Im Gegensatz zu den anderen *Sequenze* herrscht hier ein einheitliches - wenn auch nicht ausdrücklich notiertes - Metrum (3/4-Takt)²²² mit dem regelmässigen Puls Viertel = 62. Durch einzelne Akzente, einfache Synkopierungen und die Aussparung der Eins bei Läufen wird das Metrum immer wieder betont. Unregelmässigkeiten bringen einzig die eingestreuten Fermaten, die sich wie später in der Klarinetten-Sequenz durch genaue Dauernangaben (x und die Sekundenzahl) voneinander unterscheiden, und durch deren Längen (2-6 Sekunden) sich Abschnitte von ebenso unregelmässigem Umfang bilden.

In der Organisation der Parameter zeigen sich anfangs wiederum Oppositionsverhältnisse (lang/kurz, laut/leise, tief/hoch), die später durch Mittelwerte zum bekannten dreistufigen Modell ergänzt werden. Auch hier zählen nicht absolute Werte, sondern das Verhältnis, der Kontrast, was besonders auffällig schon beim eröffnenden *fffzp* ersichtlich ist. Neben der Schaffung von Kontrasten - hier sind auch die gestischen Elemente zu erwähnen: Aktion und Pause, Liegetöne bzw. Repetitionsfiguren und vorbeihuschende Formeln - erscheint die Bildung von Varianten ebenso wichtig. Klang, Dauern und Artikulation werden so durch eine möglichst breite Palette geformt.

„Polyphonie“ wird auch in *Sequenza VII* problematisiert. Als Grenzerfahrung wird sie in den Doppelflagoletts und im Mehrklang des Schlusstaktes produziert. Das ausgeprägte Verfahren, verschiedene Register einander gegenüberzustellen - zunächst tief/hoch, dann tief/mittel/hoch, später auch in Form einer verschiedene Register verbindenden Pendelbewegung -, vermittelt die Illusion mehrstimmigen Spiels; in die gleiche Richtung zielt auch die Verwendung des Doppeltrillers, auch wenn das klangliche Resultat dem Geräusch nahesteht. Strukturell ergibt sich ebenfalls eine Zweistimmigkeit, wenn der allmählichen Ausbildung der Zwölftonreihe die Folge der Fermaten-Töne entgegengehalten wird, die allerdings durch die Verwendung von Wiederholungen und Mehrklängen für sich keine eigentliche Tonreihe ergibt.

Ähnlich wie bei der *Sequenza V* hat die Entwicklung der Reihe auch formale Bedeutung: Wenn dort die Exposition zugleich mit dem fragenden „Why?“ und einem Einschnitt beendet wird, so ergibt sich hier nach dem erstmaligen Auftreten des Hochtons *g*³ (T. 60) eine deutliche Zäsur. In der Folge, die man trotz ihres Umfanges von rund einem Drittel des Stücks „Coda“ nennen könnte, werden nun die „Ergänzungstöne“ zwischen den Reihen-Tönen eingeführt; das Tonfeld ändert sich ab diesem Wendepunkt, füllt sich auf.

Dazu schieben sich zwei zuvor nur sporadisch auftauchende Gesten in den Vordergrund. Rasche Akkordbrechungen und Läufe sind dynamisch zwischen *p* und *ff* gestaltet, häufig mit *crescendo* resp. *decrescendo*. Dazwischen stehen, gewissermassen als Ruhepartien in gleichbleibender Dynamik (*ppp* bis *p*), Pendelbewegungen, die am Anfang und am Schluss durch die zwei ersten Reihentöne gebildet und in der Mitte melodisch erweitert werden.

²²² Einzig in T. 28 und T. 37 wird der 3/4-Takt gesprengt - allerdings handelt es sich hier um Schreibfehler.

Die verwendeten Mittel erinnern auffallend an die Hirtenweise aus Wagners *Tristan*. In einer semiologischen Analyse hat Annie Labussière deren Elemente herausgearbeitet: das Spiel mit Paradigmen – „court motif en triolet, battue alternée sur le ditonique octave-quinte“²²³ –, die Koppelung von dynamischer und Register-Grenze – „le sommet dynamique de l'oeuvre, le *MI bémol fortissimo* qui marque également la limite aiguë de la tessiture“²²⁴ –, als allgemeine Beobachtungen „un traitement varié des figures (battues ditoniques d'octave-quinte-quarte, broderies, échappées, effets d'appoggiatures, référence aux succession de quintes, polyphonie implicite)“²²⁵, schliesslich die reigenförmige Reihung – „concaténation des figures“²²⁶: Die Übereinstimmung zwischen Wagner und Berio ist verblüffend; darüber hinaus wären noch die Schaukelbewegungen zu erwähnen, die Zentraltöne, an die neueintretende Töne angebunden werden, wenn sie nicht durch *sf* oder sonstige Akzente hervorgehoben sind.

Diese Coda erscheint denn auch als das Ziel von Berios Verweis auf eine Wagner-Hommage: „Pour moi *Sequenza VII* est liée au souvenir du cor anglais du troisième acte de *Tristan* que mon père me jouait au piano quand j'étais enfant. En effet, dans *Sequenza VII* il y a, cachées, des bribes de cette belle mélodie.“²²⁷ Auch hier stand also für die Komposition wie bei der Posaunen-Sequenz eine Kindheitserinnerung Patin. Der Verweis auf die historische Folie Wagners, die nicht nur durch die Verwendung des Alternativinstrumentes Oboe anstelle des Englischhorns stark verfremdet wird, bedeutet aber durch das Umfeld dieser *Tristan*-Stelle zugleich einen Verweis auf die Bühne, mithin ein versteckt theatralisches Element.

Ursprünglich war geplant, diese Fassung der Universal Edition als *Sequenza VII* einzureichen. Den Verlagsvermerk tilgte Berio später jedoch, überschrieb die Reinschrift mit „**versione provvisoria**“, stufte sie somit zum Entwurf zurück – auch wenn er die Dedikation „à Heinz Holliger“ stehen liess – und arbeitete das Stück neu aus. Die Grundideen bleiben dieselben; aus den Änderungen und Verfeinerungen lässt sich aber Berios Kritik am eigenen Werk ableiten.

²²³ Annie Labussière, „‘Die alte Weise’: Une analyse sémiologique du *solo* de cor anglais du 3^e Acte de *Tristan et Isolde*“, in: *Analyse musicale* 27(1992), S. 30–53, Zitat S. 47.

²²⁴ Ebd., S. 48.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., S. 50.

²²⁷ Stoianova, *Berio*, S. 433.

3.5. Endfassung

Voraus geht ein zwei Seiten umfassendes Inventar zusätzlicher Spielmöglichkeiten: Mit dieser nunmehr französisch notierten „liste supplémentaire pour le hautbois“ erweitert Holliger die Angaben um einige experimentelle, den Instrumentalklang verfremdende Techniken. Im Vordergrund stehen dabei neue Arten der *Klangerzeugung*.

- jouer sur le tube (à anches)²²⁸ :
 - „Glissandi à sons harmoniques“ très hauts et très rapprochés;
 - ou sur un vocal ou h[au]tb[ois] d'amour ou cor anglais (ou sur le hautbois même, sans anches);
- jouer en mordant avec les dents sur l'anche;
 - et des sifflets très aiguës jusqu'en environ *as*⁵;
- (aussi en vibrant avec la mâchoire);
- jouer avec des bruits supplémentaires:
 - a) en laissant sortir de l'air en jouant;
 - b) laisser sortir de l'air et chanter;
 - c) „Flutterzunge“ et chanter²²⁹;
- jouer sur le h[au]tb[ois] sans anches (comme sur une trompette), surtout pour des sons tenus, pour des traits très délicats, attaque très incertaine;
 - (sans anches): „slap tongue“;
 - avec anche: „slap tongue“ (avec anche plus mince comme son);
- jouer en pinçant trop des lèvres, afin que les premiers sons harmoniques apparaissent ensemble avec le son fondamental: (aussi avec bruit des clefs) surtout pour des notes très courtes (effet à peu près comme „sul ponticello, au talon“)²³⁰;
- jouer en aspirant:
 - hauteurs non fixables (suivant pression des lèvres); bruits très rauques;
 - valeurs longues et courtes;
- jouer avec l'anche dans la bouche, intonation très approximative;
 - sonorité très criérale, vulgaire, *f-fff*, possible aussi avec „flutterzunge“;
- complexes ou sons par des doigtés irréguliers, surtout pour les traits lents („choral“) ou év[entuellement] pour des trilles; dynamique: plus fort que des „double harmoniques“, donc *p-mf* [26 Griffes].

Der *Klangvariation* dienen

- Spezialgriffe;
- Vorschläge für die verschiedenen Flageolett- und Synonymgriffe.

Systematisch werden die *Mehrklänge* erfasst, die Überblaseffekte mit wenig oder viel Lippen- und Atemdruck.

Einzelne Mehrklänge werden kombiniert zu

- Doppeltrillern;
- Trillern mit Mikrointervallen.

228 Das Spiel auf der Rohr-Hülse, ohne Korpus.

229 Diese Vorschläge entstanden wohl in Anlehnung an die *Sequenza V*.

230 Presst man die Lippen stark zusammen, kann man den Oberton (oder die Obertöne) und den (unüberblasenen) Grundton zugleich erklingen lassen. Der Effekt dieses unsauberen Überblasens wird „Rollton“ genannt. (Freundliche Mitteilung von Barbara Tillmann und Patrick Müller).

Diese *recherche musicale* war ganz im Sinne Berios:

„Ce qui me semble intéressant actuellement, c'est l'exploration des possibilités de couplage des instruments, comment les mettre en relation, comment jouer avec leurs différents registres, étudier les possibilités de jonction des timbres similaires. C'est ce travail de recherche qui permettrait de stimuler la technique de l'instrument.“²³¹

Wie bei der Klavier-Sequenz erläutert, interessieren den Komponisten allerdings die experimentellen, verfremdenden Klangerzeugungen wenig, sodass sich hier überhaupt keine entsprechende Anmerkung Berios findet und aus der „liste supplémentaire“ nur die Anweisungen zu den Mehrklängen (unter Ausklammerung aller nicht chromatisch darstellbaren Töne) und Klangvarianten mittels Alternativgriffen, die speziellen Überblaseffekte und die „slap tongue“ übernommen wurden.

3.5.1. Tonmaterial

Als Gerüst ist wiederum eine Zwölftonreihe erkennbar: $h^1-c^3-b-a^2-d^1-fis^2-des^3$ ²³² $-gis^2-e^1-f^2-es^1-g^3$. Aus den Umstellungen gegenüber der Reihe der *versione provvisoria* lassen sich dabei folgende Hypothesen zur Reihenbildung ableiten:

Die Reihenfolge der *pitch classes* erscheint weniger wichtig, wird doch die erwähnte modellhafte chromatische Fortschreitung weitgehend verlassen. Allerdings werden neben dem Ausgangs- und Zielpunkt (h^1 resp. g^3) auch die ersten *pitch-class*-Nachbarn /c/ und /b/ beibehalten.

Ein wichtiges Kriterium für die Stellung innerhalb der Reihe bildet die Klangvarianz: a^2 , das neu auch als Flageolett und mit einem weiteren Alternativgriff erscheint, rückt auf den 5. Platz vor, gis^2 tritt wegen des neuen Flageolettklangs ebenfalls früher auf, während f^2 durch den Wegfall zweier Alternativgriffe nach hinten rückt. Die Reihe widerspiegelt nun aber nicht bloss die absteigenden Möglichkeiten klanglicher Alternativen. Vielmehr wurde offenbar darauf geachtet, dass bei den unmittelbar paarweise erstmals auftretenden Tönen sich jeweils „modulierfähige“ und „monochrome“ Typen gegenüberstehen²³³: h^1 (6 Varianten), c^3 (4) und b (1), a^2 (4) und d^1 (1), fis^2 (1) und cis^3/des^3 (2), gis^2 (2), e^1 (1) und f^2 (4), es^1 (1), g^3 (1). Ausserdem wurde versucht, den Tonraum wiederum gleichmässig auf die verschiedenen Register aufzuteilen: Jede Dreiergruppe berücksichtigt drei Oktaven (Ausnahme: Die zweite Gruppe beschränkt sich auf die ein- und zweigestrichene Oktave); der chromatische Schritt $es^1 - e^1$ der provisorischen Version fällt dahin.

Grössere Unterschiede ergeben sich in der Einführung der Reihentöne. Was in der *versione provvisoria* demonstrativ herausgestrichen wurde, erscheint nun ebenso bewusst verschleiert. Nach der „Invention“ über h^1 (nun nicht mehr ein ausgehaltener, sondern ein vielfach wiederholter Ton) werden anfangs des zweiten Systems (T. 14²³⁴)

²³¹ Stoianova, *Berio*, S. 394.

²³² Bei Osmond-Smith, *Berio*, S. 34, sind des^3 und gis^2 vertauscht, da er den ersten Trillerton nicht zählt. Diese zweite Reihenfolge findet sich auch bei Stoianova, *Berio*, S. 435, die erst die folgende enharmonische Gestalt berücksichtigt (*do dièse*).

²³³ In der *versione provvisoria*, wo sich diese Tonpaare noch weniger ausprägten, war dieser Wechsel nur als Tendenz zu beobachten.

²³⁴ Berio ersetzt zwar die Taktstriche durch strichlierte Segmente; der Einfachheit halber wird hier in der Folge dennoch von Takten gesprochen.

die Töne c^3 - wiederum im Kontrast der Dynamik - und b eingeführt, die zusammen mit dem Zentralton h^1 eine Achse aus zwei übermässigen Oktaven bilden und so alle drei Register - hoch/mittel/tief - abdecken. Dieses Paradigma (a) wird zur Schaukelbewegung (b) mit Einführung des nächsten Tonpaares (a^2 und d^1) erweitert, ausgebaut (c) und zu einem quasi arpeggierten Akkord (d) weiterentwickelt.

Beispiel 3.3: a) T. 14; b) T. 18; c) T. 27; d) T. 33.

fis^2 tritt erstmals - wiederum nach einem Triller-Glissando - im analogen T. 33 auf. Bereits vorher wird aber T. 27 der erste reihenfremde Ton b^2 einbezogen, der durch seine klangliche Variabilität (Normalgriff und Flageolet) begünstigt ist. des^3 wird T. 34 als Roll-Trillerton vorgestellt, gis^2 wird T. 40 als kleine Sekunde zu a^2 eingeführt. Wiederum paarweise treten e^1 und f^2 auf, zwei Töne, die zueinander ebenfalls im Verhältnis der übermässigen Oktav stehen und so auf $b-h^1$ im gleichen Takt antworten. Der zweitletzte Ton - es^1 - folgt dann T. 57 wieder aus einer Pendelbewegung heraus, bevor der Eintritt des Schlusstons g^3 bis T. 109 spannungsvoll herausgezögert wird; als neue Zentren etablieren sich in dieser Zeit Töne grosser klanglicher Variabilität: d^1 , e , c^3 , a^2 und, eingeführt aus der übermässigen Oktav, fis^2 . Dazu erscheinen als neue reihenfremde Töne es^2 , d^2 , e^3 und gis^1 , alle unauffällig legato eingebunden. Der eigentliche Wendepunkt ergibt sich nun nicht mehr beim ersten Eintreten des g^3 , sondern erst bei dessen Akzentuierung als Flatterzunge (T. 118), wodurch der Höhepunkt breiter ausgebaut erscheint. Die ganze Coda spielt dann mit dem Intervall der übermässigen Oktav, vorab in der Ausprägung der ersten zwei Reihentöne h^1-c^3 , die denn auch durch die Vorverlegung der nunmehr zwei Tripelklänge den neuen Schluss bilden. Verbunden mit dieser konzentrierenden Reduktion ist überdies die Tendenz zu grösstmöglicher Kontrastwirkung.

Als „Fenster“ in der chromatischen Skala werden wiederum h und h^2 ausgespart; d^2 kennzeichnet erneut die Umfangsgrenze vor dem letzten Reihenton. Durch das Fehlen von c^1 erhält das b als einziger Repräsentant der Tiefe grössere Bedeutung; zu dessen Unterstützung wird hier auch auf dessen Oktave b^1 verzichtet. Die *pitch class* des Spitzentons g^3 wird durch den Verzicht auf g^2 und die Hinauszögerung von g^1 herausgestellt; wiederum fehlt auch das f^1 , während das dreigestrichene f als letzter Ton

o ausgesparte Töne

Bei den klanglichen Effekten steht wiederum das *ffzp* an erster Stelle, hier nun gesteigert zum *ffzppp*-Kontrast. Auch die übrige Dynamik berücksichtigt vermehrt extreme Werte, beispielsweise *fff* statt *f*. Neu erscheint der plärrende Effekt des Rollton-Überblasens (ab T. 12), der in verschiedensten Klangkombinationen auftritt und teils die Doppeltriller der *versione provvisoria* ersetzt. (Das entsprechende Zeichen \sharp gleicht auffällig dem Symbol \sharp , das Berio in einer anderen Geräusch-Bedeutung bei der Harfen-Sequenz angewendet hat, vgl. S. 47.) Ausgebaut wird das Bisbigliando (ab T. 27). Triller mit Mikrintervallen kommen neu ab T. 31 hinzu; Doppeltriller erscheinen wiederum erstmals kurz vor der Paenultima der Reihe (T. 50). Triller-Glissando (diesmal ausschliesslich h^1-c^2) und Flatterzunge treten nun weniger häufig auf. Wiederum steht ein Doppelflageolet-*Triller* einzig da (allerdings nicht mehr der ursprüngliche). Der Gebrauch von Doppelflageolets wird ausgebaut, aber auf die Coda (ab T. 150) konzentriert. Die gestischen Mittel werden wieder in ähnlicher Weise verwendet: Die Vorbereitung des Höhepunktes geschieht auch hier fanfarenartig; huschende Figuren werden erneut mit Tonrepetitionen konfrontiert.

²³⁶ Diese quadratförmige 13x13-Anordnung war Berio kein besonderes Anliegen: Aus Platzgründen schlug er vor, das Stück auf zwei gegenüberliegenden Seiten zu drucken: „I'm afraid that the

einzelnen Segmente (Kästchen) mit den Sekundendauern 3"/2,7"/2"/2"/2"/2"/1,8"/1,5"/1,3"/1,3"/1"/1"/1", was für jedes System ein ungleichförmiges Accelerando bedeutet. Die Folge dieses Rasters verhindert zwar einen regelmässigen Puls, gibt aber doch einen inneren Zusammenhalt. Ein weiteres Mittel, Diskontinuität zu schaffen, ist der Wechsel zwischen der *space notation* und der Übernahme einiger weniger rhythmisch konventionell notierter Wendungen; diese unterschiedliche Notation von Tondauern dürfte sich in der Aufführung allerdings kaum wahrnehmbar niederschlagen.

In der definitiven Version werden nun die raschesten Passagen als durchgestrichene Vorschlagsketten notiert. Eine entsprechende Ausführungserläuterung wird nicht mehr für notwendig erachtet, da sich diese Notationsart seit den ersten *Sequenze* allgemein eingebürgert hat. Für die kurzen Einzelnoten bedarf das neue Zeichen ϕ hingegen einer Erklärung, was Berio allerdings erst in den Korrekturarbeiten der Druckausgabe entschieden hat: „In the introductory note explain that this note (ϕ) must be performed as short as possible.“

Inge Lehr von der UE schrieb darauf an Elena Hift: „Liebes, Luciano forgot something which also have to be included in the introduction: In the notation of the work, there are black notes with a vertical cut in the middle. These notes must be played as short as possible. (Please put in better English).“²³⁷ Die Druckausgabe setzt dann die Fussnote „N.B. ϕ as short as possible/so schnell wie möglich.“

3.5.3. Zur Bedeutung des Haltetons

Jenseits aller solistischen Mehrstimmigkeit – real mittels „Multiphonics“, virtuell mittels Klanggesten, strukturell mittels hervorgehobener Reihe resp. Fermata-Haltetönen – fügt Berio am Schluss der Arbeit noch eine weitere Ebene der „Mehrstimmigkeit“ hinzu, welche die Grenzen des Instrumentes sprengt: Der Zentralton h^1 soll als Ostinato während des ganzen Stückes von aussen her produziert werden. Einerseits ergibt sich dadurch eine intervallische Spannung zwischen dem gerade erklingenden Tonmaterial der *Sequenza* und dem „Signalton“, andererseits erzeugt dessen räumliche Distanz eine plastische Wirkung. Diese Idee war offensichtlich so ungewöhnlich, dass der Verlag verschiedene Formulierungsversuche unternehmen musste, sie klar zu erläutern.

„Luciano is perfectly agreeable to Heinz Holliger's instructions. There is only one explanation he wants to add (I hope this will make Mrs. Reeder happy too), i.e. with regard to the natural b at the beginning of the work which is 'tenuto sino alla fine'. He wants an asterisk to be put there and on the front page the following remark referring to the asterisk (in his original Italian, please have it properly translated into English):

„L'intera ed esatta durata dell'esecuzione – nè più nè meno – deve esser accompagnata da un B η . La sorgente sonora, preferibilmente, non deve essere vista: può essere un oscillatore, un clarinetto, un oboe pre-registrato, o altro. L'intensità deve essere minimum, con lievissime oscillazioni. Il B η deve potersi ascoltare come una debole risonanza dell'oboe solista. D'accord?“²³⁸

page is too crowded: not enough space between the staves. Wouldn't be better to print on two pages?“ (Berios Korrekturen, im Archiv der UE).

²³⁷ New York, 22. Dezember 1970.

²³⁸ Inge Lehr an Elena Hift, New York, 17. Dezember 1970.

Wie immer bei Berio ist ihm Geste, die Effekt, wichtiger als die Art der klanglichen Realisierung, die er offenlässt resp. auf einige Vorschläge beschränkt. Von Bedeutung ist ihm hingegen die Unsichtbarkeit der Tonquelle dieser „Meta-Polyphonie“ – wie später bei *Sequenza X*, wo ein Mikrophon die Resonanzen des Flügels wiedergibt:

„Der Ton *h*¹ muss während der gesamten Dauer des Stückes klingen. Die Tonquelle soll möglichst unsichtbar sein; diese kann ein Oszillator, eine Klarinette, eine vorher aufgenommene Oboe, oder anderes sein. Die Intensität muss äusserst gering sein, mit ganz leichten Schwankungen. Das *h* muss sich wie ein schwaches Echo der solistischen Oboe anhören.“²³⁹

3.6. Ein neuer Solistentypus

An den Korrekturarbeiten beteiligte sich auch Holliger, der noch einige Vorschläge zusätzlicher klanglicher, artikulatorischer und dynamischer Kontraste und Differenzierungen machte, die Berio ebenso aufnahm wie die auf eine einfachere Realisierung zielenden praktischen Änderungswünsche.²⁴⁰ Für die Druckausgabe lieferte Holliger zusätzlich nochmals die wichtigsten Angaben der neuen Spieltechniken (siehe *Abbildung 3.2*, S. 74). Berio hat Holligers einzigartige Mitarbeit im Programmtext zur Uraufführung gewürdigt:

„Zwischen dem Virtuosen und den besten Solisten unserer Zeit bestehen augenfällige und wesentliche Unterschiede, die die tiefen Wandlungen in der Musik dieser letzten 60 Jahre widerspiegeln. Heute hat der moderne Solist – wie jeder moderne Forscher auf jedem Forschungsgebiet – sowohl das Bedürfnis wie die Fähigkeit eines extrem weiten Blickwinkels auf die geschichtliche Zeit. Er kann die Erfahrungen der Vergangenheit so gut interpretieren wie die der unmittelbaren Gegenwart. Im Gegensatz zum Virtuosen kann er die ausgeweitete geschichtliche Perspektive meistern, indem er sein Instrument nicht nur als Mittel zum Vergnügen, sondern zur Einsicht (zur intellektuellen Analyse) gebraucht. Er ist so imstande, an der Musik mitzuarbeiten und zu ihr beizutragen, statt ihr mit falscher Demut zu 'dienen'. Damit möchte ich einfach sagen, dass mein Stück 'Sequenza VII' geschrieben wurde im Hinblick auf diesen Typus des Interpreten: Heinz Holliger.“²⁴¹

Bezeichnenderweise gehen denn einige von Holligers Angaben in die Druckausgabe ein, in die als Vorwort mitgegebene Liste der Spielmöglichkeiten und Griffstabellen:

- Vorschläge für die verschiedenen Flageolett- und Synonymgriffe;
- Mehrklänge;
- besondere Überblaseffekte;
- Doppeltriller;
- Triller mit Mikrointervallen.

239 Fussnote der Druckausgabe.

240 Notiz auf Korrektorexemplar, UE, Canovagasse: „Alle Eintragungen mit blauem Kugelschreiber sind von mir. Bitte die Änderungen Herrn Berio nochmals vorlegen! H. Holliger“.

241 Berio, „Sequenza VII“, in: *Alte und Neue Musik II*, Zürich 1977, S. 203–204.

The image displays a page from a musical score for the song "Der Vogelfänger" (The Birdcatcher) by Franz Schubert. The score is written for voice and piano. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system includes a vocal line with a treble clef and a piano line with a bass clef. The piano line features a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The piano line also includes a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The piano line also includes a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The piano line also includes a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The piano line also includes a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The piano line also includes a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The piano line also includes a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The piano line also includes a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The piano line also includes a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The piano line also includes a figured bass notation with figures such as 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,

Musical notation for "Lippen" (Lips) showing various lip pressure settings. The notation includes a staff with notes and fingerings, and a series of diagrams below showing the lip position for different notes and pressure levels. The notes are: do# (slight lip pressure), mi b (even + mi b), fa (normal), so# (normal), la b (normal), si b (normal), and a final do# (less lip pressure). The diagrams show the lip position relative to the teeth and the note being played.

normaler Griff, wenig Lippendruck
normal fingering, slight lip-pressure

viel Lippendruck
much lip-pressure

wenig Lippendruck
slight lip-pressure

normaler Griff, starker Lippen- u. Atemdruck
normal fingering, strong lip- and breath-pressure

Heinz Holliger

74

3.7. Zusammenfassung

Die Zwölftonreihe hat in der *Sequenza VII* eine neue Funktion und Bedeutung erhalten. Sie ist nicht einfach Tonmaterial, sondern Gerüst der Komposition, schafft 12 mehr oder weniger wichtige tonale Zentren mit ausgeprägt hierarchischer Bedeutung, auf die sich die weiteren Töne beziehen. Die oktavfixierten Tonhöhen sind dabei wichtiger als ihre Reihenfolge, die sich aus verschiedenen Prinzipien herleiten lässt (und die in den beiden Fassungen der *Sequenza* nicht übereinstimmt). In ihrer organischen Entwicklung erkundet Berio den Tonraum, steckt den Ambitus des Instrumentes ab. Die Wahl der absoluten Tonhöhen ist dabei eng mit den instrumentalischen Gegebenheiten verknüpft: Neben dem Ambitus spielen auch die klanglichen Möglichkeiten von Alternativgriffen eine wichtige Rolle. So wie sich das Werk langsam aus den ersten Reihen- und Intervallzellen herausentwickelt, wächst auch der Klang aus den Tönen, aus Synonymgriffen und Verfremdungen heraus. Tonraum und Klangpalette werden so gleichzeitig ausgeschritten, wobei die enge Koppelung von Tonhöhe und Klangfarbe bis zur Identität reicht: c^2 erscheint immer als Zielton eines Trillerglissandos, d^1 wird oft als Flatterzunge, fs^2 im Bisbigliando gespielt, weshalb man beinahe von einer *Materialreihe* sprechen könnte, bei der Klangfarbe und Tonhöhe sowie signifikante Intervalle wie die kleine Sekunde und der Tritonus bei der provisorischen oder die übermässige Oktav bei der endgültigen Fassung den Ablauf des Stückes bestimmen.²⁴²

Die fast demonstrative Anwendung besonderer Klangmittel bei der Einführung neuer Reihentöne hat Berio nach der *versione provvisoria* allerdings aufgegeben – offenbar erschien sie ihm zu didaktisch konstruiert, als ein zu schematisch vorgeführtes Kompendium der Oboentechnik; in der Neufassung werden die zumeist paarweise neu eintretenden Reihentöne dann wörtlich – mit Legato-Bögen – eingebunden. Durch die neue Reihenstruktur, die auf eine zweimalige Auffächerung der *pitch classes* verzichtet, ergeben sich gegenüber der *versione provvisoria* auch Änderungen der Hierarchiestrukturen: An die Stelle der zweiten Achse e^1 treten nun *verschiedene* Nebenzentren.²⁴³ Die Hierarchie von Reihe und Nebentönen spiegelt sich dazu in ihrer konkreten Realisierung, bei der die Nebentöne die Haupttöne gleich einem „Cantus firmus“²⁴⁴ oder einer latenten Melodie umspielen. Eine weitere Bedeutung der Reihen-Entwicklung ist formaldramaturgisch: Exposition und Schluss des Stückes decken sich mit Exposition und „Zurücknahme“ der Reihe. „Une fois que la dernière de ces 12 notes *sol* est apparue, la pièce est presque terminée“²⁴⁵, meinte Berio im Gespräch mit Stoianova. Trotzdem zeigen sich gerade in der nachfolgenden Coda im Vergleich der beiden Fassungen aufschlussreiche Differenzen. Bereits ihr Beginn ist nicht mehr eindeutig feststellbar: Erster Hochtön, das Fortissimo der Flatterzunge auf diesem g^3 und die Zäsur durch die mit einer langen Fermate versehenen Pause bilden gleichberechtigte Argumente für dessen Ansetzung. Höhe- und Wendepunkt sind nun

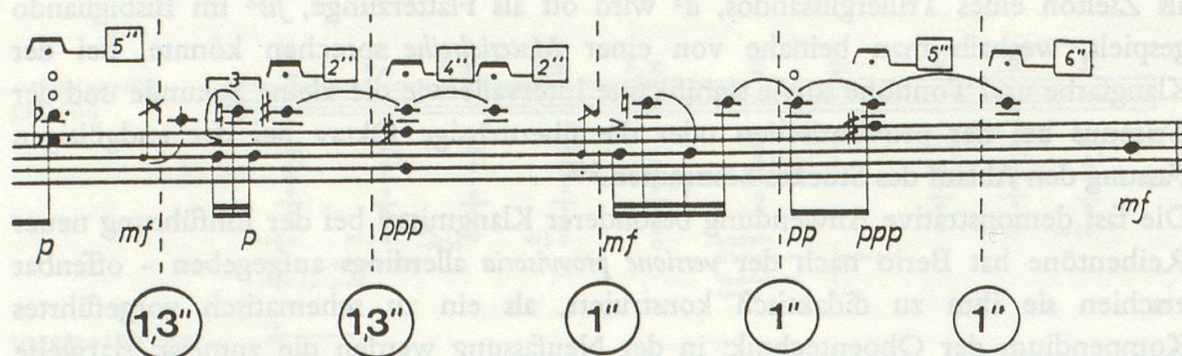
²⁴² In anderen *Sequenzen* können auch die weiteren Parameter in diese Entwicklung einbezogen werden.

²⁴³ Vgl. S. 62.

²⁴⁴ Zur Begriffsverwendung vgl. den entsprechenden Abschnitt (1.5.) bei den *Sincronie*.

²⁴⁵ Stoianova, *Berio*, S. 435.

nicht mehr identisch, der Umschlag wird vielmehr als Prozess gestaltet. Integrierung und Ausgleich sind die auffälligsten Merkmale der weit über eine Revision hinausreichenden Neufassung. Das ursprünglich gleichmässige Schaukeln wird nun durch sich häufende Fermaten - Doppelflagoletts und signalhafte Reminszenzen wie Flatterzunge - unterbrochen, der Verlauf somit diskontinuierlich. Umgekehrt werden Elemente der Coda neu bereits in der Exposition vorgestellt, die Pendel- und Schaukelbewegungen sogar zu werkbestimmenden Paradigmen weiterentwickelt. Ebenfalls als Prozess wird der neue Schluss gestaltet: Er ist kein Verklingen mehr mit dem Schlusspunkt des Tripelklangs, sondern ein Auflösungsprozess, bei dem die Kontinuität immer häufiger durch Fermaten unterbrochen wird. Parallel dazu zerfällt das Tonmaterial: In einem ansatzweisen Umkehrprozess wird die Reihe abgebaut, reduziert auf ihre Anfangstöne, wobei gleichzeitig nochmals grösste Kontrastwirkungen - klanglich, artikulatorisch und dynamisch - aufgeboten werden.



Beispiel 3.5: Schluss von Sequenza VII.

Albèra betont bei der Beurteilung der *Sequenza VII* vor allem die Gegensätze zum herkömmlichen Bild der Oboe: „Berio développe ici une image de l'instrument qui est nettement en opposition avec l'image conventionnelle. La violence et la fébrilité de *Sequenza VII* tranchent avec le legato mélodique exploité par la littérature du hautbois, le côté 'champêtre' de l'instrument.“²⁴⁶

Übersehen werden dabei allerdings die verschiedenen symbolischen Traditionsbezüge: Der bereits von Berlioz hervorgehobene melodische und ländliche Charakter der Oboe ist durchaus präsent, nicht zuletzt im Verweis auf das Englischhornsolo des Hirten im *Tristan*. Darüber hinaus könnte man den durchgehenden Halteton auf den „Stimmton“ beziehen, den die Oboe im Orchester angibt.

²⁴⁶ Albèra, S. 112.

4. „My Chemins are the best analysis of my Sequenzas.“²⁴⁷

Chemins IV als Weiterentwicklung von *Sequenza VII*

Der durchgehende Begleitton *h*¹ bildete den Ausgangspunkt für eine erneute Überarbeitung der Oboen-Sequenz. Auf Anregung Heinz Holligers erweiterte und variierte Berio versteckte Polyphonie, Klangpalette, musikalische Gestik und Zeitgestaltung, indem er die Solo-Sequenz in ein dichtes orchestrales Geflecht von 11 Solostreichern integrierte und sie so zum neuen Werk *Chemins IV su Sequenza VII* weiterentwickelte. Dokumentiert ist dabei nur die Schlussphase der Entstehung. Ende 1974 schrieb Berio dem Verlag:

„Ecco partitura e materiale di Chemins IV. Ho fatto qualche modifica delle indicazioni di tempo delle battute (per esempio 4/8 invece di 2/4 ecc.) e c'è qualche nota cambiata a pag[ina] 44. I lucidi vanno quindi corretti sulla base del materiale già usato e sulla base della partitura.“²⁴⁸

Die Uraufführung folgte am 17. Oktober 1975 in London zum 50. Geburtstag von Berio. Heinz Holliger war der Solist, der Komponist leitete die London Sinfonietta. Anlässlich dieser Einstudierung wurden die letzten Korrekturen vorgenommen, die laut einer internen Verlagsnotiz sogleich übersandt werden sollten: „Er verspricht, Ende dieser Woche die korrigierte Partitur und die Lichtpausen des Aufführungsmaterials von 'Chemins IV' von London aus an uns zu schicken. Die Korrekturen müssen sofort durchgeführt werden, da, laut Berio, weitere Aufführungen knapp bevorstehen.“²⁴⁹

Wenig später meldete sich Berio aus New York: „J'ai avec moi la partition originale et les calques de Chemins IV - une autre oeuvre qui, en principe, devrait être exécuté beaucoup - avec Holliger et son école. Chemins IV est une autre oeuvre qu'il faudrait imprimer vite. Tu recevras le tout bientôt.“²⁵⁰ 1978 wünschte Berio dann die definitive Herstellung der Partitur.²⁵¹ Für den Printemps musical de Paris 1979 war eine Ballett-Version von *Chemins IV* geplant.²⁵² Im Februar 1982 erschien dann die endgültige Partitur.

247 Berio, *Interviews*, S. 107.

248 Berio an Elena Hift (UE), Mexico, 4. Dezember 1974.

249 Memo Hift, UE, 3. November 1975.

250 Berio an Hift, New York, 21. November 1975.

251 Brief Berios vom 16. Januar 1978 an den Verlag.

252 Brief Berios vom 10. November 1978 an den Verlag. Berios Werke dienen dank ihres gestischen Charakters öfters als Ballettvorlagen. Bekannt sind Choreographien von *Laborintus II* und *Rendering* (letztere 1993 in Zürich).

Quellen:

- 142-0869²⁵³: einzelne Fragmente der *Sequenza VII*, Rötél;
- 0870-0877: Abschrift der *Sequenza VII* durch einen Assistenten bis zu den ersten zwei Takten der Coda;
- 0879²⁵⁴: Titelblatt: To Nicholas Snowman / *CHEMINS IV* (su „*Sequenza VII*“) per OBOe e 11 archi / Luciano Berio / (1975)²⁵⁵ / UNIVERSAL ED. WIEN / Copyright 1975;
- 0880: Planskizze zur Orchester-Aufstellung;
- 0881-0924: 44 Seiten aus zusammengehefteten Blättern, mit wenigen Korrekturen und Dirigiereinträgen, datiert „Roma 9 ottobre 1975“;
- Solostimme mit Korrekturen von Maurice Bourgue anlässlich der französischen Erstaufführung mit dem Orchestre de Paris im Théâtre des Champs-Élysées, 1. Oktober 1976.²⁵⁶

4.1. Metrische Umsetzung

In einem ersten Schritt hat ein Assistent Berios nach dessen Anweisungen die *Sequenza VII* in eine metrische Umschrift übertragen, wobei die allmähliche Verkürzung der 13 Spaces jedes Notensystems in der Abfolge der Metren nachgebildet wurde: meist 3/4, 5/8, 4/8, 4/8, 4/8, 4/8, 7/16, 3/8, 5/16, 5/16, 2/8, 2/8, 2/8. Jede dieser Perioden ist zudem mit einer Ordnungszahl versehen. Die rhythmische Übertragung erfolgt mechanisch: Passagen kleiner Notenwerte werden als regelmässige Quintolen, resp. 15tolen etc. notiert. Bei zusammengesetzten Werten steht der jeweils grössere immer zuerst. Weitgehend verzichtet wird auf die Setzung von Pausen und damit auf die Spannung zwischen Klang und Stille; dafür werden die einzelnen Notenwerte bis zum Einsatz des nächsten Tones verlängert.

Die Übertragung eines Accelerandos (T. 119) wird noch aufgeschoben. Offengelassen wird auch die Festsetzung langer Dauern. Sechs der problematischen Fälle hat Berio im voraus auf dem Deckblatt grob skizziert (Bleistift bzw. Rötél, später getilgt). Die Weglassung einer Flatterzunge und die Verwechslung einzelner Töne (T. 138 wird die fehlerhafte Schreibung des 9. Tones - *fis*² statt *f*² - bis in die Druckausgabe fortgesetzt) zeigen dabei, dass es hier ausschliesslich auf die *rhythmische* Umsetzung ankam. Entsprechend verzichtet die Übertragung denn auch auf die Bezeichnung von Dynamik und Fingersatz; die Artikulation erscheint rudimentär, Triller werden durch die Nebennoten nur kurz angedeutet oder ganz weggelassen. Das Tempo wird mit Viertel = 54-60 relativ elastisch angegeben (*Sequenza VII* umgerechnet Viertel = 60, *versione provvisoria* Viertel = 62, *Chemins IV* endgültig: Achtel = 110-120).

Die Übertragung ist als achtseitiges Fragment überliefert und bricht in der zehnten von 13 Perioden ab. Anstelle der Fermaten wird ihrer Dauer entsprechend Raum freigelassen für Orchesterzwischen Spiele, wobei deren Länge vorwiegend etwa den ursprünglichen Sekundenangaben entspricht. Bei der Berechnung der Taktdauern werden diese Partien nicht berücksichtigt, sondern ihrer ursprünglichen Bedeutung gemäss als „aufgehaltene Zeit“ behandelt. Auch vertikal ist Raum freigelassen worden;

253 Numerierung gemäss der Verfilmung in der Paul Sacher Stiftung, Basel. Die gleichbleibende Mikrofilm-Rollennummer (142) wird im folgenden nicht mehr wiederholt.

254 Die Skizze 0878 gehört nicht zum Werk.

255 Berio notiert jeweils den Abschluss einer Komposition.

256 Archiv UE, Wien.

für die Notation des Begleitensembles sind zwischen den einzelnen Notenzeilen der Oboe jeweils sieben Systeme (offenbar rechnete Berio vorerst mit dieser Ensemblegröße) ausgearbeitet. Bei der Ausarbeitung ist vor allem die prägnantere Gestaltung des Rhythmus zu beobachten, die zugunsten grösserer Differenzierung auf dessen erste schematische Umsetzung verzichtet.



Beispiel 4.1: Anfang

- a) *versione provvisoria* von Sequenza VII;
- b) Endfassung von Sequenza VII;
- c) metrische Übertragung des Assistenten;
- d) Solostimme von *Chemins IV* (T. 3 wurde der erste Triolen-Viertel irrtümlich gesetzt; recte=Triolen-Achtel).

Bei einer komplexeren Stelle wird die Absicht, den Rhythmus der *space notation* auch in seiner metrischen Umsetzung differenziert zu erfassen, noch deutlicher.



Beispiel 4.2: T. 116

- a) Endfassung von Sequenza VII;
- b) metrische Übertragung des Assistenten;
- c) Solostimme von *Chemins IV*.

Nur unzureichend lässt sich das Accelerando der *space notation* nachbilden:



Beispiel 4.3: T. 133

- a) Endfassung von *Sequenza VII*;
- b) metrische Übertragung des Assistenten;
- c) Solostimme von *Chemins IV*.

Erkennbar ist einerseits die Tendenz, Schematismus durch grösstmögliche Variabilität zu ersetzen – eine Übernahme entsprechender Ziele der Solo-Sequenz –, andererseits der Wille, den Rhythmus zu gliedern und neue metrische Schwerpunkte zu setzen. So werden die eröffnenden 3/4-Takte jeder Periode in 2/8 und 4/8 unterteilt; beim 5/8 wird viermal ein sechster Achtel eingeführt, bei 7/16 zweimal ein weiterer Sechzehntel. Am Ende einzelner Perioden kommt es zum „Enjambement“, bei dem der Schlusstakt und ein Teil des ersten Taktes der neuen Periode zusammengezogen werden. (Dieser Zusammenzug einzelner Takte spiegelt sich auch in der neuen Tempoangabe, die nun die Viertel zählt.²⁵⁷) Diese Verschränkungen erfolgen dabei jeweils vor allem dann, wenn ein *Bisbigliando* die Aufmerksamkeit des Hörers auf die klangliche Gestaltung lenkt. Abweichende Metren in einzelnen Orchesterstimmen schaffen zusätzliche Spannungen. So behält die Oboe in T. 44/45 (ursprünglich 2/8 + 3/4, später 2/4 + 2/4, schliesslich 4/8 + 4/8) zwar den Viertelpuls bei; dieser wird aber durch die metrischen Einheiten 9/16 und 7/16 von Vla 1 resp. Vc 1 überlagert, wobei deren Puls auch dynamisch (*crescendo*) unterstrichen wird (vgl. *Beispiel 4.4*, S. 81).

²⁵⁷ Viertel = 54–60; endgültige Angabe dann Achtel = 110–120.

Ob. ① ① ① ① ① ② ① ② ①

> pp ff mf

Vl. 1° 2°

Vle. 1° 2° 3°

Vc. 1° 2° 3°

Cb. 1° 2°

Beispiel 4.4: T. 44-45.

Die Schaffung neuer Schwerpunkte und die flexible Gestaltung der zuvor schematischen Perioden widerspiegelt sich in deren neuen metrischen Ordnung. Jeder regelmässige Puls soll vermieden, gleichzeitig aber die Zeit doch durch Akzente gestaltet werden. Trotz der Rückkehr zur metrischen Notation, die das Zusammenwirken mit dem Orchester erfordert, stehen die *Chemins IV* so weit näher bei der flexiblen Zeitgestaltung der *Sequenza* als beim gleichmässigen Puls ihrer *versione provvisoria*, weshalb der Eindruck Albèras „d'une perte d'énergie, d'une réduction à une dimension plus normative“²⁵⁸ kaum nachvollzogen werden kann. Der geschilderte Umformungsprozess ist auch noch in zahlreichen Korrekturen in der Arbeitspartitur verfolgbar und erstreckt sich bis unmittelbar vor die endgültige Ablieferung an den Verlag.

Abgesehen von den notationstechnisch bedingten rhythmischen Umformungen und den neuen Schwerpunktbildungen ist der Oboenpart weitgehend eine exakte Übernahme der Solo-Sequenz; die Identität wird auch durch die Anweisung unterstrichen,

258 Albèra, S. 102.

deren Vorwort zu übernehmen: „Als Vorwort sollen die Spielanweisungen von ‘Sequenza VII’ für Oboe solo gedruckt werden.“²⁵⁹

Die Abweichungen sind minim: T. 114–117 erscheinen, wohl irrtümlich, ohne Dynamik; um einen Flüchtigkeitsfehler dürfte es sich auch im T. 163 (Beginn h^1 statt d^2) handeln. Die Steigerung vom ff zum fff in T. 65 ist durch die Klangbalance mit dem Orchester bedingt. Dass T. 25 und bei Q der Vorschlag nun auf den Schlag erfolgt, hängt wohl mit dem neuen metrischen Gewicht zusammen. T. 138 steht in verkehrter Akzidenzsetzung cis^3-g^2 (die Übertragung hat c^3-gis^2).

Erst in der Abschlussredaktion wurde die klangliche Vielfalt um ein neues Flageolett (T. 187) und drei weitere Doppelflageolets (T. 21, T. 193, T. 242²⁶⁰) erweitert.

4.2. Streichergeflecht

Der wesentliche Unterschied zur Solo-Sequenz betrifft die neue Werkgestalt, der Einbezug des Orchesters. So wie in der *Sequenza* der durchgehaltene Ton h^1 die Achse bildet, um den sich der Oboenpart rankt, so ist dieser nun seinerseits die Achse für die Orchesterstimmen.

Zur sukzessiven Einführung der einzelnen Reihentöne durch die Oboe treten zwei neue Reihen in Konkurrenz. Im Geflecht der Liegetöne ist eine klare Abfolge erkennbar, wobei sich diese Zentraltöne durchaus überlappen oder gar zu harmonischen Feldern verdichten können: $h^1-b-c^3-cis^4-d^1-fis^2-f^2-gis^1-dis^1-e^1-a^2-g^3$.²⁶¹ Die Nähe zur Oboen-Reihe ist deutlich: Einzig gis^2 erscheint in tieferen Oktavlagen, zuerst als gis^1 , T. 207 als gis ; es^1 erklingt in enharmonischer Verwechslung. In der Abfolge der Reihen stimmen Anfangs- und Schlusston überein. Dazu wird kein Liegeton angespielt, der nicht bereits zuvor von der Oboe eingeführt worden ist. Auffallend ist daneben der von der *versione provvisoria* übernommene dreifache chromatische Schritt. cis^3 (T. 40) erklingt gleichzeitig mit dem entsprechenden Oboenton und „klärt“ damit die bei der Analyse der *Sequenza* aufgeworfene Frage, ob dieser Trillerton bereits zur Reihe gerechnet werden solle. Aber auch weitere Töne treffen sich mit dem Vortrag der Solostimme. So erscheint etwa das b als unmittelbare Folge des $ff-b$ der Oboe (T. 21), das d trifft sich mit einer entsprechenden deutlichen Oboen-Geste (T. 53), ebenso das fis^2 , wiewohl dieser Ton auch als der natürliche Zielpunkt verschiedener Spielfiguren der Orchesterstimmen interpretiert werden kann. Umgekehrt werden Reihentöne der Oboe im Orchester vorbereitet. So ist es die VI 2, die, wenn auch unauffällig, das a^2 einführt.

Der 1. Kontrabass (manchmal auch *a due* mit dem 2. Bass) spielt eine unabhängige Reihe von eigenen Orgelpunkten, die sich durch die auf Höhepunkte fallende Einführung ihrer Töne sowie die häufige Verwendung des Ricochets besonders abhebt und sich im Gegensatz zu den anderen beiden Reihen über das ganze Stück erstreckt: $G-Cis-e-d^1-Gis-h^1-B-C-Fis-f-Dis-f-A-F$. Auffallend ist hier die zweimalige Verwendung eines Terzfalls. Bedingt durch den nach oben beschränkten Ambitus des Instrumentes

²⁵⁹ Memo des UE-Redaktors Günter Kahowez, 26. Juni 1981.

²⁶⁰ Das Doppelflageolett von T. 21 fehlt in der gedruckten Solostimme und wurde von Maurice Bourgue korrigiert, ebenso wie das Flageolett in T. 182.

²⁶¹ Ursprünglich stand an zweiter Stelle f^2 (T. 21); das g^3 wird am Anfang der Coda erreicht.

erscheinen nur h^1 und d^1 in der Originallage. Durch die Vorwegnahme des Zieltones /g/ gleich im zweiten Einsatz (resp. im 1. Solo) wird die Autonomie dieser Gegenreihe besonders akzentuiert. Allerdings gibt es auch hier Schnittpunkte mit der Oboenstimme. So wird d^1 als einer der zwei Töne in Originallage vom entsprechenden Triller- und Überblas-(Roll-)ton „angeregt“ (T. 66) und nachher als längster Ton ausgehalten. Der zweite Originalton h^1 wird als „Kontrapunkt“ zum Hochtönen g^3 an der Gelenkstelle vor T. 132 eingeführt.

Beide „Orchesterreihen“ bringen das /a/ erst als zweitletzten Ton, wohl, um die Qualität des Stimmtönen a^1 nicht vorzeitig in Konkurrenz zum h^1 zu bringen, das hier symbolisch dessen Aufgabe übernimmt und in mindestens einer Stimme durch das ganze Werk erklingt. Durch die Überlagerung der beiden „Orchesterreihen“ ergibt sich auch eine Schichtung der entsprechenden harmonischen Felder.

4.3. Exkurs zum Problem Solokonzert

Schon früh stellte Berio die Gattung des Solokonzertes in Frage. So wie er für seine Solowerke den Typus des herkömmlichen Virtuosen durch einen mitdenkenden Mitgestalter²⁶² zu ersetzen sucht (vgl. S. 57), so verwirft er auch die mit solchen Solisten verbundene konventionelle Form des Konzertes, die den geschichtlichen Funktionen verhaftet ist. Insbesondere lehnt er die Opposition Solist(en)-Kollektiv als zu schematisch ab. Die Lösung, einzelne Gruppen einander gegenüberzustellen, lag seit Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* (1955–1957) vor und wurde auch von Berio in *Allelujah I* (für 6 Orchestergruppen, 1955–1956, Stockhausen gewidmet) gewählt; aufschlussreich ist sein Kommentar dazu:

„Per quanto articolabile e ricco sia, lo strumento solo o il gruppo di strumenti solisti è sempre prigioniero di un'unità storica propria del mezzo stesso e valutabile molte volte sulla base di acquisite suggestioni psicologiche (è questa una delle ragioni del decadere del 'concerto' solistico).“²⁶³

1957 schrieb Berio *Serenata I* für Flöte und 14 Instrumente. Zwar gibt es hier solistische Teile, weitgehend ist die Flöte aber gleichberechtigter Kammermusikpartner.

In den *Tempi concertati*²⁶⁴ für Solo-Flöte, Violine, zwei Klaviere und andere Instrumente (1958–1959) steht der Flötist in der Mitte, gleichzeitig Solist und Dirigent;

262 Sein bevorzugter Solist sei kein Spezialist für zeitgenössische Musik, sondern ein Musiker mit möglichst breiter Ausbildung; am besten sei der Interpret, wenn er auch Beethoven gut spiele, meinte Berio im Gespräch vom 2./3. April 1991 in Zürich. Vgl. dazu auch die Ausführungen in den Kapiteln 2.1.1. und 2.12.

263 Berio, *Aspetti*, S. 57.

264 „Der Titel hat nichts mit dem klassischen Concertato-Stil zu tun. Wörtlich übersetzt, bedeutet er so viel wie 'verabredete Geschwindigkeiten' und bezieht sich auf das Verhältnis von Bindung und Freiheit bei der Behandlung der Tempi. Die Beziehung zwischen dem individuellen Tempo der Solisten und dem kollektiven Tempo der Instrumentengruppen ist nämlich nicht immer genau fixiert. Daher muss die Geschwindigkeit jedesmal neu aufeinander abgestimmt werden.“ (Berio in Prieberg, S. 162f.). Massimo Mila lobte den Titel in einem Brief an Berio: „Che bel titolo classico e tradizionale, eppure nuovo.“ (6. Juli 1963, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Luciano Berio).

verteilt auf die vier Ecken des Raums sitzen vier Instrumentalgruppen, bei denen etwa die Violine durchaus auch als eine Solistin sekundärer Bedeutung hervortreten kann:

„In den 'Tempi concertati' wird das Zusammenspiel von vier kleinen Instrumentalgruppen koordiniert durch den führenden Flötenpart und durch gewisse Vereinbarungen hinsichtlich der wechselseitigen Beziehungen zwischen den Klangkörpern. Zuweilen übergibt die Flöte anderen Instrumenten, vornehmlich der Violine, die Aufgabe, das Spiel zu koordinieren. Hin und wieder fehlen auch irgendwelche gemeinsame Anhaltspunkte, so dass die Spieler für kurze Augenblicke sich selbst überlassen bleiben, in einer Situation von relativer Bindungslosigkeit, nur gelenkt durch verschiedene individuelle Reflektionen. Einzelne 'Signale' - Gesten oder Elemente der musikalischen Struktur - lassen die freie Aktion allmählich in ein im voraus bestimmtes, präzise fixiertes Zusammenwirken übergehen, wie es so die Situation bei jeder normalen Kammermusik ist. Dieses Oszillieren zwischen dem Zeitmass eines freien Spiels und dem eines kollektiv-gebundenen, zwischen genau vorgeschriebener und unbestimmter Spielhandlung, zwischen gegebenen und empfangenen Zeichen, zwischen 'verloren' und 'wiedergefunden', verleiht der Komposition den diskontinuierlichen Charakter der Improvisation und stellt die Spieler oft vor die Lösung jener Probleme, die einem jeden Akt von bewusster Freiheit innewohnen.“²⁶⁵

Berios Experiment ist vor allem in der Kombination der verschiedensten Relationen zwischen Solist(en) und Orchestergruppen interessant. Die traditionellen Typen Kammermusik und Konzert werden dadurch als solche bewusst gemacht, indem deren Kommunikationsformen spielerisch erweitert werden. Gleichzeitig setzt Berio Ecos in *Opera aperta* entwickelte Semiotik-Modelle praktisch um, wobei er die Beziehungen zwischen „Sender“ und „Empfänger“ neu überdenkt. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch der in *Sequenza I* erarbeitete Versuch, durch bestimmte Freiheitsgrade in der Notation den Interpreten als aktiven Mitgestalter zu gewinnen, wobei die Leistungsfähigkeit einer offenen Notationsweise (und diejenige der Interpreten) in der Aufbruchsstimmung Ende der fünfziger Jahre wohl doch etwas zu optimistisch beurteilt wurde. In der praktischen Realisierung dürfte man akustisch so weniger den „Akt von bewusster Freiheit“ als einen oszillierenden Wechsel von Dichte und Kontinuität erfahren. Strukturell lässt sich zwischen Soloflöte und Orchestergruppen in allen Parametern eine Art „juxtaposition of opposites“²⁶⁶ feststellen; die einzelnen Orchestergruppen ergänzen sich in komplementären Rhythmen zu einer Art „spatial hocket“.²⁶⁷

Auch in der Rückkehr zum konzertanten Werk mit dem Konzert für zwei Klaviere (1972-1973) problematisiert Berio das Verhältnis Solist-Orchester neu. Wiederum

265 Berio, Werkeinführung im *Programmheft der Reihe Musica nova/ars viva* des Bayerischen Rundfunks, 44(1960), S. 5. Im Partitur-Vorwort finden sich dazu folgende Erläuterungen: „Die vier Gruppen sollen in möglichst grosser Entfernung voneinander placiert werden. [...] die beste Lösung wäre, die vier Gruppen rund um das Publikum zu setzen. Die Flöte muss einen zentral gelegenen Platz einnehmen und allen Spielern gut sichtbar sein.

Die öffentliche Aufführung sollte, wenn irgend möglich, ohne Dirigent stattfinden, obwohl er für die Einstudierung und für die Verständigung unter den Spielern unentbehrlich ist. Der Flötist - gelegentlich der Geiger oder die zwei Pianisten - geben die Zeichen, die für die Koordinierung der Aufführung unentbehrlich sind.“

266 Jan Jarvlepp, „Compositional Aspects of *Tempi Concertati* by Luciano Berio“, in: *Interface* 13(1982), S. 179-193, wichtig S. 181, dazu ein Schema auf S. 183.

267 Ebd.

herrscht dabei das Bestreben vor, überlieferte Formen und Kommunikationsmuster bewusst zu machen und einer neuen Ausdrucksweise anzupassen:

„Ich glaube, dass es heutzutage keinen Sinn hat, ein traditionelles Konzert zu schreiben. Es gibt keinen Weg mehr, homogene Bedeutung herzustellen zwischen einem oder mehreren Solisten und einer Menge von Musikern von verschiedener Art und Dichte – so wie es in den barocken, klassischen und romantischen Konzerten möglich war, in welchen ‘der Einzelne’ und ‘die Masse’ praktisch das Gleiche aussagen konnten, trotz ihrer vollkommen verschiedenen Dichten und akustischen Eigenarten. Heute betrachten unsere Ohren und unser Geist Gegensätze von harmonischer und akustischer Dichte (ebenso wie die verschiedenen Lautstärken des Inhalts) als Teile der wesentlichen Struktur von Musik. Daher ist die Beziehung zwischen Solist und Orchester ein Problem, das immer neu gelöst werden muss, und das Wort ‘Concerto’ kann nur als Gleichnis aufgefasst werden. Das Problem des Solisten hat mich, in jeder Art, immer interessiert; ich habe mich mit ihm bei verschiedenen Gelegenheiten auseinandergesetzt, und ich habe versucht, es von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu lösen. [...] Das ‘Konzert für zwei Klaviere und Orchester’ entwickelt eine bewegliche, mannigfaltige und sehr instabile Beziehung zwischen den Solisten und dem Orchester und den Solisten unter sich. Tatsächlich übernehmen die beiden Klaviere oft verschiedene Funktionen und Rollen, darunter auch die Funktion, Solostimmen aus dem Orchester zu begleiten. [...] Ich fasse dieses Konzert auf als eine Reise durch eine Vielfalt von instrumental Partien und Beziehungen, von verschiedenen Funktionen und Vorgängen.“²⁶⁸

Das Konzept mobiler Beziehungen, das einerseits Tutti- und Solopassagen einander gegenüberstellt, andererseits die Solisten untereinander und mit einzelnen Instrumenten des Orchesters – vor allem mit dem dritten Klavier, das im Orchester integriert ist –, mit kammermusikalischen Duetten in einen Dialog treten lässt, hat Berio von Bernd Alois Zimmermanns *Dialogen* für zwei Klaviere und Orchester (1960/1967) übernommen, ebenso dessen Spiel mit Schichten verschiedener Dichte und Kontinuität. Neu scheint hingegen die Umkehr der Begleitfunktion, die nun auch durch die Soloklaviere ausgeübt werden kann.

Auf Wunsch des Pianisten Bruno Canino bearbeitete Berio 1975 das schlicht *Concerto* genannte Doppelkonzert für zwei Klaviere (1972–1973) für nur noch ein Soloinstrument. Der Titel *Selezione* verweist dabei auf das Vorgehen: Die Bearbeitung ist eine Auswahl des bestehenden Materials, sowohl in vertikaler wie horizontaler Hinsicht. „Vertikal“ wurde nicht nur der zweite Solopart gestrichen, sondern auch der ganze Orchestersatz ausgedünnt (Verzicht auf Zusatzinstrumente und das Orchesterklavier), derart, dass nun zahlreichere Orchestersoli den wegfallenden Dialog zum zweiten Klavier teilweise kompensieren. Horizontal wählte Berio einzelne Abschnitte aus, vorab diejenigen, bei denen ohnehin gerade nur ein Soloklavier spielen sollte – in der Bearbeitung gibt es immer dann einen scharfen Schnitt, wo ursprünglich das zweite Klavier einsetzte und nun ersetzt werden musste –, und stellte sie dann neu zusammen, wobei in dieser Montage eine Offenheit der Formteile herrscht, die diejenige beim Kompositionsprozess von *Sincronie* bei weitem übersteigt. Daneben betrifft die Bearbeitung vor allem notationstechnische Details. Der Rhythmus wird genauer fixiert, die wenigen aleatorischen Elemente (Kadenz am Anfang) werden ganz gestrichen resp. genau ausnotiert.

Selezione hat Berio später als verunglückt bezeichnet und zurückgezogen. Der Misserfolg ist in der Art der Bearbeitung begründet, die im wesentlichen auf blossen

²⁶⁸ Zit. nach Berio, „Konzert für zwei Klaviere und Orchester“, in: *Alte und Neue Musik II*, S. 206f.

Reduktionen und Umstellungen beruht, während das ursprüngliche, form- und strukturbildende Konzept von beweglichen, unstabilen Beziehungen zwischen den beiden Solisten sowie zwischen diesen und dem Orchester und damit verbunden das Spiel mit wechselnden Dichten weggefallen ist.

Zum Konzert mit *einem* Solisten kam es dann als „Umweg“ mit der Reihe der *Chemins* ab 1965. Da der Solopart hier jeweils weitgehend einem abgeschlossenen Solostück (nämlich den *Sequenze II, VI, VII* etc.) entspricht und damit gewissermassen „selbstgenügsam“ ist, kann es hier allerdings nur zu einem Schein-Dialog mit den präfabrizierten Solopartien kommen, bei dem ziemlich einseitig Impulse des Solisten Reaktionen des Instrumentalensembles auslösen. Trotzdem versucht Berio manchmal auch hier, diese Richtung umzukehren, das Orchester individuell zu behandeln und einzelne Stimmen ihrerseits solistisch hervortreten zu lassen.

4.4. Beziehungen zwischen Solist und Orchester

Das Verhältnis Solist-Orchester in *Chemins IV* definiert sich demnach aus der Art dieser Reaktionen, vielfach abgestuften Beziehungen, die vereinfacht folgenden vier Kategorien abnehmender Abhängigkeit zugeordnet werden können:

- (1) Verdoppelung
- (2) Imitation und Umspielung
- (3) Diagonale
- (4) Selbständigkeit

4.4.1. Verdoppelung

Verdoppelungen der Oboe durch Orchesterstimmen finden sich vor allem am Anfang. Rasuren im Autograph zeigen, dass ursprünglich geplant war, den Ostinato-Ton h^1 als dichtes Gewebe darzustellen, bei dem alle Instrumente *con sordino* mitwirken sollten. Durch zeitverschobene Schwelldynamik und Neuanstösse des Bogens im Portato sowie durch differenzierte Färbung durch die Wahl verschiedener Saiten sollte dieser Teppich von Überlagerungen plastisch gestaltet und zu regelmässigem Pulsieren gebracht werden. Später dünnte Berio den Beginn aus. In der endgültigen Fassung setzen die Instrumente erst allmählich und schattenhaft ein, das dritte Cello im Quart-flageolet, die dritte Bratsche – wie später die dritte Geige, dann die zweite Bratsche – *senza vibrato, con sordino*; unberührt von der ausgeprägten Kontrastdynamik der Oboe verbleibt das Orchester anfänglich im *ppp*. Die plastische Raum-Wirkung ergibt sich daraus, dass Berio den h^1 -Klang von der Hinterseite des Podiums her aufbauen lässt, von der jeweils dritten über die zweite zur ersten Stimme, so dass dessen Tonquelle wie bei der *Sequenza* zunächst verborgen bleibt. (Zur Gewährleistung des richtigen Raum-Eindrucks stellte Berio der Partitur einen Sitzplan der Musiker voran.) Im weiteren Verlauf „geistert“ das h^1 dann als Klangfarbenmelodie klanglich, dynamisch und artikulatorisch vielfach differenziert durch das ganze Werk.

Verdoppelungen finden sich daneben vor allem bei den Mehrklängen, die nun real und nicht nur notdürftig mit Hilfsgriffen erzeugt werden:

- T. 30: Der Effekt des rollenden Überblasens wird durch einen Ponticello-Triller von Vla 2 und Vc 2, die zueinander in einer Septimreibung stehen, aufgenommen.
- Weitere Ponticello-Triller verdoppeln Rollton-Überblasungen in T. 40, 43, 66 und 108, während es in T. 112 zusätzlich nochmals zu einer Septimreibung kommt.²⁶⁹
- T. 59 wird der Doppeltriller f^2/c^3 durch einen Ponticello-Triller koloriert, wobei die grundtönige Gewichtung durch das dreifache f^2 gegenüber einem einzigen c^3 ebenso nachgebildet wird, wie der in seiner praktischen Realisierung meistens verwackelte Trillerbeginn, der hier durch das fis^2 der 2. Violine „gestört“ wird.
- T. 113 erscheint das Ricochet gleichzeitig in Oboe und Orchester (artikulatorische Verdopplung).
- T. 157: Vla 3 übernimmt Gestus, Rhythmus und Artikulation, verfestigt sie dann aber zur modellhaften Ostinatofigur, wie sie die Coda der *versione provvisoria* bestimmte.
- T. 174f: Vc 1 verdoppelt Rhythmus und Artikulation.
- T. 177f: Vl 1 übernimmt Gestus und Rhythmus.
- T. 181: Vla 1 übernimmt als Schatten (die Dynamik ist eine Stufe schwächer) Rhythmus und Gestus.
- T. 186: Vla 1 übernimmt Rhythmus und Artikulation.
- T. 191: Vl 1 übernimmt Rhythmus und Artikulation.
- T. 193: Beim Doppelflageolet as^2/fis^3 werden beide Töne angespielt und in ihrer Oktave auch ausgehalten.²⁷⁰
- T. 195f: Vl 1 übernimmt Gestus, Rhythmus und Artikulation.
- T. 237: Als Schatten (Dynamik eine Stufe schwächer) erscheint der zweite Dreifachklang. Neben diese Verdoppelungen der Tonhöhen treten vorab in der Coda solche des Gestus (hier: Richtung der Melodielinie) und Rhythmus.

Verdoppelungen betreffen also nacheinander die Parameter Tonhöhe, Klangfarbe, Artikulation, Rhythmus sowie den melodischen Gestus.

4.4.2. Imitation und Umspielung

Imitation und Umspielung erfolgen in einer eigentümlichen Isolierung der einzelnen Parameter, die der Reihe nach ins Blickfeld rücken. Zuerst zeigen sich klangliche Umkreisung, Gleichzeitigkeit und Nacheinander verschiedener Klangvarianten. So findet man in T. 14/15 drei Klangfarbenmelodien: Das *senza vibrato* von Vla 3 wird an den Vibratoton der Vl 3 und dann an Vc 1 weitergegeben, während der Vibratoton von Vla 2 vom *poco vibrato* von Vla 3 und das *senza vibrato* von Vl 3 vom sordinierten Ton der Vla 1 abgelöst wird. Unterstützt werden diese Klangfarbenmelodien durch kleine Crescendi, die sich von der statischen bzw. Schwelldynamik der weiteren Stimmen abheben. Der rhythmische Klangfarbencluster über ein Unisono projiziert dabei die lineare Vielfalt von Rhythmus, Klangfarbe und Dynamik der Oboenstimme gleichsam in die Vertikale. Das Orchester agiert bereits hier nicht als Block, sondern ist in eigenständige Stimmen aufgefächert, die später in kleinen Soli hervorgehoben werden, die mit der Oboe oder untereinander in kammermusikalischen Dialog treten.²⁷¹

²⁶⁹ Hiermit folgt Berio Holliger, der das rollende Überblasen der Oboe mit dem *sul ponticello* der Streicher verglichen hatte (vgl. S. 68).

²⁷⁰ Anders beim Doppelflageolet f^2/c^3 in T. 197: Bereits im voraus klingen im Orchester die beiden Töne an (das $/c/$ allerdings in der Unteroktav), werden dann aber durch das h^1 in den drei Celli konkurrenziert.

²⁷¹ Bei *Rendering* spricht Berio dann von einer Art „Concerto grosso“ (mündliche Mitteilung vom 2. April 1991 in Zürich).

Ob. *f pp mf pp*

4/8

Vl. 1° *senza vibr.*

Vl. 2° *vibr.*

Vle. 2° *sord. ppp*

Vc. *ppp*

Beispiel 4.5: T. 14/15.

Darauf wird die Oboenstimme melodisch umspielt, variiert und mit virtuoson Diminutionen versehen, wobei der Oboenpart im zeitlichen Ablauf nicht immer Priorität hat; bisweilen werden seine Töne im Streichergeflecht vorweggenommen. Im Zusammenwirken der verschiedenen Stimmen lassen sich so ganze Klang- und Tonfelder ableiten.

4.4.3. Diagonale

Eine diagonale oder schiefe Beziehung lässt sich manchmal zwischen Melodie und Harmonik herstellen. Oft zeigt das Orchester ein Konzentrat, einen „vertikalen Klavierauszug“ der Oboenstimme, komprimiert deren lineare Ausdehnung in einem einzigen Akkord – ein Phänomen, das bei Berio auch in anderen Werken häufig zu beobachten ist und wodurch die enge Verwandtschaft von Vertikale und Horizontale betont wird, bei der durch ein Übereinanderschichten bzw. Auseinanderfalten gleichsam eine virtuelle Identität von horizontalmelodischen und vertikalakkordischen Strukturen unterstrichen wird. Die horizontale Linie der Melodik wird überdies in die harmonische Ebene überführt, die Reihe in ein harmonisches Feld. Diese Einheit des musikalischen Raums darf als konsequente Weiterentwicklung von Schönbergs Umgang mit dem musikalischen Tonraum betrachtet werden.²⁷²

²⁷² Vgl. Regina Busch, „Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Tonraum“, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Anton Webern I*, München 1983, S. 225-250.

In T. 77 des Autographs kann man eine Fussnote erkennen, die akkordisch die (Oboen-)Reihentöne 1, 2, 3, 5, 9, 10, 11 festhält. Das Orchester spinnt hier ein harmonisches Netz allmählich eingeführter Liegetöne aus den Reihentönen 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 (wie bei der Orchesterreihe in der Unteroktav), 10. Gleichzeitig spielt die Solobratsche eine Phrase aus den Reihentönen 1, 3, 5, 9, 11, während das Violinsolo abwechselnd Paare von reiheneigenen und -fremden Tönen umfasst.

a)

b)

Beispiel 4.6: T. 77 - a) Partitur; b) Fussnote Berios im Autograph.

Die einzelnen Reihen resp. Felder ergänzen sich, überlappen sich teilweise auch; gemeinsam ist das Fehlen des 4. Reihentons a^2 , der auch hier nicht in Konkurrenz zum durchwegs erklingenden h^1 treten soll, sowie des noch ausgesparten Schlusstons g^3 . Das Resultat ist ein typischer Berio-Cluster, wie er weiter unten erläutert wird.

Die Gewinnung eines harmonischen Feldes aus der Pedalwirkung liegenbleibender Töne ist hier überaus deutlich, ebenso die Verankerung der Reihe *in* und die Ableitung der Melodie *aus* diesem Feld, das dabei wie ein Schüttelbecher behandelt wird: Das Material bleibt stets gleich, die Reihenfolge der Töne kann sich aber beliebig verändern. Anders formuliert: Die Oberfläche ist flexibel, die Tiefenstruktur bleibt identisch. Das Solo der ersten Geige in T. 21 ist so eine freie Imitation der

vorgängigen Oboen-Vorschlagsfigur, die Melodieführung der VI 2 deren vereinfachende Variante, die zugleich eine rhythmische Augmentation beinhaltet.

Beispiel 4.7: T. 19-22.

Während das erste Auftreten des Reihen-Schlussstons im Orchester keine Reaktionen wachruft, kommt es bei der Wiederholung dieses Hochtens g^3 im Fortissimo und mit Flatterzunge (T. 132) zum dramatischen Höhepunkt. In Orgelpunkten (zuvor im Tremolo, T. 130/131 als Liegetöne, ab T. 132 als Ricochet) erklingen gleichzeitig die Reihentöne 1, 4, 5, 6, 7, 10, 12, dazu die *pitch classes* der Reihentöne 2 und 3. Dass der Kontrabass gerade hier den Zentralton h^1 erreicht, unterstreicht die Bedeutung dieser Gelenkstelle. Das Solo der VI 1 spielt ab T. 130 die Reihentöne 1, 4, 5, 6, 9, 10 und 11, das accelerierende Solo von Vla 1 die Reihentöne 1, 4, 6, 10, dazu die *pitch classes* von 8 und 12, wodurch das chromatische Total gleichzeitig erklingt (/gis/ erscheint in der Unteroktav der „Orchesterreihe“) und es somit zur grössten harmonischen Dichte kommt. Die Orgelpunkte sind dabei bis zu 40 Takte lang vorbereitet worden; ebenso ist das auskomponierte Accelerando der Solobratsche die natürliche Fortsetzung einer 11 Takte früher beginnenden Beschleunigung.

Analog zu Klang- und Tonfeldern könnte man die gleichzeitige Überlagerung von verschiedenen Rhythmen als Rhythmusfeld bezeichnen. Auch dieses entsteht durch eine sukzessive Einführung ihrer Einzelteile.

4.4.4. Selbständigkeit

Selbständigkeit der Orchesterstimmen findet man im wesentlichen in der Verwendung eigener Tonreihen sowie in ausgewählten Formteilen:

- (1) Fermate
- (2) Tutti-Block
- (3) Schluss

Auch wenn sich zwischen den Tonreihen von Oboe, Kontrabass und den anderen Streichern Spiegelungen und Schnittpunkte ergeben und die Einführung ihrer Töne manchmal Reaktionen der andern Stimmen auslöst oder selbst Reaktion eines Impulses anderer Instrumente ist, darf man bei diesen Materialträgern doch von grosser Eigenständigkeit sprechen – gerade die durch den Anfangston G demonstrativ unterstrichene Unabhängigkeit der Bassreihe kann allerdings auch als eine indirekte Abhängigkeit gesehen werden, die sich durch solche Kontrapunkte profiliert.

4.4.4.1. Fermaten und Exkurs Heterophonie

In der Oboen-Sequenz dienten die Fermaten als Zäsuren und Ruhepunkte nach neu eingeführten Reihentönen. In *Chemins IV* verkörpern sie dazu, wie oben erläutert, aufgehobene Zeit. Diese Leerstellen werden nun von den Orchesterkadenzen ausgefüllt, die gewissermassen eine Umkehr der Konvention „Solistenkadenz“ darstellen und assoziativ mit vorgegebenem Material arbeiten. Als Gegenpol zum Soloinstrument wird im Tutti in komprimierter Form die latente Polyphonie, Harmonik und Polyrhythmik aufgezeigt; das Orchester entwickelt hier seine Selbständigkeit und eigene harmonische Felder. Die Orchestereinschübe, die durch die Fermaten vorgegeben sind, dienen der formalen Gliederung, erweitern diese aber auch durch „Kommentare“, unter umgekehrten Vorzeichen vergleichbar den klassischen Solistenkadenzen. Die Oboenstimme wird hier teils übernommen, teils im voraus angetönt, ähnlich, wie die Fermate-Formeln teils vorweggenommen werden.

Die erste Fermate T. 23/24 steht an der ersten formalen Gelenkstelle: Bis T. 21 hatte das Orchester ausschliesslich ein Geflecht aus dem Ton h^1 gesponnen. Nun tritt einerseits erstmals der Konkurrenz-Orgelpunkt b auf, andererseits lösen die Reihentöne 4 und 5 der Oboe auch entsprechende Akkordbrechungen von VI 1 und VI 2 aus. In der Solostimme akzentuiert das neuverwendete Flageolet die Zäsur (vgl. *Beispiel 4.7*, S. 90). Auch wenn die einzelnen Elemente der Kadenz vorbereitet worden sind, wirken die Takte 23/24 wie ein explosionsartiger Ausbruch, der in sich jedoch klar gestaltet erscheint. Die zwei Takte sind als grosses Diminuendo verschiedener Parameter geformt: Dynamisch zeigt sich eine Rücknahme vom *mf* bis ins *pp*, aus dem sich dann auf der *mf*-Ebene der „Puls“ von Vc 1 herausschält. Gestisch konvergieren die verschiedenen Spielfiguren zur Tonrepetition, der Tonumfang – die Grenzen des Oboen-Registers werden hier erstmals gesprengt – spitzt sich keilförmig auf den Zentralton h^1 zu, im gleichen Masse nimmt die durch die Stimmenzahl bestimmte Dichte ab²⁷³; das allmähliche Auslaufen widerspiegelt sich schliesslich auch in der rhythmischen Beruhigung. Gegenläufig zu dieser einheitlichen Tendenz heben sich die

²⁷³ Rasuren in T. 24 zeigen den Willen zu grösstmöglicher Ausdünnung des Klangs.

Forte-Einwürfe von VI 2 und VI 3 ab, die sowohl der Interpunktion dieser Kadenz dienen als auch den folgenden Vorschlagsrhythmus der Solo-Oboe vorbereiten. Ursprünglich war der Rhythmus in T. 22 komplexer geplant, wurde dann aber wieder etwas vereinfacht, um diese Steigerung für die zweite Fermate aufzusparen.

Beispiel 4.8: T. 23–26.

Exkurs Heterophonie

„Simultaneously ‘saying’ the same thing in different ways“²⁷⁴ war eines der Grundprinzipien in der Komposition von *Sincronie*. Berio liebt es, simultan das Gleiche verschieden zu formulieren – klanglich, melodisch, harmonisch, rhythmisch und artikulatorisch, wodurch ein flirrendes Feld erzeugt wird, eine freie Polyphonie von Imitationen, Kombinationen verschiedener Lesarten, gleichzeitig erklingenden figurierten Variationen, ornamentalen Varianten und polyrhythmischen Schichtungen, die sich bis zu den typischen „Berio-Clustern“ verdichten können, verwandt dem klanglichen Resultat, das man auch in aussereuropäischer Musik findet.²⁷⁵ An dieser interessieren Berio vorab die musikalischen Mittel:

„I’m not an ethnomusicologist, just a pragmatic egoist: so I tend to be interested only in those folk techniques and means of expression that I can in one way or other assimilate without a stylistic break, and that allow me to take a few steps forward in the search for a unity underlying musical worlds that are apparently alien to one another.“²⁷⁶

274 Vgl. S. 21.

275 Aussereuropäische Umspielungstechniken einer latenten Melodie hat Berio später extensiv in *Coro* (1974–1976) verwendet, einem Werk, das Anregungen des Musikethnologen Simha Arom einarbeitet.

276 Berio, *Interviews*, S. 106.

Heterophonie ist eine der wichtigsten Satztechniken Berios und prägt stilbildend sein ganzes Werk. Die Möglichkeiten melodischer Heterophonie wurden bereits im zweiten Kapitel dieser Arbeit untersucht. Ähnlich wie die Polyphonie versteht Berio auch die Heterophonie in einem so umfassenden Sinn, dass die ursprüngliche Bedeutung verwässert erscheint. Berios Heterophonie ist kein amorphes Gebilde, sondern ein organisch aufgebautes und klar strukturiertes Feld wechselnder Dichten, das latente Elemente in Form, Polyphonie und Harmonik aufzeigt. Die Schwierigkeit bestehe darin, die harmonischen Strukturen zu kontrollieren, meint Berio dazu: Manchmal höre man einzelne Elemente oder Stimmen besonders deutlich, manchmal trete das Amalgam in den Vordergrund. Heterophonie rücke so in die Nähe von Polyphonie. Er liebe es, simultan das Gleiche verschieden zu setzen, registerbezogen, harmonisch, melodisch und vor allem in der Artikulation.²⁷⁷ Berios Begriffsverwendung steht somit deutlich in Abhängigkeit von Boulez' Definitionsversuch einer „superposition à une structure première, de la même structure changée d'aspect [...]“. En l'hétérophonie coïncident plusieurs aspects d'une formulation fondamentale.“²⁷⁸

Im weiteren Verlauf von *Chemins IV* wird die formale Zäsur durch die Fermate immer stärker verwischt oder, umgekehrt formuliert: der musikalische Satz verdichtet sich. Bei der zweiten Fermate (Buchstabe C) überlappen sich Orchesterkadenz und Solostimme am Anfang und am Schluss; die interpunktierenden Forte-Schläge werden allerdings noch beibehalten. Von der ersten Orchesterkadenz wird auch refrainartig das Tonmaterial übernommen. Die heterophone Wirkung steigert sich, da sich nun Rhythmus und Artikulation der verschiedenen Stimmen deutlich unterscheiden.

In der dritten Fermate (bei E) verschränken sich die beiden Formteile weiter; die Interpunktion fällt weg, und die Orchesterstimmen werden nach ihrer Funktion in Hintergrund-Teppich und Soli aufgespalten, die dann in Konkurrenz zur Oboe treten. In Fermata 4 (bei G) verstärken sich die geschilderten Tendenzen. Das Orchester unterstreicht seine Autonomie durch einen Kanon in der Sekunde zwischen VI 1 und Vla 1 mit komplementärer Dynamik. Die ursprünglich geplante einheitliche Legato-Artikulation wird zugunsten des Wechsels von Tremolo und Legato ersetzt. Fermata 6 (bei J) an der Gelenkstelle nach dem Hochtön g^3 führt den von der Solostimme auf engem Raum vorgeführten Wechsel unterschiedlicher musikalischer Gesten simultan weiter. Die harmonische Anlage wird durch ein Netz von ausgehaltenen Zentraltönen aufgezeigt. In den weiteren Fermaten, die die Coda gliedern, herrscht weitgehend ein Dialog zwischen Solistin und Orchester: Zunächst nimmt Berio vor allem den Schaukelgestus („Tristanschaukel“) auf und spielt ihn in verschiedenen gleichzeitigen Diminutionen aus. Flatterzungen im Überdruck beantwortet er dann zunächst mit Repetitionsfiguren, darauf mit Wellenbewegungen; Liegetöne kontrastiert er durch heftige „Geschäftigkeit“. Die Mehrklangsbildungen am Schluss werden durch einen vollstimmigen, homorhythmischen Akkordsatz unterstützt, wobei all diese Kommentare sich jeweils bereits auch auf die Takte vor den Fermaten beziehen.

277 Gespräch vom 2./3. April 1991 in Zürich.

278 Zitiert nach *Penser la musique aujourd'hui*, Paris 1963, S. 135f.

Durch die Orchesterfermaten wird der dramaturgische Ablauf deutlich verändert. Die Fermaten sind nun nicht nur Gliederungs- und Atempausen, sondern vielmehr Kommentar und Ausspinnung. Die Coda erhält ein wesentlich grösseres Gewicht, womit die Tendenz im Verhältnis zwischen der bloss auslaufenden *versione provvisoria* und der dramatisch aufgeladenen endgültigen Fassung mit Mehrklängen und sich häufenden eingeschobenen Fermaten konsequent fortgesetzt wird.

4.4.4.2. Tutti-Block

Vollkommene Gleichberechtigung erhalten die einzelnen Stimmen im Tutti-Block T. 219–223, der einzigen Stelle, wo sich die Streicher zur Elfstimmigkeit auffächern²⁷⁹, der einzigen Stelle auch, wo ausser der Tonhöhe alle Parameter übereinstimmen.

Beispiel 4.9: a) T. 219–222.

Das h^1 der Vla 3 bildet die horizontale Achse, auf die sich in gegenläufiger Richtung die je fünf weiteren Stimmen hinzubewegen und die sie in den Vertikalachsen der Akzent- resp. Forte-Ausbrüche Ende T. 221 und Mitte T. 222 bzw. Ende T. 222 und Mitte T. 223 auch erreichen. Diese (viermal drei) erregten Zweiunddreissigstel-Triolen im Unisono bilden den Brennpunkt und die schärfste Zäsur des Werks. „Nachbeben“ dieses Tutti-Blocks zeigen sich in T. 229 (wiederum durch Tonrepetitionen bzw. ein Wechselnoten-Ostinato vorbereitet) und im Tutti-Ausbruch von T. 240, mit dem abermals eine deutliche Zäsur geschaffen wird, bevor sich der Schluss anfügt.

(Vgl. Beispiel 4.10, S. 96).

²⁷⁹ Erstmals erhalten hier auch die beiden Kontrabassstimmen je ein eigenes Notensystem.

4.4.3. Zusammenfassung

Das Verändern des Charakters und der Energie kann man in Dimensionen und Komplexität messen. Ein Beispiel dafür ist die Veränderung der Komplexität und der Energie in der Musik von Luciano Berio.

Ob.

1^a

VI. 2^a

3^a

1^a

Vcl. 2^a

3^a

Vc. 2^a

3^a

Cb.

1^a

2^a

3^a

4^a

5^a

6^a

7^a

8^a

9^a

10^a

11^a

12^a

13^a

14^a

15^a

16^a

17^a

18^a

19^a

20^a

21^a

22^a

23^a

24^a

25^a

26^a

27^a

28^a

29^a

30^a

31^a

32^a

33^a

34^a

35^a

36^a

37^a

38^a

39^a

40^a

41^a

42^a

43^a

44^a

45^a

46^a

47^a

48^a

49^a

50^a

51^a

52^a

53^a

54^a

55^a

56^a

57^a

58^a

59^a

60^a

61^a

62^a

63^a

64^a

65^a

66^a

67^a

68^a

69^a

70^a

71^a

72^a

73^a

74^a

75^a

76^a

77^a

78^a

79^a

80^a

81^a

82^a

83^a

84^a

85^a

86^a

87^a

88^a

89^a

90^a

91^a

92^a

93^a

94^a

95^a

96^a

97^a

98^a

99^a

100^a

101^a

102^a

103^a

104^a

105^a

106^a

107^a

108^a

109^a

110^a

111^a

112^a

113^a

114^a

115^a

116^a

117^a

118^a

119^a

120^a

121^a

122^a

123^a

124^a

125^a

126^a

127^a

128^a

129^a

130^a

131^a

132^a

133^a

134^a

135^a

136^a

137^a

138^a

139^a

140^a

141^a

142^a

143^a

144^a

145^a

146^a

147^a

148^a

149^a

150^a

151^a

152^a

153^a

154^a

155^a

156^a

157^a

158^a

159^a

160^a

161^a

162^a

163^a

164^a

165^a

166^a

167^a

168^a

169^a

170^a

171^a

172^a

173^a

174^a

175^a

176^a

177^a

178^a

179^a

180^a

181^a

182^a

183^a

184^a

185^a

186^a

187^a

188^a

189^a

190^a

191^a

192^a

193^a

194^a

195^a

196^a

197^a

198^a

199^a

200^a

201^a

202^a

203^a

204^a

205^a

206^a

207^a

208^a

209^a

210^a

211^a

212^a

213^a

214^a

215^a

216^a

217^a

218^a

219^a

220^a

221^a

222^a

223^a

224^a

225^a

226^a

227^a

228^a

229^a

230^a

231^a

232^a

233^a

234^a

235^a

236^a

237^a

238^a

239^a

240^a

241^a

242^a

243^a

244^a

245^a

246^a

247^a

248^a

249^a

250^a

251^a

252^a

253^a

254^a

255^a

256^a

257^a

258^a

259^a

260^a

261^a

262^a

263^a

264^a

265^a

266^a

267^a

268^a

269^a

270^a

271^a

272^a

273^a

274^a

275^a

276^a

277^a

278^a

279^a

280^a

281^a

282^a

283^a

284^a

285^a

286^a

287^a

288^a

289^a

290^a

291^a

292^a

293^a

294^a

295^a

296^a

297^a

298^a

299^a

300^a

301^a

302^a

303^a

304^a

305^a

306^a

307^a

308^a

309^a

310^a

311^a

312^a

313^a

314^a

315^a

316^a

317^a

318^a

319^a

320^a

321^a

322^a

323^a

324^a

325^a

326^a

327^a

328^a

329^a

330^a

331^a

332^a

333^a

334^a

335^a

336^a

337^a

338^a

339^a

340^a

341^a

342^a

343^a

344^a

345^a

346^a

347^a

348^a

349^a

350^a

351^a

352^a

353^a

354^a

355^a

356^a

357^a

358^a

359^a

360^a

361^a

362^a

363^a

364^a

365^a

366^a

367^a

368^a

369^a

370^a

371^a

372^a

373^a

374^a

375^a

376^a

377^a

378^a

379^a

380^a

381^a

382^a

383^a

384^a

385^a

386^a

387^a

388^a

389^a

390^a

391^a

392^a

393^a

394^a

395^a

396^a

397^a

398^a

399^a

400^a

401^a

402^a

403^a

404^a

405^a

406^a

407^a

408^a

409^a

410^a

411^a

412^a

413^a

414^a

415^a

416^a

417^a

418^a

419^a

420^a

421^a

422^a

423^a

424^a

425^a

426^a

427^a

428^a

429^a

430^a

431^a

432^a

433^a

434^a

435^a

436^a

437^a

438^a

439^a

440^a

441^a

442^a

443^a

444^a

445^a

446^a

447^a

448^a

449^a

450^a

451^a

452^a

453^a

454^a

455^a

456^a

457^a

458^a

459^a

460^a

461^a

462^a

463^a

464^a

465^a

466^a

467^a

468^a

469^a

470^a

471^a

472^a

473^a

474^a

475^a

476^a

477^a

478^a

479^a

480^a

481^a

482^a

483^a

484^a

485^a

486^a

487^a

488^a

489^a

490^a

491^a

492^a

493^a

494^a

495^a

496^a

497^a

498^a

499^a

500^a

501^a

502^a

503^a

504^a

505^a

506^a

507^a

508^a

509^a

510^a

511^a

512^a

513^a

514^a

515^a

516^a

517^a

518^a

519^a

520^a

521^a

522^a

523^a

524^a

525^a

526^a

527^a

528^a

529^a

530^a

531^a

532^a

533^a

534^a

535^a

536^a

537^a

538^a

539^a

540^a

541^a

542^a

543^a

544^a

545^a

546^a

547^a

548^a

549^a

550^a

551^a

552^a

553^a

554^a

555^a

556^a

557^a

558^a

559^a

560^a

561^a

562^a

563^a

564^a

565^a

566^a

567^a

568^a

569^a

570^a

571^a

572^a

573^a

574^a

575^a

576^a

577^a

578^a

579^a

580^a

581^a

582^a

583^a

584^a

585^a

586^a

587^a

588^a

589^a

590^a

591^a

592^a

593^a

594^a

595^a

596^a

597^a

598^a

599^a

600^a

601^a

602^a

603^a

604^a

605^a

606^a

607^a

608^a

609^a

610^a

611^a

612^a

613^a

614^a

615^a

616^a

617^a

618^a

619^a

620^a

621^a

622^a

623^a

624^a

625^a

626^a

627^a

628^a

629^a

630^a

631^a

632^a

633^a

634^a

635^a

636^a

637^a

638^a

639^a

640^a

641^a

642^a

643^a

644^a

645^a

646^a

647^a

648^a

649^a

650^a

651^a

652^a

653^a

654^a

655^a

656^a

657^a

658^a

659^a

660^a

661^a

662^a

663^a

664^a

665^a

666^a

667^a

668^a

669^a

670^a

671^a

672^a

673^a

674^a

675^a

676^a

677^a

678^a

679^a

680^a

681^a

682^a

683^a

684^a

685^a

686^a

687^a

688^a

689^a

690^a

691^a

692^a

693^a

694^a

695^a

696^a

697^a

698^a

699^a

700^a

701^a

702^a

703^a

704^a

705^a

706^a

707^a

708^a

709^a

710^a

711^a

712^a

713^a

714^a

715^a

716^a

717^a

718^a

719^a

720^a

721^a

722^a

723^a

724^a

725^a

726^a

727^a

728^a

729^a

730^a

731^a

732^a

733^a

734^a

735^a

736^a

737^a

738^a

739^a

740^a

741^a

742^a

743^a

744^a

745^a

746^a

747^a

748^a

749^a

750^a

751^a

752^a

753^a

754^a

755^a

756^a

757^a

758^a

759^a

760^a

761^a

762^a

763^a

764^a

765^a

766^a

767^a

768^a

769^a

770^a

771^a

772^a

773^a

774^a

775^a

776^a

777^a

778^a

779^a

780^a

781^a

782^a

783^a

784^a

785^a

786^a

787^a

788^a

789^a

790^a

791^a

792^a

793^a

794^a

795^a

796^a

797^a

798^a

799^a

800^a

801^a

802^a

803^a

804^a

805^a

806^a

807^a

808^a

809^a

810^a

811^a

812^a

813^a

814^a

815^a

816^a

817^a

818^a

819^a

820^a

821^a

822^a

823^a

824^a

825^a

826^a

827^a

828^a

829^a

830^a

831^a

832^a

833^a

834^a

835^a

836^a

837^a

838^a

839^a

840^a

841^a

842^a

843^a

844^a

845^a

846^a

847^a

848^a

849^a

850^a

851^a

852^a

853^a

854^a

855^a

856^a

857^a

858^a

859^a

860^a

861^a

862^a

863^a

864^a

865^a

866^a

867^a

868^a

869^a

870^a

871^a

872^a

873^a

874^a

875^a

876^a

877^a

878

Durch die Orchesterformierung wird der dynamische Ablauf deutlich verändert. Die Fermaten sind nun nicht nur Gliederungs- und Anspannungs-, sondern vielmehr Kontrast- und Ausdrucks-Elemente, die sich auf die gesamte Orchestergruppe auswirken.

31

Ob.

Vl. 1^a

Vl. 2^a

Vlc. 1^a

Vlc. 2^a

Vc. 1^a

Vc. 2^a

Cb. 1^a

Cb. 2^a

(ppp)

3/4

(pp sempre)

(p sempre)

32

senza dim.

Ob.

Vl. 1^a

Vl. 2^a

Vlc. 1^a

Vlc. 2^a

Vc. 1^a

Vc. 2^a

Cb. 1^a

Cb. 2^a

p

ppp

(ppp)

4/4

lento

senza dim.

UE 16 618 MI

Beispiel 4.10: T. 243-249.

4.5. Zusammenfassung

Das Verhältnis zwischen *Chemins* und *Sequenza* kann man als **Expansion** und **Kommentar** zusammenfassen. Expansion zeigt sich insofern, als verkappte Polyphonie offen ausgeführt wird, der Klangraum und die Variabilität der Klangfarben erweitert werden; latente Harmonie in Form sich linear erschliessender harmonischer Felder wird in akkordische Strukturen umgewandelt und verfestigt, charakteristische Artikulationen und Klänge werden durch Verdoppelung und Spiegelung verstärkt. Die Entfaltung aus einem Grundkeim, das Wuchern aus dieser Keimzelle ist ein Grundprinzip von Berios Komponieren, das bereits bei der *Sequenza I* erläutert wurde. Dieses Wachstum erstreckt sich hier auf die Vertikale und Horizontale sowie auf die klangliche Ebene. Die orchestrale Erweiterung der oboistischen Möglichkeiten wirkt so wie die Sicht durch ein Weitwinkel-Objektiv. Funktional bezieht sich die Expansion auch auf neue Aspekte, die mit dem Orchesterpart auftreten, beispielsweise die geschilderte Problematik des Solistenkonzertes oder die Ausgestaltung von Heterophonie.

Am deutlichsten wird das Verhältnis *Sequenza-Chemins* in den Orchesterkadenzen, wo die Begleitfunktion zugunsten grösserer Eigenständigkeit zurücktritt. Diese Orchesterkadenzen sind nicht nur eine Ausweitung der Fermaten; man kann sie gleichzeitig auch als orchestrale Kommentar auffassen, gleichsam als Randglossen zum Oboenpart, als Antworten, Gegengewichte, Reaktionen auf die Einführung neuer Reihentöne und Klänge sowie als neue Lesarten, in der Weise, wie die *Sequenza* gegenüber ihrer *versione provvisoria* eine neue Lesart der gleichen Grundgedanken darstellt. Diese Ambivalenz verschiedener Lesarten - von daher ist auch die Pluralform des Titels *Chemins* („Wege“) zu verstehen - zeigt sich etwa in den neuen Orchester-Reihen, die mit der Oboen-Reihe in Konkurrenz treten, sowie in der Setzung neuer Akzente. Als Kommentar klärt der Orchesterpart die formale Anlage, verändert sie bisweilen aber auch völlig.²⁸⁰ Neue Funktionen erhält insbesondere der Schluss. Interne Bezugnahme, Parodie im musikgeschichtlichen Sinne²⁸¹ - die erklärenden Vergleiche sind zahlreich. Die Überarbeitung ist vor allem eine Erweiterung; die übernommene Werksubstanz bleibt weitgehend erhalten, erhält aber durch das Umfeld neue Bedeutung.

Berio schlägt den musikhistorischen Bogen weit zurück und vergleicht sein Kompositionsprinzip mit dem des mittelalterlichen Organums, bei dem sich die neuen Stimmen als Erweiterung und Kommentar auf einen vorgegebenen Tenor bezogen.²⁸²

²⁸⁰ Berio, Gespräch vom 2. April 1991 in Zürich.

²⁸¹ Vgl. etwa Leo Schrade, „Altes im neuen Werk“, in: *NZZ* vom 19. Februar 1961, Blatt 6.

²⁸² Die *Chemins* seien eine „neue Lesart struktureller Charaktere, wie sie dem Original bereits innewohnten - Quasi-Analogie zum Aufbau eines Organums aus gegebenem Tenor“ (bezogen auf *Chemins I*, zit. nach W. Fuhrmann, S. 22).

Sequenza und *Chemins* sind als je eigenständige Werke zu betrachten. Ihr Verhältnis ist das verschiedener Versionen, Reinterpretationen, Transkriptionen, figurierter Variationen. Bei der Komposition der *Sequenza* hat Berio nie an *Chemins* gedacht; die beiden Werke sind zwar eng miteinander verbunden, doch eigenständig. Beweggrund zum Neuansatz war vor allem der Reiz, das gleiche Werk nochmals zu komponieren, verschiedene Aspekte der gleichen Idee zu zeigen. Berio liebt es, seine Werke neu zu überarbeiten, „durchzupausen“. Treffend nannte das IRCAM im März 1978 eine Konzertserie zu Ehren von Luciano Berio „d'une oeuvre à l'autre“.

Das Verhältnis von Werk und Bearbeitung hat Berio bezeichnenderweise mit einer organischen Metapher umschrieben, die Expansion und Kommentar umfasst: „Sie hängen zusammen wie die Häute einer Zwiebel: Eigenständig, voneinander getrennt, aber dennoch eng miteinander verklebt, jede Haut schafft eine neue Oberfläche, wenngleich sie eng mit der vorhergehenden verbunden bleibt, und jede alte Haut erhält eine neue Funktion, sobald sie verdeckt ist.“²⁸³ Die *Sequenza* ist so zugleich Subjekt und Objekt des neuen Werkes *Chemins*.²⁸⁴ Andernorts sprach Berio von Kannibalismus, um den Vorwurf der Selbstwiederholung ironisch zu brechen: „On m'a souvent reproché de revenir sur mes oeuvres, de les ré-écrire. En fait, j'aime jouer le 'cannibale': je mange mes pièces, on dirait, je les dévore... Vous êtes venus donc au 'banquet du cannibale' - je vous invite à manger *Chemins IV* avec moi...“²⁸⁵

283 Ebd.; im Gespräch mit Dalmonte kennzeichnete Berio seine Umformungsarbeit mit vier Verben: „quote, translate, expand and transcribe“ (*Interviews*, S. 110).

284 Vgl. Berio: „*Chemins* ist ein spezifischer Kommentar, der - unverändert fast - sein Objekt und Subjekt in sich schließt: die *Sequenza*“ (zit. nach W. Fuhrmann, S. 22).

285 Werkansage Berios im CNAC, Paris, zit. nach Stoianova, *Berio*, S. 444.

5. „...dass nichts an sich jemals vollendet ist.“

Berios Eigenbearbeitungen

Berio liebt es, seine Werke neu zu überarbeiten. „Vielleicht ist das ein Tribut an den Gedanken, dass nichts an sich jemals vollendet ist.“²⁸⁶ Anschliessend an die ausführliche Besprechung von *Chemins IV* sollen in kurzen Streiflichtern auf weitere Eigenbearbeitungen deren verschiedene Verfahren und Absichten vorgestellt werden. Nach dem Umfang der Bearbeitung lassen sich dabei grob drei Typen unterscheiden, die sich innerhalb einzelner Werke indessen auch überschneiden können:

- (1) Revision
- (2) Erweiterung
- (3) Neufassung

5.1. Revision

Nimmt Berio sich frühere Werke zur Überarbeitung vor, zeigen sich oft ähnliche Tendenzen und Absichten. *Study* für Streichquartett, nach der Komposition (1952) zurückgezogen, erhält 1985 eine neue Version in anderen Metren; schärfere Auftaktigkeit schafft grössere Prägnanz, Enharmonik bessere Lesbarkeit, neue Takte gestalten einen Übergang zum zweiten Thema; im weiteren finden sich etliche Detailänderungen, vor allem kleine Zusätze. Ähnlich bereitet Berio auch sein *Divertimento* von 1946 für eine Edition neu auf: „ricopiato con qualche correzione nel 1986.“²⁸⁷ Das Tempo wird gesteigert (von *Quasi presto* zu *Presto* und von *veloce* zu *velocissimo*), dynamische Effekte und die *Stretta*-Wirkung werden vergrössert. Dafür verzichtet Berio auf Tonverdoppelungen, dünnt Akkorde aus und verringert so spieltechnische Schwierigkeiten.

286 Berio, *Programmblatt* zum Konzert des Collegium Musicum Zürich vom 6. April 1991 in Zürich (*Chemins IV*).

287 Titelblatt.

a)

Di. verti. miento - *- per 3 strumenti e Cello.*

Poco presto

energico *ben ritmato* *sempre al Tasto* *meno al Tasto*

67

Zwischen Revision und Erweiterung stehen die Dallapiccola gewidmeten *Cinque variazioni* für Klavier (1952-1953). In ihrer Überarbeitung von 1966 erhalten sie vor allem eine rhythmisch komplexere Notation. Einzelne Takte werden zur besseren Übersichtlichkeit unterteilt, wodurch sich allerdings auch neue metrische Akzente ergeben. Die pianistische Technik wird virtuoser eingesetzt. Darüber hinaus werden einzelne motivische Linien weitergeführt und verdichtet: Die Erweiterung umfasst so die Horizontale und Vertikale; *Variazione V* erhält dazu neu auf einem Einsatzblatt eine eigentliche Einleitung.

5.2. Erweiterung

Erweiterung und Kommentar, die konzeptionellen Grundprinzipien, die bei den *Chemins IV* im Kapitel 4.5. dargestellt wurden, gelten beschränkt auch für die weiteren *Chemins*: Verschiedene *Sequenza* hat Berio orchestral erweitert, wobei der Solopart mehr oder weniger der betreffenden *Sequenza* entspricht. Ihrerseits bilden die *Chemins* dann wiederum eine eigene Werkreihe:

„Die Reihe der ‘Chemins’ genannten Stücke basiert auf der Entwicklung der verborgenen Wirkungsmöglichkeiten der Sequenza-Stücke. Aus ‘Sequenza III’ für Harfe wurde ‘Chemins I’ für Harfe und Orchester, aus ‘Sequenza VI’ für Viola wurden ‘Chemins II’ für Viola und neun Instrumente sowie ‘Chemins III’ für Viola, neun Instrumente und Orchester. Aus ‘Sequenza VII’ für Oboe (1969) wurde ‘Chemins IV’. – Man kann ‘Chemins IV’ als Kommentar der Oboen-Sequenza verstehen, wobei das Prinzip des ‘Kommentars’ die Erweiterung und die Entwicklung bestimmter harmonischer Aspekte der Stücke ist, die vom Anfang her ‘Wege’ sind. – Warum überhaupt darauf bestehen, dasselbe musikalische Material auszuarbeiten und zu verwandeln? Vielleicht ist das ein Tribut an den Gedanken, dass nichts an sich jemals vollendet ist. Selbst das vollendete Werk ist Ritual und Kommentar von etwas, das vorher gekommen war, von etwas, das später kommen wird [...], wie eine Frage, die nicht allein eine Antwort fordert, sondern auch eine Erklärung, weitere Fragen und weitere Antworten. – In ‘Chemins IV’ sind die harmonischen Erscheinungen und Entwicklungen in fortgesetzter Umwandlung ständig in Bezug gesetzt durch die fortdauernde Gegenwart eines Tones, des h, das wie ein ‘Anhaltspunkt’ wirkt, wie ein Drehpunkt, selbst wenn die Klanglandschaft der Umwandlungen und der Dichten es aufzusaugen und zu zerstören scheint.“²⁸⁸

Chemins I (für Harfe und Orchester, 1965) fassen auf der *Sequenza II* und verwenden zwei Supplementharfen, womit das Soloinstrument quasi vervielfacht wird; dazu treten als verwandte Instrumente Klavier, Celesta und Cembalo. Der Solopart wird wörtlich übernommen (fotokopiert und in die Partitur eingeklebt); ein zwei Seiten langer „Vorspann“ erweitert das Stück horizontal.

Bei den *Chemins II* (1967) rankt sich um den Viola-Solopart der *Sequenza VI* ein dichtes Stimmengeflecht von 9 Instrumenten; Ensemble-Viola und -Cello heben sich vom Soloinstrument durch Skordierung ab. Später überarbeitete Berio *Chemins II* zu *Chemins III* für Soloviola und Orchester (1968). Grundlage des Arbeitsmanuskripts war dabei eine Fotokopie von *Chemins II*. Berios Dirigiereintragungen im Autograph sind auf den Kopien nicht zu finden; der Arbeitsprozess für *Chemins III* muss demnach noch vor den Aufführungsvorbereitungen zu *Chemins II* eingesetzt haben. In der neuen Bearbeitung zeigt sich vor allem das Bemühen, den Solopart stärker herauszustreichen.

²⁸⁸ Vgl. Anm. 286.

Dieser wird nun vermehrt rein akkordisch gestaltet, um eine bessere Balance zwischen Orchester und volumenmässig schwachem Soloinstrument zu erhalten. In die gleiche Richtung zielt auch die Umverteilung der bisherigen (und bereits durch Skordierung verfremdeten) Solostreicher-Stimmen auf die klanglich weiter entfernten Klarinetten (der Ersatz des ungebräuchlichen Harmoniums durch eine Elektro-Organ erfolgte dagegen wohl eher aus praktischen Gründen) sowie die Reduktion einzelner musikalischer Schichten. Im Gegenzug schrieb Berio für das Schlagzeug völlig neue, mit Imitationen angereicherte Stimmen, wodurch sich nun Erweiterung und Reduktion beinahe die Waage halten. Ganz neu ist der Schluss gestaltet. Rasuren im Autograph dokumentieren die Tendenz zu grösstmöglicher Ausdünnung: ein allmähliches Ausblenden.

Nach *Chemins III* hat Berio 1969 den weiteren Ableger *Chemins IIb* für Orchester geschaffen. Auch hier stehen Erweiterung und Reduktion einander gegenüber. Die Umarbeitung betrifft vor allem die Instrumentierung. Nun treten Alt- und Tenorsaxophon sowie eine elektrische Gitarre hinzu. Gestrichen werden die Celesta, die beiden Harfen und etwa ein Drittel der Bläserstimmen; das Schlagzeug beschränkt sich auf die Stabspiele Marimba- und Vibraphon. Der Streicherkörper wird kammermusikalisch aufgefächert, eine Solovioline übernimmt einen Teil der Bratschenstimme, weiteres Material wird auf verschiedene andere Instrumente verteilt. Dem entspricht ein weitgehender Verzicht auf Klangverdoppelung bei den Bläsern. Die Uminstrumentierung erfolgt meistens durch klanglich verwandte Instrumente (z.B. Klavier für Marimbaphon); doch wird auch etwa die Harfe durch die Viola ersetzt. Einzelne melodische Phrasen werden dazu auseinandergerissen und im „durchbrochenen Stil“ auf mehrere Instrumente verteilt. Dafür wird die Anzahl der musikalischen Schichten teilweise abgebaut – ausser bei einem Einschub von 14 Takten grösster Dichte zwischen G und H. Die klangliche Verdünnung und Verfeinerung zieht eine Beschleunigung des Grundtempos nach sich, von MM=62 auf MM=72, wobei sich die Zählzeit von den Achteln auf die Viertel (mit entsprechender Umschrift) verlagert; die Spieldauer verkürzt sich dadurch von 15 auf 11 Minuten.

1972 erweiterte Berio diese Fassung durch Hinzufügen eines zweiten Soloparts zu *Chemins IIc* für Violine, (elektronisch leicht verstärkte) Bassklarinette und Orchester. Die Bassklarinette umrankt hier als eigene Schicht die übrigen Stimmen; am Schluss bleibt sie allein noch einen Takt länger liegen. Rückgriffe auf *Chemins III*, z.B. eine Ricochet-Stelle fünf Takte nach Buchstabe C, unterstreichen die enge Vernetzung von „Original“ und Eigenbearbeitungen, die nebeneinander gleichberechtigte Eigenleben führen. Im übrigen decken sich aber die beiden letzten Fassungen völlig, worauf die identische Verlagsnummer und die Bemerkung auf dem Vorsatzblatt hinweisen: „Das Bassklarinetten-Solo kann *ad libitum* gespielt werden. Wenn es ausgelassen wird, hat das Werk den Titel *Chemins IIb*, wenn es gespielt wird, *Chemins IIc*.“ Daneben nahm Berio auch einen „Transfer“ vor, indem er *Chemins IIb* (mit leicht verstärkter Violine) als Einsatzstück in *Opera* zu gebrauchen beabsichtigte.

Einen Sonderfall stellen *Chemins V* dar, deren Problematik bereits in Kapitel 2.9. erläutert wurde. Als weitere *Chemins*-Erweiterung ist die orchestrale Übertragung der Flügelresonanzen von *Sequenza X* geplant.²⁸⁹ Die Bearbeitung von *Sequenza VIII* erhielt mit *Corale* zwar einen eigenen Titel (für Violine, 2 Hörner und Streicher, 1981), weist aber ähnliche Merkmale auf wie die *Chemins*.

5.3. Neufassung

Hier handelt es sich um tiefgreifende Revisionen, die stilistische Wandlungen mit sich bringen. Zahlreich sind die Werke, die aus eigenen Kompositionen hervorgegangen sind und in Neufassungen vorliegen. Ein interessanter Fall ist das *Piccolo concerto* für Klarinette solo, Harfe, Celesta und Streicher, 1950–1951, 1970 überarbeitet als *Concertino* für Klarinette, Violine, Harfe, Celesta und Streicher. Die Neufassung zeigt hier eine stilistische Weiterentwicklung. Serialistische „Tabus“ wie Quint²⁹⁰ und Oktav werden nun nicht mehr beachtet. Die deutliche Harmoniefolge *I-V-I* über einem im „schrägen“ Tritonus-Verhältnis stehenden Bass verweist auf einen strawinskyschen Klassizismus. Im weiteren wird durch Uminstrumentierungen, Stimmtäusche und Klangfarben-Änderungen die Struktur der verschiedenen Schichten klarer herausgearbeitet. Die neue Instrumentierung umfasst auch koloristische Reize von Celesta und Flageolets der Harfe, deren Part in Rhythmus, Artikulation und Dynamik teilweise völlig umgeschrieben wurde. Die weiteren Überarbeitungen betreffen die Prägnanz der Aussage: Lange Passagen werden gekürzt, Reprisen fallen weg, der Schluss wird gestrafft.²⁹¹ Abgesehen von einigen Dehnungen vor dem 2. Teil tritt hier also an die Stelle der Expansion die Reduktion. Berio, der die Änderungen direkt in das Autograph der Erstfassung einträgt, deutet durch verschiedene Notizen Tendenzen der Neufassung an: „Concentrare le parti“ resp. „compress[ione]?“ Daneben finden sich aber auch Stellen, wo Berio ursprünglich homophone Rhythmen heterophon differenziert; in seinen Werkstattnotizen bezeichnet er diesen Vorgang mit „Desynchronize“.

289 Berio im Gespräch, 27. September 1993 in Freiburg/Br. Einige Jahre nach dem Rückzug von *Chemins V* wählte Berio diesen Titel für die Erweiterung der *Sequenza XI* für Gitarre und Orchester, wodurch er gleichsam die ursprünglichen *Chemins V* als „ungeschrieben“ deklarierte.

290 In *aspetti* bezeichnete Berio dieses Intervall als „il nuovo ‘diabolus in musica’“ (S. 62).

291 Trotz der vielen Änderungen auf praktisch allen Ebenen schrieb Berio die Neufassung direkt in das alte Autograph hinein.

a)

17

Handwritten musical score for a symphony, page 17. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The staves are labeled with instrument abbreviations:

- Fl.** (Flute) - appears in the first system.
- Poco più mosso** - tempo marking appearing in the second system.
- Viol.** (Violin) - appears in the third system.
- Violon.** (Violoncello) - appears in the third system.
- Tutti** - marking appearing in the third system.
- c.b.** (Cello/Bass) - appears in the third system.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age.

b)

28

Cl.
Cel.
Arpa
Vl. Solo
I
II
Vla.
Vla.
Cb.

U.E. 14979 M.

Cl.
Cel.
Arpa
Vl. Solo
I
II
Vla.
Vla.
Cb.

U.E. 14979 M.

Beispiel 5.2: Concertino

Vergleich der Fassungen von 1950/51 und 1970

a) Autograph von 1950/51 mit Eintragungen für die Neufassung (S. 105);

b) Druckausgabe der Neufassung.

- *Poco più mosso* wird durch die Metronomangabe Viertel = 84 präzisiert.
- Bei der früheren Z. 19 wird der Ablauf durch die Streichung von zwei weitgehend aus Wiederholungen gebauten Takten gestrafft.
- Die Klarinettenstimme (nun in C notiert) wird virtuoser gestaltet; vormals abbrechende melodische Linien werden weitergeführt (der Übergang zum *Poco più mosso* umspielt das vorhandene Tonmaterial); die neue Artikulation verlängert die melodischen Bögen (Beginn des Beispiels); Crescendo-Gabeln unterstreichen neu die musikalische Gestik.
- Das Ostinato der Harfe wird neu als Flageolett gespielt, was dessen koloristische Wirkung verstärkt; die gleiche Funktion haben die neuen Farbakzente der Sologeige sowie die Oktavtriller der Celesta, die vormals erst beim *Poco più mosso* (und durch das dissonierende c^2 getrübt) erklangen.
- Rhythmische Akzente markieren den Einsatz der ersten Geige (T. 3 des Beispiels) und die Schlussformel von Cello und Kontrabass (vor *Poco più mosso*).

6. „Transforming historical ‘minerals’“

Zur Bearbeitung fremder Werke

Bearbeitungen nehmen in Berios Oeuvre einen gewichtigen Platz ein. Neben den Eigenbearbeitungen hat er sich immer wieder Werke fremder Komponisten vorgenommen und sie überarbeitet, ergänzt, transformiert, zu eigen gemacht. Impuls und Werkidee sind dabei verschiedenster Art. Je nach Vorlage und Gelegenheit reicht der Eingriff vom Arrangement bis zur Neukomposition. Dies bedeutet nicht nur, etwas nochmals zu machen, *neu* zu machen, sondern auch, die eigene Tradition zu reflektieren, das Verhältnis zur Vorlage zu problematisieren und mit deren Schöpfer zu kommunizieren.

„There can be no *tabula rasa*, especially in music. But this tendency to work with history, drawing out and consciously transforming historical ‘minerals’, and absorbing them into musical materials and processes that don’t bear the mark of history, reflects a need [...] to organically continue a variety of musical experiences.“²⁹²

Wie sich dieses Nach-, Neu- und Hommage-Denken kompositorisch konkretisiert, soll an verschiedenen Beispielen beobachtet werden. Voraus geht ein kurzer Überblick.

6.1. Instrumentationsübung, Arrangement, Parodie

Begonnen hat Berio mit akademischen Instrumentationsübungen: Für Streichorchester bearbeitete er je einen Satz aus einem Solowerk von Bach (Gavotte der *Partita E-Dur* für Violine, BWV 1006) und einer Klaviersonate Beethovens (op. 2 Nr. 3, Scherzo). Sinfonische Orchestrierungen betrafen Frescobaldi (*Toccate d’intavolatura di cimbalo et organo, libro primo*: „balletto terzo“, „passachagli“ sowie „capriccio pastorale“) und Mendelssohn (*Lieder ohne Worte* op. 67 Nr. 4).

Um ein blosses Arrangement handelt es sich bei der Bearbeitung von Manuel de Fallas Zyklus *Siete canciones populares Españolas* für Mezzosopran und Orchester (1978): Die Orchestration erfolgte in der Absicht, mit vielen Instrumenten-Verdoppelungen intensive Klanglichkeit und im extensiven Gebrauch von Tamburin und Kastagnetten folkloristisches Kolorit zu erzeugen und dadurch für Cathy Berberian eine Folge attraktiver Volkslieder bereitzustellen.²⁹³

Berios Bearbeitung von Monteverdis *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1966) bezeichnet Jürg Stenzl als „praktische Auseinandersetzung mit Altem fern aller

²⁹² Berio, *Interviews*, S. 66.

²⁹³ Die Widmungsträgerin wird bezeichnenderweise denn auch in den Titel aufgenommen: „Manuel de Falla. *Siete canciones populares Españolas*, orchestrated, for Cathy Berberian, by Luciano Berio (1978)“.

Negation von Geschichte und ebenso fern eines neoklassizistischen Arrangierens²⁹⁴, womit er Berio in die Tradition von Malipiero, Dallapiccola und Maderna einreicht: Musik wird für den heutigen Gebrauch eingerichtet, ohne dass man sich um historische „Authentizität“ oder aber um eine Aktualisierung durch bewusst modernisierende Mittel bemüht.

6.2 Analytische Orchestration: Brahms

Auch reine Gelegenheits- und Gefälligkeitswerke wie die Orchestrierung der ersten Klarinetten-Sonate op. 120 Nr. 1 von Brahms (1984/1986)²⁹⁵ gestaltet Berio mit Bedacht. Die Besetzung entspricht mit je zwei Holzbläsern, Kontrafagott, drei Hörnern, zwei Trompeten, Posaune, Pauke und Streichern weitgehend Brahms' eigenen Gepflogenheiten. Als Vorspann ist eine dreizehntaktige Einleitung vorangestellt, die verschiedenste Funktionen erfüllt. Sie akzentuiert den Gattungswechsel von der intimen Kammermusik zum sinfonisch besetzten Instrumentalkonzert (die Klarinettenstimme wird als Solopart wörtlich übernommen), bereitet die Gegenüberstellung von Kollektiv und Individuum vor und schafft dem Solisten ein Podium für den Auftritt, womit auch das zeremonielle Ritual des sozialen Kontextes eingefangen wird.²⁹⁶ Analytischen Zugriff demonstriert Berio, indem er das thematische Material auf einen motivischen Kern reduziert, aus dem heraus er die Einleitung entwickelt. Durch diesen kompositorisch herausgefilterten Verweis auf die „entwickelnde Variation“ stellt sich Berio in die Nachfolge von Schönbergs Aufsatz „Brahms the Progressive“.²⁹⁷ Wenn er einzelne Klavier-Arpeggien in drei selbständige Stimmen auflöst, deckt er deren polyphone Anlage auf. Wohl unbewusst liefert Berio in seiner Orchesterfassung zudem einen indirekten Beweis von der These der kammermusikalischen Faktur in Brahms' Orchesterwerk.²⁹⁸ Als Analytiker und Interpret handelt Berio, wenn er die Verkettung sich überlappender Phrasen unterstreicht und dadurch musikalische Kontinuität erzeugt oder die Agogik deutlich zweitaktig gestaltet und durch Zusätze wie „poco TRATT[enendo]/poco meno“ differenziert. Und wiederum zeigt sich auch der Praktiker Berio, der sehr instrumentengerecht schreibt, bereits wie Brahms selbst an eine Alternativfassung mit Bratsche denkt und dafür an einigen Stellen festhält: „Clarinets only when the soloist is the clarinet“.

294 Jürg Stenzl, „Altes im Neuen der Italienischen Musik nach 1941“, in: *Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik* (Symposium des Instituts für Wertungsforschung in Graz 1975), Mailand 1978, S. 163-172, Zitat S. 169.

295 Für Zubin Mehta und das Los Angeles Philharmonic Orchestra, datiert New York, 23. Oktober 1986.

296 Berio im Gespräch, Zürich, 2. April 1991.

297 Veröffentlicht in: *Style and Idea*, 1950; dt. „Brahms, der Fortschrittliche“, ursprünglich Vortrag, gehalten am 12. Februar 1933 im Frankfurter Rundfunk, veröffentlicht in: *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 35-71; vgl. dazu etwa Ludwig Finscher, „Arnold Schönbergs Brahms-Vortrag“, in: *Festschrift Rudolf Stephan*, Laaber 1990, S. 485-500.

298 Vgl. etwa Carl Dahlhaus, „Das zweite Zeitalter der Symphonie“, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, VI, Laaber 1980, S. 223.

6.3. „Adattamento orchestrale“: Verdi

Was Berio mit „Adattamento orchestrale“ über blosses Handwerk hinaus meint, spiegeln in konzentrierter Form die 8 *Romanze* für Tenor und Orchester (1988) nach Frühwerken Verdis²⁹⁹ und zu dessen 175. Geburtstag geschrieben.

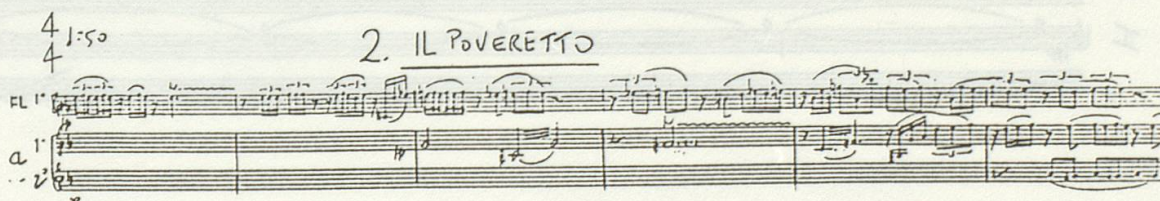
Zentraler Zusatz der Bearbeitung ist wiederum die „epische Einkleidung“ der Vorlage, diesmal in Form von Einleitungen und Schlüssen, welche die Musik einerseits begründen und in Bewegung setzen bzw. zu Ende bringen und nachklingen lassen, andererseits aber durch ihre Verfremdung mittels typischer Gestaltungsmittel Berios ihre historische Distanz anzeigen.

„Manchmal habe ich dem orchestralen Gestus Verdis philologisch Rechnung getragen, andere Male den ursprünglichen musikalischen Diskurs historisch kommentiert, so dass er aus der Ferne zu kommen scheint (etwa vom Verdi der *Traviata*, vom Wagner des *Lohengrin* oder von anderen). Schliesslich habe ich den ursprünglichen Text gelegentlich auch mit behutsamen thematischen Ausweitungen oder harmonischen Transformationen kommentiert, die zwar organisch mit Verdis musikalischem Text verbunden sind, aber einen Verfremdungseffekt hervorrufen, der, wie ich meine, sowohl bei Verdi als auch bei Brecht auf Interesse gestossen wäre. [...] Diese und andere Adaptionen tragen dazu bei, die acht Romanzen in ein von Respekt gekennzeichnetes, feines Gewebe musikalischer Kommentare einzubinden, das die Beziehungen zwischen Sprache und Stil, zwischen Verdianität und der vergänglichen Zeit aus einer Distanz von 150 Jahren kommentiert.“³⁰⁰

Bei gleicher Grundhaltung gestaltet Berio die Einleitungen recht verschieden, gleichsam als Etüden zur Bearbeitung: In Nr. 1 („In solitaria stanza“) setzt er ein viertaktiges Podium für den Sänger, exponiert die prägenden Rhythmen und die wichtigste Begleitmotivik (vgl. *Beispiel 6.1b*, S. 110). Nr. 2 („Il poveretto“) entwickelt die Melodik aus dem Kern einer Wechselnote heraus (vgl. *Beispiel 6.1a*). Nr. 3 („Il mistero“) komprimiert die gegenläufigen melodischen Gesten durch Schichtung in einem einzigen Takt. Nr. 4 („L'esule“) schafft klanglich und satztechnisch Assoziationen zu den Vorspielen von *Aida* und *Lohengrin*. Diese Einleitungstakte werden bei Verdis Fermaten nochmals aufgenommen. Nr. 5 („Deh, pietosa, oh, addolorata“) exponiert die Entwicklung des Orchesterklangs aus einer Aufspaltung auf die einzelnen Instrumente heraus. Nr. 6 („Il tramonto“) schichtet als „Mini-Potpourri-Ouvertüre“ alle melodischen Gestalten des Liedes und nimmt gestisch den Sonnenuntergang vorweg (vgl. *Beispiel 6.1c*, S. 110), während Nr. 7 („Ad una stella“) und 8 („Brindisi“) im Kontrast dazu auf eine Einleitung ganz verzichten.

4 1:50
4

2. IL POVERETTO



Beispiel 6.1a.

²⁹⁹ Giuseppe Verdi, *Composizioni da camera per canto e pianoforte*, Mailand o. J.

³⁰⁰ Berio, *Booklet* zu CD Philips 432 889-2.

G. Verdi

8 ROMANZE

Adattamento orchestrale di
Luciano Berio

1. IN SOLITARIA STANZA

FL
OB
CL
FAG
I
II
V
CEL
CB

6. IL TRAMONTO

Andante (♩ = 64)

FL
OB
CL
FAG
I
II
V
CEL
CB

Beispiel 6.1b und c.

Ein ähnliches Bild zeigt sich bei Berios Weiterführung von Verdis Schlüssen: Eine von Verdi nicht intendierte zyklische Bindung der ersten drei Lieder schafft Berio dadurch, dass er von Nr. 1 durch liegenbleibende Akkorde zum zweiten Lied hinüberleitet, das seinerseits in einem einzelnen Tam-Tam-Schlag, als Vorwegnahme des folgenden „Mistico“, weiterklingt. Der Schluss von Nr. 3 lässt Imitationen der verschiedenen Begleitmotive ausschwingen und setzt so eine Zäsur. Nr. 4 nimmt am Ende die Lento-Einleitung nochmals auf und entrückt sie durch starre Akkorde (*senza vibrato*), überlagert von einer aufsteigenden Harfenlinie, die gleichsam die vorausgehenden Begleitdreiklänge sprengt, sowie vom Ansatz eines möglichen (neuen) Arienbeginns in der Flöte.

Beispiel 6.1d: Nr. 4, „L'esule“ - Schluss.

Während Berio Verdis *morendo*-Schluss von Nr. 5 nichts hinzuzufügen braucht, kombiniert er in Nr. 6 Dehnung, „Sparire“-Effekte und Flageolettklang und zeigt so gleichzeitig einen Prozess des Verlöschens und der Distanzierung. In Nr. 7 unterstreicht Berio, dass sich das Gewicht nun auf das Ende hin verlagert; die resümierende Schichtung des kondensierten Materials und der verfremdende Flageolettklang kompensieren so die bei diesem Lied fehlende Einleitung. Verdis Schlusseffekten im letzten Lied folgt noch ein verklingender „Nachhall“.

Abgesehen von der episch darstellenden Rahmen-Verfremdung enthält sich Berio weitgehend weiterer Kommentare. Die Änderungen beschränken sich auf melodisch breitere Begleitbögen (ganz- statt halbtaktig), grössere Vielfalt, Dichte (dank neuer, oft fragmentierter oder auf ein prägnantes Auftaktmotiv reduzierter Nebenstimmen) und Abwechslung im Begleitgewebe (beispielsweise Akzentsetzungen mittels klangfarblicher Verdoppelungen) sowie die Nachahmung von Pedaltönen. Emphatische Affirmation wird durch Sept- und Sekundvorhalte „hinterfragt“ – oder aber noch weiter verstärkt, etwa mit den Chiffren des Militärs (Trompete, kleine Trommel) oder durch Schlusseffekte (Triller, Glissando, Schlagwerk) im letzten Lied.

Unangetastet bleibt die Gesangsstimme – ausser dass José Carreras' Stimme zuliebe einige Lieder eine Sekunde nach unten transponiert wurden. Dass bei den Seiten 2, 49 und 50 der Partitur³⁰¹ der Gesangstext irrtümlich nicht notiert wurde, unterstreicht, dass Berio die Arbeit nicht als vokales, sondern als instrumentales Problem aufgefasst hat. – Die Auseinandersetzung mit den Romanzen steht nicht isoliert da: „l'amore e l'interesse per Verdi“ hatte Berio bereits in seinem Vortrag auf dem Verdi-Kongress Chicago 1974 bekundet.³⁰²

301 Faksimile-Druck 4/92 UE 19 915.

302 Berio, „Verdi?“, in: *Studi verdiani* 1(1982), S. 99-105.

6.4. Analyse von Volksliedern: *Folk Songs*

Ein zentraler Schaffensaspekt Berios ist das Volkslied: „My links with folk music are often of an emotional character. When I work with that music, I am always caught by the thrill of discovery.“³⁰³ 1946/1947 hat Berio *Tre canzoni siciliani* („Dolce cominciamento“, „Avendo gran disio“ und „Ballo“) mit relativ konventioneller Klavierbegleitung und einem kurzen Vorspiel arrangiert; erweitert um „La donna ideale“ fasste er die Lieder als *Quattro canzoni popolari* zusammen. 1948 kamen die Gesänge „E se fussi...“ und „Ridi canna...“ dazu, die Berio für Tenor und Männerchor setzte, mit einigen karikierenden Elementen (*Quasi valzer molto moderato; falsetto*), aber auch ungebrochen, *con enfasi*.

1963–1964, in der Zeit der Flower-Power-Bewegung, wirkte Berio alternierend mit Darius Milhaud als Professor für Kompositionslehre am Mills College in Oakland bei San Francisco. Hier überarbeitete er zwei der früheren Lieder für Stimme und 7 Instrumente und ergänzte sie durch weitere Arrangements, zwei Kompositionen von John Jacob Niles und die Transkription einer Schellackplatte zur Suite der *Folk Songs*.³⁰⁴ „I return again and again to folk music because I try to establish contact between that and my own ideas about music. I have a Utopian dream, though I know it cannot be realized: I would like to create a unity between folk music and our music – a real, perceptible, understandable continuity between ancient, popular music-making which is so close to everyday work and our music.“³⁰⁵ Amerika, Auvergne, Sizilien, Sardinien, Armenien und Aserbaidshan³⁰⁶ – in der geographischen Herkunft widerspiegelt sich die multikulturelle Gesellschaft des Schmelztiegels Vereinigte Staaten, dem Berio und seine erste Gattin und bevorzugte Interpretin Cathy Berberian in jener Zeit angehörten.³⁰⁷ Ebenso vielfältig sind die Themen Liebe, Trauer, Glauben, Scherz und Tanz. Seine *Folk Songs* präsentieren sich nicht in der seit dem 19. Jahrhundert üblichen Editionsweise. Insbesondere wendet sich Berio gegen das billige, da nivellierende klavierbegleitete „Volkslied“ und stellt die Vorlagen in ihren – wenn auch durch die Distanz bewusst verfremdeten – historischen Kontext.³⁰⁸ „My transcriptions are analyses of folk songs and at the same time convey the flavour of that music as I see it.“³⁰⁹ Um das überlieferte Rohmaterial spinnt Berio ein schillerndes Netz von Instrumentalklängen und bereitet es für unsere Zeit neu auf. Zugleich übernimmt er viele Verfahren, die man von anderen Kulturen oder auch vom europäischen Mittelalter her kennt. So lässt er in improvisatorischer Manier Vor-, Zwischen- und Nachspiele intonieren, unabhängig vom Gesang, *like a wistful country dance fiddler*; Bordunklänge, liegende Akkorde, Imitationen, Auszierungen, Um-

303 Berio, *Interviews*, S. 148.

304 Die genaue Titelbezeichnung lautet „Folk Songs arranged by Luciano Berio.“

305 Berio, *Interviews*, S. 148.

306 Das brasilianische Lied „Xango“ (*Tempo di Samba*) hat Berio vor der Drucklegung ausgeschieden.

307 Vgl. dazu Berios Aufsatz „Commentaires au rock“, wo er der Volksmusik Amerikas eine „mémoire collective“ und „conscience universelle“ (S. 56) zuschreibt.

308 Vgl. Stoianova, *Berio*, S. 76.

309 Berio, *Interviews*, S. 148.

spielungen und Gegenmelodien, barocke chromatische Bassgänge, eng gewobene heterophone Klangteppiche, *chitarrando* arpeggierte Akkorde, dumpfes Gedröhne des Schlagzeugs und Melodiefetzen einer Hirtenflöte – voller Raffinesse bietet Berio alle möglichen nicht-akkordischen Begleitpraktiken auf.

25

6. LA DONNA IDEALE

Italy

Moderato (♩ = 80) pochissimo tratt.

Fl.

Clar.

Viola

Vc

Voce

Arpa

sempre p impassibile

l'o - mo chi mojer vor pi - ar

a tempo

pochissimo tratt.

a tempo

de quat - ro cos - se de'e spi - ar

Beispiel 6.2: Folk Songs - Nr. 6, „La donna ideale“.

- Agogik (*pochissimo tratt[enendo]* / *a tempo*) und wechselndes Metrum verleihen dem Satz Elastizität.
- In der Gesangstimme fallen die Verzierungen und die lang gehaltenen Schlusstöne auf.
- Ein einfacher, gebrochener G-Dur-Dreiklang der Harfe dient zugleich als Kurzvorspiel und Begleitung, die ostinat die Tonikaebene beibehält. Das akzentuierte G von Vc und Hf markiert dazu die Spannung zum Dominant-Ton d^2 der Gesangstimme.
- Viola und Klarinette spielen nach dem Stimmtauschprinzip Gegenmelodien zur Gesangstimme.

8. MOTETTU DE TRISTURA

Sardinia

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Viola, Vcello, Tamb. basco, Batt. (I and II), Voce, and Arpa. The Viola and Vcello parts are marked 'con sord. pont.' and 'sempre'. The Tamb. basco and Batt. parts feature 'Tam-Tam' and 'Tamb. basco' patterns. The Voce part has lyrics 'tri-stu pas-si-ril-ian ti'. The Arpa part includes 'mf (solo col pedali)' and 'p' markings. The second system continues the Viola and Vcello parts, with the Voce part having lyrics 'co-men-ti mas-sim-bil-las' and 'tri-stu pas-si-ril-ian-ti'. The Arpa part continues with 'mf' and 'p' markings. A key signature change is indicated at the bottom: '7 4 = 1 di tono sopra, 7 4 = 1 di tono sotto'.

Beispiel 6.3: Folk Songs - Nr. 8, „Motettu de tristura“.

- Das wechselnde Metrum fängt die Asymmetrie der Melodie ein.
- Baskische Trommel und Tam-Tam akzentuieren jede zweite Gesangsphrase, zu deren Schluss ton die Harfe jeweils das Spannungsintervall des Tritonus anschlägt.
- Ein Pedalglissando der Harfe markiert den Trauergestus des chromatischen Halbtons.
- Zum Viertelton gepresst wird dieser von Viola und Violoncello, die durch sordiniertes *sul-ponticello*-Spiel klanglich verfremdet und, ausserhalb des Metrums, von den anderen Stimmen völlig unabhängig ihr Begleitmuster ständig wiederholen.
- Eine feine dynamische Differenzierung hebt die einzelnen Stimmen als Klangschichten voneinander ab.
- Mit den verschiedenen Ostinato-Formeln wird die Statik dieses Klageliedes unterstrichen.

Berios neuer Zugriff lässt sich am besten bei den bereits früher bearbeiteten und nun wieder aufgenommenen Stücken („E si fussi...“, vor der Drucklegung gestrichen, „Ballo“ und „La donna ideale“) erkennen: Vormalig statische Akkorde werden nun arpeggiert ausgeschrieben, metrische Symmetrie wird durch Taktwechsel aufgebrochen, Tempi werden verschärft, und aus einem konventionellen Klaviersatz entwickelt sich das geschilderte Instrumentalgeflecht.

In der Behandlung der Singstimme zeigt Berio vom archaischen Klagegesang über das elegante Virelai, das swingende Gospel und ausgelassenes Trällern bis zum Belcanto fast die ganze Bandbreite vokaler Äusserungsformen. „Je travail depuis quelque temps à l'intégration systématique de toutes les techniques du chant populaire. Je voudrais parvenir à libérer la voix de toutes les contraintes que les artistes lui ont imposées.“³¹⁰ Zugleich zeichnet er damit den Weg vom „Rohen“, dem Volksgesang aller Kulturen, zum „Gekochten“, einer durch Theorie und Schriftlichkeit „zubereiteten“ abendländischen Kunstmusik nach. Bewusst bezieht sich Berio dabei auf „Das Rohe und das Gekochte“ des französischen Anthropologen und Strukturalisten Claude Lévi-Strauss, ein Gedankengut, das später auch seine *Sinfonia* prägen wird.³¹¹ – Als ein *work in progress* erweitert Berio 1973 seine *Folk Songs*, indem er sie neu als „trascrizione“ für Stimme und Orchester setzt. Im gleichen Jahr gab die UE die überarbeiteten Klavierliedfassungen von „Dolce cominciamento“, „La donna ideale“, „Avendo gran disio“ und „Ballo“ als *Quattro canzoni popolari* heraus, datiert „Milano 1947, ricopiato 1971.“³¹² Mit den *Voci: Folk Songs II* für Solo-Viola und zwei Instrumentalgruppen übertrug Berio 1984 die Aneignung von Volksmusik auf die rein instrumentale Ebene.

310 Berio, „Je veux libérer la voix“, in: *Le nouvel observateur* vom 18. Oktober 1967, S. 52.

311 Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt 1976. Anhand verschiedener Mythen zeigt Lévi-Strauss die „Grenze zwischen Natur und Kultur“ auf, die „zwischen dem Rohen und dem Gekochten“ verlaufe (S. 192).

312 Mit der Bezeichnung „ricopiato“ spielt Berio allerdings die „Zubereitung“ herunter und verdeckt so den Sachverhalt einer umfassenden Neubearbeitung.

6.5. Metasprachlicher Diskurs: *Sinfonia*

In *Sinfonia* (1968–1969), und zumal in deren drittem Satz, treffen sich Hommage, Referenz, Assoziation, Zitat und Kommentar auf verschiedensten Ebenen. Nachdem zuvor im 1. Satz programmatische Zitate aus *Le cru et le cuit* des französischen Anthropologen Claude Lévi-Strauss vorgetragen wurden und der 2. Satz *O King* dem Gedächtnis Dr. Martin Luther Kings gewidmet war – der Vokalpart beruht ausschliesslich auf dessen Namen; Sprache und ihre serielle Behandlung verwandelt sich hier gleichsam in Musik³¹³ –, ist auch der zentrale 3. Satz eine Huldigung,

„diesmal an Gustav Mahler, dessen Werk das ganze Gewicht der langen Geschichte der Musik zu tragen scheint, und an Leonard Bernstein³¹⁴ für seine unvergessliche Interpretation der 2. Sinfonie, 'Auferstehung', im Jahre 1967. Das Ereignis ist eine Art 'Überfahrt nach Cythere' auf den Wogen des dritten Satzes von Mahlers 2. Sinfonie. Der Mahlersche Satz erscheint hier wie ein Gebäude, an dessen Balkenwerk verflochten sich zahlreiche musikalische Erinnerungen emporrankten, eingebaut in die fließende Struktur des Originalwerkes. Diese Andeutungen gehen von Werken von Bach, Schönberg, Debussy, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven, Wagner und Strawinsky bis hin zu Boulez, Stockhausen, Globokar, Pousseur, Ives und mir selbst und darüber hinaus. Dabei war es weder meine Absicht, Mahler zu zerstören (er ist unzerstörbar), noch der Wunsch, irgendeine weit ausholende musikalische Anekdote zu erzählen (wie es junge Pianisten gerne tun). Zitate und Referenzen wurden nicht nur um ihres wirklichen, sondern auch um ihres potentiellen Verhältnisses zu Mahler gewählt.“³¹⁵

Mahlers Musik setzt im 8. Takt ein. Die sieben Takte zuvor dienen als Einleitung, bei der, wie in so vielen weiteren Werken Berios, das wichtigste Material in komprimierter Form exponiert wird: Mahlers flexible und plötzliche Tempowechsel, der kontinuierliche Bewegungsablauf, Begleit-Achtel, Liegetöne. Eingefügt und miteinander verknüpft werden dazu einzelne Zitate, die als *Pars pro toto* auf weitere Werke hinweisen, kenntlich gemacht auch durch ihre verbale Etikettierung.

Die Grundschrift bildet dann das *Scherzo* aus Mahlers Zweiter Sinfonie³¹⁶, das während des ganzen Satzes entweder explizit oder im Unterbewusstsein des Hörers vorhanden ist, reduziert auf einzelne Parameter. Mahler erscheint manchmal nur in melodischen Fragmenten, verkürzt als Solmisation oder als triolisierende Umspielung des Tonmaterials, als harmonisches Skelett oder metrisches Gerüst.³¹⁷

Beispiel 6.4 (S. 118/119).

- T. 1/2 Blech, T. 2 Vokalstimmen und T. 2-5 tiefere Streicher (von Violine C abwärts): Schönbergs Orchesterstück op. 16 Nr. 4, „Peripetie“;
- T. 2-7 Flöten 1 und 2, T. 6/7 Bass 1, T. 7/8 Sopran 2: Mahlers 4. Sinfonie, 1. Satz;
- T. 6/7 Violine B: Mahlers 4. Sinfonie, 3. Satz;
- T. 7/8 Alt 2: Mahlers 2. Sinfonie;
- T. 2-8 Violoncello und Kontrabass, T. 4 Violine A, T. 4/5 Violine B, T. 4-5 Klarinetten, T. 5 Harfe, T. 5 Sopran („Les jeux de vagues“), T. 6 Klavier: Debussys *La mer*.

313 Vgl. Osmond-Smith, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*, London 1985.

314 Die Widmung wird dem 3. Satz nochmals gesondert vorangestellt: „To Leonard Bernstein“.

315 Berio, „Sinfonia“, in: *Alte und Neue Musik II*, S. 204–206.

316 Entsprechend lautet die Satzvorzeichnung denn auch „Tempo dello Scherzo (III mov[imento]) della II Sinfonia di G. Mahler“.

317 Vgl. Osmond-Smith, *Playing on Words*, S. 44, unterscheidet zwischen „five different levels of presence of the original text“.

sub. $\text{♩} = 96$ acc... **A** Tempo dallo Scherzo (III mov.) della II Sinfonia di G. Mahler
($\text{♩} = \text{ca } 84$)

Fl. 1 2 3 4

Ob. 1 2

Cl. C 1 2

Cl. Bb 1 2

Fag. 1 2

Cb. 1 2

Cor. 1 2 3 4

Tr. 1 2 3

Tuba 1 2 3

Perc. 1 2 3

sub. $\text{♩} = 96$ acc... **A** Tempo dallo Scherzo (III mov.) della II Sinfonia di G. Mahler
($\text{♩} = \text{ca } 84$)

116

[illegible]

Indem Berio das „Gefäß“ von Mahlers Scherzosatz mit musikalischen Zitaten und Zitatfetzen verschiedenster Herkunft füllt, nimmt er Mahlers Kompositionsprinzip auf und führt es konsequent weiter: So hat dieser seine eigene „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ in einer erweiterten Form übernommen und Anspielungen auf Beethovens letzte Violinsonate op. 96 oder auf Trioteile von Bruckners 4. Sinfonie gemacht.³¹⁸ Nachgebildet werden auch neue Bedeutungsschichten wie die semantischen Implikationen, die Mahler etwa durch die Beschwörung des Endes aus Schumanns Lied Nr. 9 der *Dichterliebe* („Das ist ein Flöten und Geigen“) angelegt hat.³¹⁹ Und so, wie bei Mahler die Wahl von Beethoven und Bruckner wohl im Bewusstsein erfolgt ist, sich in diese Tradition einzureihen, lassen sich bei Berio potenziert Traditionsbezug – als Hommage oder Distanzierung – und semantische Verweise erkennen.

Die Auswahl der Zitate ist zwar einerseits zufällig dadurch bestimmt, was Berio während der Komposition auf Sizilien gerade in seinem Koffer oder in den Bibliotheken und Musikalienläden vorfand³²⁰, andererseits ortet Berio durch die Placierung der Zitate Mahler – und sich selbst – innerhalb verschiedener Traditionsstränge³²¹: Osmond-Smith nennt etwa die Reihe virtuoser Orchestratoren von Berlioz, Strauss, Debussy, Ravel, Strawinsky (und Mahler³²²), denen noch Schönberg („Farben“) anzufragen wäre. Mahlers deutsch-österreichischen „Stammbaum“ mit Beethoven und Bruckner verlängert Berio rückwärts zu Bach und vorwärts über Brahms und Webern sowie Schönberg und Berg zur Darmstädter Schule mit Boulez, Stockhausen und Pousseur, womit er sich wiederum in die Tradition einbettet, vergleichbar der Linie, die Schönberg in „Brahms the Progressive“ gezogen hat.

Beispiel 6.5 (S. 121).

Durch die Isolierung einzelner Parameter und deren Aufsplitterung auf die verschiedenen Instrumentalstimmen liest Berio Mahler quasi als Grossvater der seriellen Musik.

Flöte und Violine C repräsentieren abwechselnd Mahlers Melodiestimme (VI 2), die Solfeggien des Basses den Kontrapunkt der zweiten Celli, die Solfeggien des Alts die wichtige Oboenstimme und die Bongos den Rhythmus der tiefen Streicher; die Liegetöne der elektronischen Orgel und der Extremregister Piccolo und Kontrabass (mit Farbakzenten der Pauke) umreißen Mahlers Harmonik, die wiederholt durch Cluster-Einschübe zerrissen wird.

Der Rhythmus der Kastagnetten nimmt auf den „Bransle gay“ aus Strawinskys *Agon* Bezug, der Text des Tenors auf Becketts *The Unnamable*.

318 Vgl. Peter Altmann, *Sinfonia von Luciano Berio: eine analytische Studie*, Wien 1977, S. 19f.

319 Vgl. Osmond-Smith, *Playing on Words*, S. 42.

320 Ebd., S. 39.

321 Ebd., S. 47.

322 Ebd.

121

Daneben finden sich als Gattungsreihen das Violinkonzert (Beethoven, Brahms, Berg und Hindemith), das sinfonische Scherzo (Mahler, der seinerseits die eigene Neunte und Bruckners Vierte zitiert, sowie die Neunte von Beethoven, die als „Extrakt“ aus Ravels *La Valse* eingeführt wird, dazu Berlioz' *Symphonie fantastique*) und schliesslich das Ballett mit *La Valse* (mit dem *Rosenkavalier* gemischt³²³) und *Daphnis* sowie als Gegenpositionen Strawinskys *Sacre* und *Agon*. Auf eine weitere Reihe, thematisch durch den Begriff „Wasser“ zusammengehalten, wird später eingegangen.

Der literarische Haupttext des dritten Satzes ist Samuel Becketts Erzählung *L'Innommable* („Das Unnennbare“ oder auch „Buch der Namenslosen“ in dessen eigener Übersetzung *The Unnamable*) entlehnt; davon ausgehend wird auf zahlreiche andere Quellen zurückgegriffen, u.a. auf James Joyce, Aussprüche von Harvard-Studenten, von Studenten während der Mai-Unruhen 1968 in Paris auf die Mauern der Sorbonne gekritzelte Inschriften, mit Tonband aufgenommene Gespräche im Freundes- und Familienkreis, Bruchstücke aus der Notenlehre. Die Darbietungsformen umfassen Solfège, Sprechen, Gesang und eine Vielfalt lautlicher Äusserungen und Gesten, wie sie Berio in seiner *Sequenza III*³²⁴ entwickelt hat. Textträger sind die Swingle Singers, die sich selbst mit schlagzeugbegleiteten Bearbeitungen des Konzertrepertoires von Bach über Mozart bis zur Gegenwart profiliert haben.

Bei näherer Betrachtung der „Menge musikalischer Zitate und scheinbar disparater Wortfetzen“³²⁵ zeigt sich ein vielseitiges Netz von Anspielungen und Beziehungen, das durch die Anordnung der Zitate geknüpft wird. So demonstriert Berio die enge motivische Verwandtschaft zwischen Mahler, Debussy und Strawinsky oder von Mahler und Ausschnitten aus den Violinkonzerten Hindemiths und Bergs; verblüffende Parallelen deckt er dazu in der Harmonik von Debussy und Mahler resp. Schönberg auf.

Die Collage des Verbaltextes ergibt für sich allein keinen Sinn, sondern erscheint als „running comment“ zum Musiktext. Eine erste Schicht dient der Etikettierung: Durch die lakonische Nennung des Titels (allerdings durch die Bezeichnung *tense* hervorgehoben) werden Musikfetzen direkt kenntlich gemacht (vgl. *Beispiel 6.5*, S. 121). Eine indirekte Bezeichnung ist „I have a present for you“, womit der Eröffnungsakkord aus Boulez' *Don* angekündigt wird. Auf Hindemiths *Kammermusik* bezieht sich „Nothing more restful than chamber music“, wobei diese Charakterisierung für ein „moto perpetuo“-Stück ebenso ironisch zu verstehen ist, wie Becketts gleichlautender Kommentar zum Begriff „arithmetic“, den Berio hier eben auf „chamber music“ umgemünzt hat. – Das Ende der längeren Zitat-Kette wird dann mit „no time for chamber music“ quittiert. Ironische Distanz zeigt sich auch in der Bezeichnung von *La Valse* und *Rosenkavalier* als „Old favourites“ (9 nach N). Manchmal lässt sich die Ansage

323 Osmond-Smith, *Playing on Words*, S. 48.

324 Vgl. Kapitel 2.3.

325 Victor Ravizza, „Sinfonia für acht Singstimmen und Orchester von Luciano Berio“, in: *Melos* 41(1974), S. 291-297, Zitat S. 291.

nur aus kalauerhaften Anspielungen aufschlüsseln, beispielsweise die *Symphonie fantastique* aus „It's a *fantastic* public performance“. Der „running comment“ bezieht sich auch beschreibend auf die erklingende Musik, oft mit kritisch-ironisierendem Unterton. Schönbergs Titel „Peripetie“ wird mit Mahlers Tempovorschrift „nicht eilen, bitte“ konfrontiert. Die fast obsessive Redundanz von Mahlers Scherzo wird durch häufige Textwiederholungen gespiegelt und mit Becketts Zitat „repetition after repetition“ ironisiert; als refrainartiger Kommentar erklingt immer wieder ein „keep going“. Weitere Kommentare dazu sind „it seems there are only repeated sounds“ (*complaining*) oder (*impatient*) „nothing has happened but the obsession with the chromatic“.

Gelegentlich wird die Form der Mahlerschen Grundschrift analysiert: „I shall say my old lesson now, if I can remember it“ (H) kündigt etwa die erste Reprise des A-Teils (Scherzo-Teils) an; „But now it's over, we've had our chance“ (FF) steht am Schluss des letzten Trio-Teils, und „wertend“ wird der Beginn des ersten Trios dem A-Teil mit „Well I prefer, that, I must say I prefer that“ (L) gegenübergestellt.

Durch die Kommentare wird immer wieder die Aufmerksamkeit des Publikums gesucht, das die Zitate der Musikgeschichte nicht als Sammelsurium schöner Stellen genießen soll, womit sich Berio in die Nähe Brechts stellt, den er immer wieder als Kronzeugen anruft. Insbesondere geht es ihm darum, die klassische Dichotomie von Text und Musik aufzuheben und mit Hilfe von Ironie durch verfremdende Distanzierung eine wache, kritische Haltung des Hörers zu erzeugen.³²⁶ Auf den gleichen desillusionierenden Gestus des Zeigens wurde bereits in Kapitel 2.12. anlässlich der Untersuchung von instrumentaltheatralischen Mitteln bei den *Sequenze* hingewiesen. Eine besondere Parallele zu Brecht sieht Berio daneben in der getrennten Behandlung der Parameter, die auf den Serialismus zurückgeht:

„As everybody knows, one of the most important and symptomatic aspects of the serialist experience was the separation of musical 'parameters' ideally comparable (though not in its practical consequences) with the separation of dramaturgical 'parameters' in Brecht's theatrical work.“³²⁷

★

Der Begriff „Wasser“ bildet innerhalb von *Sinfonia* ein eigenes komplexes Verweissystem. Ausgangspunkt ist Mahlers Bild vom Antonius, der am Wasser den Fischen predigt. Mahlers kontinuierliche Wellenbewegung – Berio hat die Satzüberschrift „in ruhig fließender Bewegung“ übernommen – wurde als Gleichförmigkeit, Gleichgültigkeit, Sinnlosigkeit und Vergeblichkeit grosser Bemühungen interpretiert.³²⁸ An diese Abbildung von Wellenbewegungen knüpfen die Zitate aus Debussys *La mer* (sowie die gestisch-motivisch damit verwandten Ausschnitte von Hindemith und Berg) an, verbal wiedergegeben durch „Les jeux de vagues“ und durch „the flow of the

326 Vgl. etwa Ivanka Stoianova, „Über die Brechtschen Prinzipien der Operndramaturgie bei Luciano Berio. Musikalische Erzähltechnik und zeitgenössisches episches Theater“, in: *Kongressbericht Bayreuth 1981*, Kassel etc. 1984, S. 520–527.

327 Berio, *Interviews*, S. 68.

328 Vgl. Altmann, S. 16.

ocean currents“ (14 nach C). Bei der letzten Scherzo-Reprise wird das Meer dann allerdings mit dem Tod (Valéry, *Le cimetière marin*) verbunden: „la mer, la mer toujours recommencée“. Auf den Tod verweist auch der See im *Wozzeck*-Zitat, wo plötzlich in die deutsche Sprache gewechselt wird. Als helles Gegenbild dient Schönbergs 3. Orchesterstück, das ursprünglich „Sommermorgen an einem See“ heissen sollte, sowie Beethovens klassizistische Stilisierung im 2. Satz der *Pastorale*, „Szene am Bach“. So, wie Berio helle und dunkle Konnotationen einander gegenüberstellt, konfrontiert er den Begriff Wasser auch mit den übrigen Elementen, als „Dialogue du vent et de la mer“, als *La mer* versus erdverbundener *Sacre*.³²⁹

Umberto Eco hat in *Opera aperta* die mittelalterliche Poetik des mehrfachen Sinnes³³⁰ auf die Interpretation von Kunstwerken unserer Zeit neu zu übertragen versucht. In ähnlicher Weise spielt Berio mit einer Vielzahl von Bedeutungen und Verweisen. Wasser ist etwa allegorisch als Fluss der Tradition zu verstehen; die Assoziationskette von Zitaten könnte als Ausufern des Erzählflusses gelesen werden. Mit der „Fahrt nach Cytherea“, der Geburtsinsel Aphrodites, verweist Berio in seiner Werkeinführung, die ebenfalls als Bestandteil des Werkes betrachtet werden darf, auf die Mythologie. Der Fluss Lethe, der „Strom des Vergessens“ könnte als Symbol für die Beschwörung musikalischer Vergangenheit dienen. Psychoanalytisch mag man das Auf- und Untertauchen der Grundschrift (und der hinzugefügten Zitatfetzen) als traumhafte Verarbeitung eines unbewussten Gedächtnisses deuten, in dem auch die ganze Musikgeschichte eingeschrieben ist.

Mit einem Eigenzitat der „Wassermusik“ aus dem 1. Teil der *Sinfonia* verweist dann Berio wieder ganz konkret auf die in jenem Kontext exponierten Mythen von Lévi-Strauss, Fragmente, in denen der französische Anthropologe die Struktur und die Symbolik brasilianischer Mythen über den Ursprung des Wassers analysiert und das himmlische Wasser des Regens dem aus der Erde quellenden Wasser gegenüberstellt:

„Wenn Berio für den ersten Satz der *Sinfonia* Abschnitte eines Mythos der Sherenté-Indianer über den Ursprung des Wassers zur Vertonung heranzieht, wird 'Wasser' somit vollends zum Leitgedanken der *Sinfonia*. Im südamerikanischen mythologischen Denken unterscheidet man zwei Arten von Wasser: Schöpferisches Wasser himmlischen Ursprungs und zerstörerisches irdisches Wasser. [...] Und wenn der Komponist im [...] fünften Satz noch einmal den Mythos vom Ursprung des Wassers aufgreift und ihn diesmal von einem Reverenz-[!] Mythos der Bororo überlagert, der Ähnlichkeit und Parallelität in der Struktur, aber andere Bedeutung hat, erfüllt er die Bestrebungen Lévi-Strauss' auf klingende Weise.“³³¹

Zugleich kann Berios Eigenzitat als selbstreferentielles Komponieren bezeichnet werden, wie es etwa von Boulez gefordert worden war.³³² Selbstreferentiell verhält

329 Den vier Elementen hat Berio einen eigenen Klavierzyklus gewidmet.

330 „[...] dass jeder Satz, jede Figur offen ist auf eine Vielfalt von Bedeutungen hin.“ Eco nennt dabei den wörtlichen, allegorischen, moralischen und anagogischen Sinn (S. 32f.).

331 Altmann, S. 47f.

332 Pierre Boulez, „Zu meiner Dritten Klaviersonate“, in: *Werkstatt-Texte*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt 1972, S. 164–178 (engl. „Sonate - que me veux-tu?“, in: *Perspectives of new music* 1[1963]) S. 32–44): „Wenn man die Struktur der beiden grossen Romane von Joyce näher untersucht, wird man nicht ohne Bestürzung gewahr, wie weit hier die Konzeption des Romans fortentwickelt wurde. Nicht nur die Erzähltechnik hat eine Umwälzung erfahren; vielmehr

sich Berio auch durch Kommentare wie „You are nothing but an academic exercise“ (1 nach C), oder, als Hinweis auf die *Pars pro toto*-Bedeutung der Zitate: „This represents at least three thousand notes.“ (12 nach D, bezogen auf *La valse*.) Die Altstimme variiert dabei den Beckett-Satz, der gleichzeitig vom Tenor rezitiert wird: „This represents at least a thousand words I was not counting on.“ Sich selbst fügt Berio in dieser Zitaten-Collage im Umfeld post-Webernscher Komponisten ein, wo er auch die „Gegenwelt“ der Aleatorik ortet, wenn er (bei EE) den Klavierpart offen hält mit der Anweisung: „From here [...] the pianist should play (*ppp* and at a tempo slower than the original) any passage from a work in the program, preferably a work following Sinfonia.“

Die Mehrdeutigkeit des Begriffs „Wasser“ spiegelt sich auch auf der Ebene des ganzen Satzes, der entgegengesetzte Lesarten zulässt. Der vorgestellten Interpretation eines „running comment“ zur Musik begegnet Michel Hicks mit einer Analyse, die die Vorzeichen umkehrt: Berios Musik wird hier als Kommentar zu Becketts Roman gelesen: „The movement is best viewed as a setting and interpretation of that text: It is a book turned into music.“³³³

Berio versteht den Begriff „Sinfonia“ im etymologischen Sinne von „Zusammenklingen“ und das Neben- und Übereinander musikhistorischer Zeugnisse als Versuch, historische Kontinuität darzustellen: Geschichte und Gegenwart in der Musik bedingen sich gegenseitig. Die Auswahl der historischen Quellen von Bach bis zur unmittelbaren Gegenwart erfolgte nicht als unreflektierte Collage aus dem Selbstbedienungsladen Musikgeschichte, sondern sollte Traditionen und Beziehungen aufzeigen. Musikgeschichte wird nicht als Abfolge, sondern als Kontinuum verstanden, als Gleichzeitigkeit des allgegenwärtig praktisch verfügbaren Vergangenen, einem Konzertrepertoire vergleichbar.

Die Neuverwendung von präexistentem Material ist musikhistorisch nichts Neues: „In fast jeder Epoche treten vorgefundene Werke, das heisst musikalische Antefacta, in das Gewebe der neuen Werke ein.“³³⁴ Zofia Lissa, die sich eingehend mit der Thematik des Zitierens befasste, nennt diese Antefacta ein „Phänomen der Kontinuierlichkeit der Kultur, wichtig für Künstler und Hörer, die den Sinn und Geschmack der Geschichte begreifen. Sie dienen einer Kreuzung der Eigenheiten des Antefactums mit der neuen Aussage, die technisch sehr verschiedenartig zu sein pflegt. Die Komponisten, die mit Antefacta arbeiten, tun dies, weil sie damit rechnen, dass der Hörer imstande ist, in dieser diachronistischen Struktur die übereinandergeschichteten Erscheinungen zu

schaut der Roman, wenn man so will, sich selber an, er reflektiert über sich, wird sich seines Roman-Seins bewusst: von daher rühren Logik und Zusammenhang dieser erstaunlichen, ständig wachen Technik, die expandierende Welten hervorbringt. Genauso ist meiner Meinung nach die Musik nicht einzig und allein zum 'Ausdruck' bestimmt; sie muss ihrer selbst bewusst, zum eigentlichen Objekt ihrer Reflexion werden.“ (S. 164 f.)

³³³ Michael Hicks, „Text, Music, and Meaning in Berio's *Sinfonia*, 3rd Movement“, in: *Perspectives of New Music* 20(1981/82), S. 199–224, Zitat S. 207.

³³⁴ Zofia Lissa, „Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats“, in: *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin (Ost) 1969, S. 139–156, hier S. 141.

erfassen, die Absicht des Künstlers zu begreifen und das Verhältnis beider Faktoren des Werkes zueinander aufzunehmen.“³³⁵

Berio rechnete 1968 mit einem ausserordentlich emanzipierten Publikum, das die Fragmente als Zitate erkennen und einordnen konnte: „Das Funktionieren des Zitats hängt hauptsächlich vom Hörer ab, der das gegebene Fragment als Zitat erkennen kann, aber nicht muss.“³³⁶ In ihrer Abhandlung über das Zitat verweist Zofia Lissa darauf, dass der Hörer Rolle und Verhältnis zwischen Werk und Zitat interpretieren und re-interpretieren müsse, denn es sei zweischichtig, weil es durch seine eigene klangliche Struktur auf etwas von ihm selbst Verschiedenes hinweise.³³⁷ Die Zitatpraxis verbessert auch die Möglichkeiten semantischer Aufladung, kann „die Vorstellung der Hörer auf die beabsichtigten aussermusikalischen Inhalte lenken.“³³⁸ Tibor Kneif führte diesen Ansatz weiter und billigte dem Zitat die „Herstellung von Zeichenrelationen inmitten eines vorwiegend zeichenlosen Artefaktes“ zu, mithin die Möglichkeit einen „metasprachlichen Diskurs“ zu führen.³³⁹ Allerdings ist bei der Dichte der Schichtung auch eine gewisse Unverständlichkeit beabsichtigt, eine Unverständlichkeit, die seit dem mehrsprachigen *Passaggio* (1961–1962) von Berio als ästhetischer Gegenstand behandelt wird. Alfred Schnittke, der im Anschluss an *Sinfonia* selber oft mit dem Festhalten, Zurückholen und Heraufbeschwören verschiedenster Musiken spielte, verglich den 3. Satz von *Sinfonia* mit dem Soundtrack italienischer Filme des Neorealismo³⁴⁰; mit McLuhan könnte man auch von einem „Global village“, einem musikalischen Universum sprechen.

Das Collage-Verfahren potenziierter Bearbeitung hat eine eigene Tradition. Auf je verschiedene Art haben Mahler, Ives, Satie oder Strawinsky mit dem Niveaufälle von Stilen gespielt, verschiedene Musiken räumlich geschichtet und ihre Ausdrucksmöglichkeiten kontrastiert.³⁴¹ So wie die bildende Kunst mit „objets trouvés“ arbeitet, wird auch in der musikalischen Moderne das Ideal des Originalen durch ein technisch-strukturelles Denken ersetzt, bei dem Teile bestehender Werke beliebig ummontiert werden können.

335 Ebd.

336 Ebd., S. 142.

337 Ebd., S. 144.

338 Ebd., S. 146.

339 Tibor Kneif, „Zur Semantik des musikalischen Zitats“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134/2 (1973), S. 3–9, Zitat S. 3.

340 Diesem Satz hat er auch einen noch unveröffentlichten Aufsatz gewidmet: „The third movement of Luciano Berio's *Symphonie*. Stylistic counterpoint. Thematic and formal unity in the context of polystylistics. Expansion of the concept of theme.“

341 Bei Strawinsky führte Adorno dazu den Begriff „Musik über Musik“ ein. (*Die Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958, S. 127ff.)

6.6. „Restauration“

Annäherungen an Sinfoniefragmente Schuberts: *Rendering*

Als zum 150. Todestag Schuberts die Bestände der Wiener Stadt- und Landesbibliothek von Ernst Hilmar nochmals im Detail überprüft wurden, stellte sich heraus, dass ein Konvolut von Klavierskizzen, die Otto Erich Deutsch noch einer einzigen D-Dur-Sinfonie des Jahres 1818 zugeordnet hatte, Fragmente zu drei verschiedenen Sinfonien derselben Tonart enthielt. Die verwendeten Papiersorten, Schriftduktus und musikalischer Stil weisen darauf hin, dass der letzte Sinfonie-Versuch D 936A mit Skizzen zu drei Sätzen in Schuberts Sterbejahr 1828, also drei Jahre nach der C-Dur-Sinfonie erfolgt sein muss. Die Neudatierung eines an sich bekannten Materials wurde so zur aufsehenerregenden Entdeckung. In der Absicht, diese Skizzen auch hörbar zu machen, legten in der Folge verschiedene Musikwissenschaftler und Komponisten Versuche einer Annäherung vor.

In einer musikalischen Skizze fehlt stets zweierlei: das Selbstverständliche und das noch nicht ganz Geklärte. Auch Schuberts Fragmente lassen viele Fragen offen. Aus verschiedenen Ansätzen, Anhängen und ausgestrichenen Schlüssen kann man kaum zweifelsfrei den intendierten formalen Ablauf erahnen. Zerbrechlich dünne Partien und unvermittelte, zusammenprallende Gegensätze werfen die Frage auf, ob dies einfach dem Entwurfscharakter der Erstskeizze zuzuschreiben ist, oder ob Schubert hier auf eine Ästhetik des Disparaten ziele, die weit über die letzten Beethoven-Quartette bis zu Mahler vorausweisen und in seiner unverhüllten Struktur - wie später bei Bruckner - eine Verbindung der formalen Elemente über Leerstellen einschliessen könnte; bewusste Pausensetzung und Ausdünnung des Satzes vor Bläserakkorden scheinen jedenfalls darauf hinzudeuten; allerdings verzichtete Schubert darauf, ihm Selbstverständliches zu notieren, so wie er in der Klavierpartitur auch zu den Instrumentierungsabsichten nur einzelne Hinweise notierte. Im Umgang mit diesen Skizzen ergeben sich nun verschiedene Möglichkeiten.

(1) Man kann sie unausgeführt lassen, wie die Schlussätze der „Unvollendeten“ und unter Verschluss halten. Diese Position vertritt unter anderem Hartmut Lück: „Diese Stücke sind für einen bürgerlich-auratischen Konzertbetrieb nicht geeignet, oder anders gesagt: der Rummel unserer kommerzialisierten philharmonischen Veranstaltungen zerstört diese nicht nur unvollendeten, sondern auch unvollendbaren Werke mehr, als dass er sie rettet.“³⁴²

(2) Man erstellt eine Spielfassung, um den musikalischen Schatz zu zeigen und sozusagen vorzuführen, „was da ist“, vergleichbar den Spielversionen der 10. Sinfonie von Mahler. Mit der Behutsamkeit des disziplinierten Forschers präsentierte der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke in verschiedenen Konzerten und in einer Druckfassung (1982) seine hypothetische Partitur als „Sinfonie-Fragmente“, die diese Entwürfe in die Dimensionen des Orchesters stellen, um so hörbar zu machen, was Schubert vorgeschwebt haben könnte, und musizierend die Intentionen zu verfolgen,

³⁴² Hartmut Lück, „Die symphonischen Fragmente Franz Schuberts zwischen wissenschaftlichem Eifer und Kommerzialisierung“, in: *Österreichische Musikzeitung* 40(1985), S. 431-432, Zitat S. 432.

die nicht bis ins Ziel gelangen konnten.³⁴³ „Hypothetisch bleibt das Ergebnis dennoch – nicht nur, weil es Schuberts Autorisation nicht hat, sondern viel mehr noch, weil er im Zuge der weiteren Ausarbeitung auch kompositorisch noch geändert hätte.“³⁴⁴ Gülke ist sich dabei auch bewusst, dass eine Partitur mehr Vollendung und Abgeschlossenheit simuliert, als diese fragmentarischen Stücke für sich beanspruchen können.

(3) Man betont mit kompositorischen Mitteln gerade das Fragmentarische, stellt das Unvollendete bewusst heraus. 1982 schrieb der Schweizer Komponist Roland Moser in dieser Absicht ein „fragmentarisches Klangbild“ zum zuletzt skizzierten Andante in h-Moll, das nicht den gewohnten Orchesterklang beschwört, sondern einen „Klang, dem etwas fehlt“ und der eben gerade das Unfertige durchscheinen lässt.³⁴⁵ Seine Absichten begründet Moser in einem Brief:

„Ich habe meine Arbeit im Frühjahr 1982 gemacht, bevor mir die Fassungen von Gülke, Newbould und Bartholomée bekannt waren [...] Grundidee war, die Skizze in ihrem fragmentarischen Zustand hörbar zu machen, nicht den Anschein eines 'fertigen Werks' zu geben. Nun ist das bei einem Musikstück viel schwieriger als bei einem Bild oder einem literarischen Werk, sofern man es nicht nur lesend rezipieren will. Eine streng 'philologische' Arbeitsweise schien mir nicht möglich zu sein: Die Skizze bedarf m.E. der Interpretation, weil die Übersetzung für den Spieler, der das Klangbild schafft, noch kaum stattgefunden hat. Ein unfertiges Bild kann ich anschauen, eine unfertige Komposition kann ich auch nur anschauen, lesen (falls ich das kann) und mit deutender (interpretierender) Phantasie innerlich zu hören versuchen. Meine Arbeit habe ich also als ein Musiker des 20. Jahrhunderts gemacht, dabei aber als 'Spielregel' Schuberts Orchesterschreibweise seit der h-moll-Symphonie berücksichtigt. Ich konnte freilich nicht einfach extrapolieren aus vorausgegangenen Werken. [...] In diesem späten Satz ist vor allem durch die kontrapunktische Schreibweise, aber noch mehr durch die streckenweise ganz offensichtlich beabsichtigte Ausdünnung des Satzes eine ganz neue Situation gegeben, für die wir kein Modell haben.“³⁴⁶

Moser ergänzt kaum eine Note und zeigt etwa die Weite und Hoffnungslosigkeit des zweistimmigen Anfangs in der ungeheuren klanglichen Distanz zwischen einer einzelnen Oboe und der Bratschengruppe als das Auseinanderklaffen von Individuum und Kollektiv. Eine von Schubert später eingefügte, weit ausgreifende Passage in Fis-Dur bringt er dagegen richtig zum Aufblühen, indem er sie voll ausharmonisiert und -orchestriert und in dieser Kontrastierung die Brüchigkeit des Satzes noch deutlicher hervortreten lässt. Den von Schubert gestrichenen Schluss, ein unablässiges, auswegloses Kreisen in sich selbst, lässt Moser, gleichsam dem Sinfonischen entrückt, als Kammermusik vom Streichquartett spielen. Im *un poco più lento* wird das thematische Material in radikaler Verdichtung auf die Keimzelle der Wechselnote

343 Franz Schubert: *Drei Sinfonie-Fragmente D 615, D 708A, D 936A*, Partitur und Kommentar von Peter Gülke. Mit Beiheft: *Umschrift der Fragment-Skizzen*, Leipzig 1982; für die Schallplatten-Einspielung hat Gülke noch den Zusatz „Nach den Klavierskizzen für Orchester eingerichtet“ einrücken lassen.

344 Gülke, „Franz Schubert: Symphonie-Fragmente D 708 A und D 936 A“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 40(1985), S. 388–389, Zitat S. 388.

345 „Franz Schubert: Andante in h-moll D 936A nach den Entwürfen aus dem Spätherbst 1828 in ein fragmentarisches Klangbild für Orchester gesetzt von Roland Moser, Frühjahr 1982.“

346 Brief von Roland Moser, Winterthur, 15. Dezember 1986.

reduziert als ein auskomponiertes Abschiednehmen, das an Mahlers „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ erinnert.

(4) Der heikelste Weg führt über eine stilistische Einfühlung, über Analogiebildungen und extrapolierende Ergänzungen zum Rekonstruktionsversuch kompositorischer Absichten. Vergleichsweise sei an die zahlreichen mehr oder weniger gelungenen Mozart-Rekonstruktionen oder an Cerhas *Lulu*-Vollendung erinnert. Bei unserer Schubert-Sinfonie beschritt zuerst Brian Newbould (1980) diesen Weg.³⁴⁷ „The present realisation attempts to complete the symphony as Schubert himself might have done.“³⁴⁸ In seiner „Vollendungs“-Arbeit restituiert Newbould die Sonatenform, fügt etwa im ersten Satz die transponierte Wiederholung der Exposition als Reprise ein und nimmt im Andante in klassizistischer Symmetrie die erwähnte Fis-Dur-Stelle vor der Coda nochmals auf mit der Begründung, Schubert hätte einen solch melodischen Schatz nicht nur einmal hören lassen können. Unterstützt von Paul-Gilbert Langevin und Harry Halbreich geht Pierre Bartholomée noch weiter, ergänzt angedeutete Kontrapunkte und erweitert in seiner effektvollen Instrumentation die zeitgebundenen technischen Möglichkeiten von Hörnern, Trompeten und Pauken.³⁴⁹ Fragwürdig erscheinen diese Versuche, die den Fragmentcharakter oft vergessen lassen, wenn das kommerzielle Interesse zu überwiegen droht und sensationshaschend eine 10. Sinfonie propagiert wird – sogar unter Einschluss eines Jahre zurückliegenden Scherzos.

(5) Luciano Berio verbindet in *Rendering* alle diese Ansätze: Er zeigt das Material vor, verwendet dabei auch Verworfenen, komponiert im Stile Schuberts, ergänzt kräftig, macht teilweise aber auch das Fragment als solches ersichtlich, gibt seinen Kommentar als Komponist der heutigen Zeit und macht so zugleich Distanz und Nähe dieser Musik erfahrbar. In diesem Sinne ist auch der doppeldeutige Titel zu verstehen: „Rendering“ bedeutet sowohl Interpretation, Vortrag, Wiedergabe als auch Übersetzung.³⁵⁰

³⁴⁷ Franz Schubert, *Symphony No. 10* in D major, realisation by Brian Newbould, Hull 1980.

³⁴⁸ Newbould, Partitur-Vorwort, S. x.

³⁴⁹ Vgl. Paul-Gilbert Langevin, „Franz Schuberts symphonische Fragmente im Werden. Plädoyer für eine schöpferische Musikologie“, in: *Österreichische Musikzeitung* 41(1986), S. 506–509: „Eher zweifelhaft ist das Ergebnis der Arbeit von Brian Newbould [...] auf dem Gebiet der Instrumentierung und der polyphonen Textur. Da er fürchtete, zu weit vom Original abzuweichen, mangelte es seiner Partitur an Stoff und (an einigen Stellen) an harmonischem Vollklang. So ermutigten wir den belgischen Dirigenten und Komponisten Pierre Bartholomée (der das auferstandene Meisterwerk 1983 uraufführte), die Newbouldsche Partitur umzuarbeiten [...] So ist er es, der – dank seiner Doppelerfahrung als Schöpfer und Interpret – aus der ‘Zehnten’ tatsächlich eine vollendete musikalische Realität gemacht hat. Er hat mehrere kontrapunktische Linien fortgesetzt und ergänzt, und zwar durch eine Instrumentierung, die den ergreifenden Vorahnungen dieses Schubertschen Testaments zu ihrem Recht verhilft.“ (S. 507).

³⁵⁰ In einer von Berio autorisierten Werkeinführung erläutert Truus de Leur den Begriff „Rendering“: „Dieser Titel gibt in einem Wort zwei Bedeutungen wieder: einerseits die Wiedergabe, ein Zugänglichmachen einer bisher unzugänglichen Musik Schuberts und andererseits eine Deutung, eine Interpretation dieser Musik durch Berio selbst.“ (Im englischen Original: „on the one hand it is a *rendition*, in which music has hitherto been locked away is made accessible, and on the other hand it is a *rendering*, Berio's own interpretation of this music.“) (Fax

Die ersten Spuren zu *Rendering* finden sich bereits kurz vor der Publikation der Fragmente³⁵¹ in einer Verlagsnotiz der UE unter dem Stichwort „Schubert-Fragment“: „Berio bittet, dieses von einem Kopisten abschreiben zu lassen. Ich habe aber das Gefühl, dass er sich nicht richtig dafür interessiert.“³⁵²

Erst acht Jahre später erfolgt dann 1986 ein offizieller Auftrag der Schubertiade Hohenems, von dem Elena Hift in einer Verlagsnotiz berichtet: „Diese haben sich an Berio gewandt, mit der Frage, ob er bereit ist, aus den letzten Symphonie-Fragmenten von Schubert eine Bearbeitung zu machen. Geplant ist eine Uraufführung in Hohenems unter Harnoncourt. Berio hat von Hohenems die Symphonie-Fragmente erhalten, jedoch scheinen die Leute mit ihm noch nicht richtig verhandelt zu haben. Er hat mir mitgeteilt, unter welchen Bedingungen er bereit sei, diese Arbeit vorzunehmen. Von Termin war von Hohenems aus bis jetzt nicht die Rede. Berio sagt jedoch, dass er es nicht vor Anfang 88 abliefern könnte, sodass eine Uraufführung in Hohenems nur in der Schubertiade 88 möglich wäre.“³⁵³

Im Juni konkretisieren sich die Pläne bis zum Vertragsabschluss; nun deuten sich auch die Absichten Berios an: „Schubert-Symphonie für Schubertiade Hohenems 1988. Berio wird diese nur in Fragmenten erhaltene D-Dur Symphonie bearbeiten, jedoch so, dass die 'Löcher' sichtbar bleiben. Einen Titel dafür hat Berio noch nicht gefunden. Als Arbeitstitel haben wir uns geeinigt auf 'Schubert/Berio Opus X'.“³⁵⁴ Bemerkenswert ist hier die Entscheidung, Schuberts Lücken als solche darzustellen, sowie die Gleichstellung der beiden Komponistennamen.

Die nächste Notiz nimmt dann mit dem Begriff „Instrumentierung“ die Bedeutung des Projektes zwar etwas zurück, verweist hingegen mit „restauro“ auf Berios Verständnis seiner Arbeit: „Schubert-Fragmente/Instrumentierung für Hohenems. Die UA dieses Werks ist am 18. Juni 1988 mit dem Residentie Orkest unter Nikolaus Harnoncourt. Berio verspricht die Partitur spätestens am 1. April 88. Berio sucht als Titel einen deutschen poetischen Ausdruck für 'restauro'.“³⁵⁵ Eher aus urheberrechtlichen denn musikalischen Gründen³⁵⁶ sendet der Verlag im kommenden Januar eine Kassette mit Gülkes Einspielung seiner oben erwähnten Fassung an Berio. Dank der engen Zusammenarbeit darf der Verlag im Begleitschreiben *Rendering* als gemeinsames Projekt bezeichnen: „Sois gentil et dis-moi si l'existence de cet

vom 22. Januar 1990; die Einführung wurde indessen bereits anlässlich der Uraufführung abgedruckt.)

351 Franz Schubert, *Drei Symphonie-Fragmente D 615, D708 A, D 936 A*, Faksimile-Erstdruck der Originalhandschriften hg. von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Nachwort von Ernst Hilmar, Kassel etc. 1978 (=Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles Band 6).

352 Memo Elena Hift vom 24. April 1978.

353 Memo Elena Hift vom 28. November 1986.

354 Memo Elena Hift vom 22. Juni 1987.

355 Memo Elena Hift vom 19. Oktober 1987.

356 Berio lehnt Gülkes Versuch als unkünstlerisch ab; vgl. Gespräch vom 28. September 1989 in Basel.

arrangement ne te dérange pas dans ton (notre) projet.“³⁵⁷ Mitte April des nächsten Jahres findet sich die lakonische Notiz: „1. Satz abgeliefert. Rest für Ende April versprochen. 25“³⁵⁸ Etwas ausführlicher ist der wenig später datierte Reisebericht von Thomas Sertl: „Er übergibt mir *Rendering*. Es besteht aus 2 Sätzen und er sagt, dass das die 'vorerst endgültige' Version ist. Die Frage, ob er daran noch weiterkomponieren werde beantwortete er mit Ja, er wüsste aber noch nicht wann das sein werde. In dieser Form werde es jedenfalls in Amsterdam uraufgeführt.“³⁵⁹ Am 7. Juni 1989 bedankt sich Berio für das Orchestermaterial, und eine Woche später findet am Holland-Festival in Amsterdam unter Harnoncourt die Uraufführung der ersten zwei Sätze von *Rendering* statt. Doch bereits zuvor denkt Berio nicht nur an eine Weiterführung der Arbeit, sondern auch an eingreifende Änderungen. (Die dreisätzige Fassung wird dann am 19. April 1990 mit dem Royal Concertgebouw Orchestra unter der Leitung von Riccardo Chailly in Amsterdam uraufgeführt.) Da Berio sich des Wucherns seiner Partituren bewusst ist und gleichzeitig als Praktiker die daraus entstehenden Probleme kennt, gibt er dem Kopisten Anweisungen für ein pragmatisches Vorgehen, das spätere Veränderungen ohne grosse Umtriebe zulässt: „There is a problem that we have already discussed in the past. When there are waiting bars the copist should allow more space so that if I decide to add a pizzicato we don't have to rewrite all the staves.“³⁶⁰ Später wird das Problem allerdings weitgehend hinfällig, da Berio nun seine Partituren in seinem Institut für Computermusik „Tempo reale“ im Computersatz herstellen lässt. Am 22. Mai 1990 schickt Berio per Fax eine Werk-einführung, die einige grundsätzliche Überlegungen enthält, durch die er sich von anderen Bearbeitern deutlich unterscheidet: „Seduced by those sketches, I therefore decided to restore them; restore and not complete nor reconstruct. I have never been attracted to those operations of filological bureaucracy which sometimes lead musicologists to pretend they are Schubert [...] and 'complete the Symphony as Schubert himself might have done'.“ Am 6. September 1990 übersendet sein Assistent Paul Roberts die Stimmen inklusive einiger Änderungen. („I have also made the additional changes which M° Berio introduced recently.“) Unterdessen versteht Berio sein Werk auch als eine kritische musikwissenschaftliche Arbeit, weshalb er über sein Tun Rechenschaft ablegen möchte: „We now have a new problem with the score, because M° Berio would like to print the original Schubert sketches underneath the Schubert sections in the score.“³⁶¹ Am 21. Januar 1991 schickt Roberts die Lino-tronicsfilme. Im Juli sind dann alle Korrekturen abgeschlossen und die endgültige, dreisätzige Ausgabe erscheint.

Zusammen mit den letzten Korrekturen hat Berio auch eine eigene längere Werk-einführung verfasst:

357 Elena Hift an Berio, 5. Januar 1988.

358 Memo Kahowez, datiert 10.-12. April 1989.

359 Reisebericht von Thomas Sertl, Florenz, 2. Mai 1989.

360 Brief an Kahowez, Radicondoli, 7. Juni 1989.

361 Brief Paul Roberts' an Kahowez, 6. September 1990.

„In den letzten Wochen seines Lebens fertigte Franz Schubert vielerlei Skizzen zu einer *Zehnten Symphonie in D-Dur* (D 936 A) an. Diese Entwürfe sind ziemlich komplex und von vollendeter Schönheit. Es sind dies weitere deutliche Hinweise für Schuberts Entwicklung, welche vom Einfluss Beethovens wegführt. *Rendering* mit seiner zweifachen Autorenschaft soll eine Restaurierung dieser Skizzen sein, keine Vollendung oder Rekonstruktion. Diese Restaurierung folgt den Richtlinien einer modernen Freskorestaurierung, die auf eine Auffrischung der alten Farben abzielt, ohne die durch die Jahrhunderte entstandenen Schäden kaschieren zu wollen, wobei sogar leere Flecken im Gesamtbild zurückbleiben können (wie etwa im Falle Giotto in Assisi).

Gelegentlich finden sich in den Entwürfen, welche hauptsächlich in Form eines Klaviersystems notiert sind, auch Instrumentationshinweise. Diese sind jedoch meist in Kurzschrift geschrieben und mussten vor allem in den mittleren und unteren Stimmen ergänzt werden. Die Orchestrierung folgt jener der '*Unvollendeten*', aber während die offensichtlich schubertschen Klangfarben erhalten bleiben, zeigen sich in der musikalischen Entwicklung der Komposition Episoden, die sich an Mendelssohn anzunähern scheinen, und die Orchestrierung möchte dies widerspiegeln. Darüber hinaus lässt die Expressivität des zweiten Satzes aufhorchen, welchem der Geist Mahlers innezuwohnen scheint.

Die Skizzen sind durch ein sich ständig wandelndes musikalisches Gewebe verbunden, immer '*pianissimo*' und '*fern*', untermischt mit Anklängen an das Spätwerk Schuberts (die *Klaviersonate B-Dur*, das *Klaviertrio B-Dur*, usw.) und durchsetzt mit polyphonen Passagen aus Fragmenten derselben Skizzen. Dieser musikalische '*Zement*' bildet den fehlenden Zusammenhang und füllt die Lücken³⁶² zwischen den einzelnen Entwürfen. Er wird stets durch Celestaklänge angezeigt und soll '*quasi senza suono*' und ohne Ausdruck gespielt werden.

Während der letzten Tage seines Lebens nahm Schubert Unterricht in Kontrapunkt. Notenpapier war teuer, und dies könnte der Grund dafür sein, dass sich unter den Skizzen zur *Zehnten Symphonie* eine kurze, einfache Kontrapunktübung findet (ein Kanon in Gegenbewegung). Diese wurde ebenfalls instrumentiert und dem Andante eingegliedert.

Das beschliessende Allegro ist gleichermassen beeindruckend und der wohl polyphonste Orchestersatz, den Schubert jemals komponiert hat. Diese letzten Entwürfe sind trotz ihres sehr fragmentarischen Zustandes von hoher Homogenität und zeugen von Schuberts Versuchen, ein und dasselbe thematische Material auf verschiedene Art und Weise kontrapunktisch zu verarbeiten. Diese Skizzen zeigen abwechselnd den Charakter eines Scherzos und eines Finales. Diese Zweideutigkeit (welche Schubert wahrscheinlich in einer neuartigen Weise gelöst oder aber verschärft hätte) war von besonderem Interesse: der musikalische '*Zement*' soll neben anderen Besonderheiten eben diese Doppelbödigkeit strukturell hervorheben.³⁶³

Im wesentlichen arbeitet Berio mit der Konfrontation zweier Musikwelten: Schuberts Vorgaben werden verfolgt und weiter ausgeführt; Besetzung und Orchestrierung orientieren sich an der '*Unvollendeten*' und der *C-Dur-Sinfonie*: je zwei Flöten, Klarinetten, Oboen, Fagotte, Trompeten, Hörner, drei Posaunen, Pauke und Streicher. Allerdings gebraucht Berio auch Ventil-Töne, die Schubert noch nicht zur Verfügung gestanden haben. Das dünne Stimmengewebe, das sich manchmal auf blosse Andeutungen beschränkt, wird mit Bässen sowie Bewegung und Kontinuität schaffenden Begleitfiguren, die teils verworfenen Erstskeizzen entstammen, zum vollen Satz ergänzt.

Auffallend ist Schuberts besonderes kontrapunktisches Interesse: Am 4. November 1828 besuchte er noch den Kontrapunktunterricht bei Simon Sechter; für weitere Lektionen musste er sich krankheitshalber entschuldigen lassen.³⁶⁴ In den

362 Im englischen Original stehen anstelle von „empty spaces“ irrtümlich „empty places“.

363 Vorwort.

364 „Wir hatten nur eine einzige Lektion gehabt, als das nächste Mal Herr Lanz allein erschien, um mir zu melden, dass Franz Schubert sehr erkrankt sei.“ (Schubert: *Die Erinnerungen seiner Freunde*, hg. von Otto E. Deutsch, Leipzig 1966, Brief Sechters vom 22. August 1857).

Sinfonieskizzen zeigen sich nun immer wieder Ansätze polyphoner Schreibweisen, dem Andante sind Übungen im einfachen Note-gegen-Note-Satz vorangestellt, später werden zwei Themen als Gegenmelodien gleichzeitig vorgetragen, und im Finale experimentiert Schubert mit den verschiedenen kontrapunktischen Möglichkeiten seines thematischen Materials und versucht sogar, ganze Themenblöcke miteinander zu kombinieren. Mit zahlreichen Imitationen, Sequenzierungen und weiteren Kontrapunkten nimmt Berio diese Ansätze auf.

Wo die Skizzen – teilweise mit dem Hinweis „etc.“ – abbrechen oder sich in einzelne zerfasernde Linien auflösen, wie wenn Schubert hier nicht mehr weiter gewusst hätte, setzt dann der Kommentar des heutigen Komponisten ein, äusserlich mit „(molto) lontan“ (entfernt) gekennzeichnet. Klanglich heben sich diese Abschnitte stark ab: Den signalhaften Rahmen bilden Celesta-Töne (als Chiffren für das Nicht-mehr-Irdische, Celesta als „die Himmlische“?), das Orchester spielt mit Dämpfern, der Streicherkörper oft im Flageolett und *sul ponticello*; dazu wird die Dynamik auf ein Minimum zurückgenommen. Das „Lontano“ dient formal als komprimierte Durchführungspartie, die den Streichersatz vielfach auffächert und teilweise auch solistisch führt, das thematische Material aufspaltet, aufeinanderschichtet und zu Clustern verdichtet.

Das gleiche Überlagerungsverfahren wird auch auf den Rhythmus angewendet, was den Höreindruck abstrakter stehender Klang-Flächen ergibt. In dieses amorphe Gewebe lässt Berio Melodiesplitter bekannter Spätwerke Schuberts einfließen, aus der *Winterreise* die Einleitungstriole der „Wasserflut“ und den Vers „Fremd bin ich eingezogen“ (aus „Gute Nacht“), später auch Motive aus „Die Post“, „Gefror'ne Tränen“ und „Der Leiermann“, dazu das Kopfmotiv vom ersten und dritten Satz der *B-Dur-Klaviersonate* D 960. Die Zitate, meist versteckt in Nebenstimmen oder im Kontrabass und auch durch ihre Kombination kaum erkennbar, lösen eine beklemmende Irritation aus. In ihrem Appell an ein unbewusstes Gedächtnis wirken sie wie eine Traumwelt oder wie ein in die heutige Zeit übertragenes romantisches Reich der Imagination.³⁶⁵ Im zweiten „Lontano“ („mormorando“) erscheinen die Zitate dann auffälliger und fasslicher in der Celesta („Wasserflut“), in den Violoncelli und Bratschen („Gute Nacht“), oder durch eine Orchester-Mixtur stark verfremdet (*B-Dur-Trio*, Nachsatz des Hauptthemas). Besonders eindringlich wirkt der von der gestopften Trompete vorgetragene Vers „durch helles, frohes Leben einsam und ohne Gruss“ aus „Einsamkeit“.

³⁶⁵ Vgl. dazu Wilfried Gruhn, „Schubert spielen. Berios sinfonische Ergänzungen zu Schuberts Sinfonie-Fragment D 936A“, in: *Musica* 44(1990), S. 290-295: „Was bleibt, sind Bruchstücke seiner Musik, die in der Erinnerung kreisen. Sie klagen über den Verlust einer nur noch in der inneren Vorstellung hervorzurufenden Imagination eines Schönen, für das Schuberts Musik als Paradigma schlechthin steht.“ (S. 294). Osmond-Smith' Begründung der Zitate durch die Konfrontation mit der heutigen „surabondance de choix musicaux“ trifft dagegen eher auf *Sinfonia* denn auf *Rendering* zu. (Osmond-Smith, „La mesure de la distance: *Rendering* de Berio“, in: *Inharmoniques* 7[1991], S. 147-152, hier S. 150).

Dies eröffnet eine neue Perspektive der Sinfoniefragmente, die so inhaltlich mit den ausgeweglosen Gedichten der *Winterreise* verknüpft werden³⁶⁶ und stilistisch-qualitativ mit den späten (vollendeten) Meisterwerken. Besonders deutlich ist dies beim ersten Zitat, wo in der 1. Klarinette der Nachsatz des sinfonischen Hauptthemas (a) durch eine einfache Triolisierung in den Hauptgedanken des *B-Dur-Trios* (b) überführt und schliesslich mit der Klaviereinleitung von „Wasserflut“ (c) verknüpft wird.

6 Molto lontano, non "cantare"!

The image shows a musical score for a section of a symphony. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The tempo/mood is marked '6 Molto lontano, non "cantare"!'. The score includes various dynamic markings such as *ppp* and *pp*. A section of the Clarinet part is labeled 'a)' and shows a triolization of a melodic line. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Beispiel 6.6: 1. Satz, 1. „Lontano“-Abschnitt.

Als Zitate wählt Berio bewusst die prägnanten Stellen aus bedeutenden Werken – getreu dem Diktum von Zofia Lissa: „Vom Erkenntnisgrad des ‘Modells’ hängt das sinngemässe ästhetische Erlebnis eines Werkes dieser Art ab.“³⁶⁷ Berio versucht aber nie, durch Verschmelzung seiner eigenen Musik mit der Schuberts vom Ruhm und der Bekanntheit des Zitierten zu zehren. Im Gegenteil betont er die Verschiedenartigkeit des Materials, hebt die beiden Niveaus durch das „Lontano“ geradezu räumlich voneinander ab, stellt so die Zitate quasi in Anführungszeichen und unterstreicht damit, dass sie aus ihrem alten musikalischen und sozio-kulturellen Kontext herausgelöst worden sind. Ergab sich durch die polystilistische Schichtung in der *Sinfonia* ein bunt flirrendes Kaleidoskop, so erzeugt die hier vorherrschende Bi-Stilistik ein eigenartig schwereloses Schweben.

Der „Lontano“-Kommentar vermittelt aber auch die Gegensätze innerhalb des Fragments; die Posaunen-„Grabesmusik“ eines im Kopfsatz eingefügten Andante wird hier ebenso vorbereitet wie der Ausbruch eines Geschwindmarsches, wobei deren Distanz gleichsam musikalisch eingeholt wird. Die Zäsur ermöglicht es aber auch, verschiedene Ansätze Schuberts nebeneinander vorzustellen: Im Andante verstärkt Berio mit einer rhythmischen Ostinatofigur der Bratschen den statischen, ja starren Charakter; da hier

³⁶⁶ Berio selbst wehrt sich allerdings gegen solche semantischen Verknüpfungen und ihre Interpretationen; die Zitate seien „only melodical, not literal“ zu verstehen, meinte er im Gespräch in Zürich am 2. April 1991.

³⁶⁷ Lissa, S. 283.

die Skizzen meist nicht plötzlich abbrechen, sondern immer weiter ausgedünnt werden, verbindet er Fragment und „Zement“, indem er sie in fast filmischer Überblendung langsam ineinander überführt. Oft überschneiden sich die beiden Sphären und bespiegeln sich so gegenseitig, wenn der Komponist etwa über Fetzen der Andante-Motivik „phantasiert“ und ihne gleichzeitig Ausschnitte aus dem „Leiermann“ gegenüberstellt; in solchen Partien lässt er die Celesta *senza pedale*, *barely audible* flüchtige Zweiunddreissigstelfiguren spielen. Der ausgestrichene Schluss und die wie ein Motto am oberen Rand des Notenblattes notierte Kontrapunktübung mit einem Kanon in Gegenbewegung lassen die Zahl der „Kommentare“ anwachsen. Wie der eigentliche Satzbeginn Schuberts an ein Präludieren erinnert, so werden in Berios Einleitung die Kontrapunkttechnik und das motivische Material exponiert, womit Berio, wie bereits bei seiner Brahms-Bearbeitung, unterstreicht, wie sich die Musik aus einem einzigen Kern entwickelt; gleichzeitig lässt er sie so als etwas Prozesshaftes erscheinen: Der Zuhörer begleitet ihre Entstehung vom Anfang an. Daneben verweisen die von der Celesta gestützten, sich langsam aufbauenden „pedalisierten“ Flageolettklänge der Streicher auf den Schluss: Was sich bei Schubert in Wechselnoten festbeisst, erstarrt hier in clusterartig aufeinandergeschichteten Trillern. Versöhnlicher erscheint dagegen der übrige Satzverlauf. Auskomponierte Übergänge ersetzen die kahlen Haltetöne als Scharniere, und die Kommentarstellen überspielen gerade die Brüche; einzig bei der oben erwähnten Fis-Dur-Passage bricht Berio auf dem melodischen Höhepunkt ab (*morendo*, dann *immobile* und *lontanissimo*). Auch im Finale exponiert Berio zuerst das kompositorische Material, die markante Thematik zweier übereinandergesetzter Quarten, die metrischen Spannungen und den enggeführten Kontrapunkt. Die komplizierte Formanlage, die gleichzeitig auf Scherzo und (finales) Sonatenrondo mit *all'ungarese*-Episoden verweist, erscheint hier wie bei anderen „Restauratoren“ als Abfolge disparater Abschnitte. Da nun die Skizzen immer häufiger abbrechen und öfters auch verschiedene Ansätze Schuberts als alternative Möglichkeiten hintereinander ausprobiert werden, erklingt das verbindende „Zement-Werk“ immer gedrängter – gegen Schluss sogar taktweise. Geschichte und Gegenwart verschränken sich hier völlig, und die Ausdrucksebenen beider Komponisten durchdringen sich so stark, dass Berio auf der Titelseite seiner Partitur zu recht beide Namen gleichwertig nebeneinander stellen konnte.

Anhand von Berios Umgang mit Schubert und der Überarbeitung der eigenen Partitur soll nun mit einem doppelten Werkstatt-Einblick versucht werden, den Schaffensprozess herauszuarbeiten, um damit dessen Absichten nachzuvollziehen.

Quellen:

- Faksimile von Schuberts Sinfonie-Fragmenten;
- Umschrift durch Peter Gülke, auf die sich Berio stützte (inkl. deren Fehler, die nach Gülkes Umsiedlung aus der DDR nicht mehr bereinigt wurden);
- Gülkes Partitur der Sinfonie-Fragmente;
- Newboulds Realisation als „Symphony No. 10“;
(Berio besitzt sowohl die Partitur von Gülke wie die von Newbould, lehnt aber beide aus grundsätzlichen Erwägungen als unkünstlerisch bzw. bürokratisch ab.)
- Partitur der zweisätzigen Fassung (Leihmaterial UE 5/89);
- Partitur („Final version, 1990“, Leihmaterial UE 5/90);
darin: handschriftliche Autorenänderungen vom 20. August 1990;
- Im „Tempo reale“, Florenz, hergestellte Partitur im Computersatz, UE 6/91;
- Einlageblatt mit Korrekturen, datiert 20.9.91;
- Briefwechsel mit Berio (Archiv UE, Wien);
- Briefe von Brian Newbould und Roland Moser (Archiv Th. G.).

Folgt man Berios Werkeinführung, lassen sich folgende Arbeitsschichten erkennen:

- „Konservierung“: Auswahl und Sicherung von Schuberts Materialien, aber auch Eingriffe und Korrekturen;
- „Analyse“: Retuschen zur Beleuchtung der Strukturen und Verdeutlichung der Absichten;
- „Auffrischung“ durch kleine Retuschen;
- Aufbereitung des Materials durch weitere Analyse und Interpretation;
- Einrichtung: Praktische Arbeit aufgrund eigener dirigentischer Erfahrungen und nach interpretatorischen Missverständnissen anlässlich der Uraufführung;
- „Präsentation“: Distanzierung und Aktualisierung der Fragmente durch ihre Einbindung in Berios „Zement-Werk“;
- Absicherung und Rechenschaftsbericht.

6.6.1. „Konservierung“

Die Skizzen Schuberts stellen zunächst einmal das Problem, aus den verschiedenen Ansätzen und Verweiszeichen die intendierte Form herauszuschälen. Im ersten Satz schrieb sich der Komponist etwa von einem einleitenden *Allegro maestoso* in ein *alla breve-Allegro* hinüber und strich den ersten Anfang wieder aus. Newbould hält an *Allegro maestoso* fest, obwohl er auf diesen ersten Entwurf verzichtet, und fügt die transponierte Wiederholung der Exposition als Reprise ein.³⁶⁸ Gülke glaubt dagegen, dass Schubert die Sonatenform hier bewusst hinter sich gelassen habe, und unterlässt entsprechende Ergänzungen der Form. „Der letzte Entwurf enthält so viel Kühnes, dass man sich vor Augen halten muss: in einem ersten Entwurf hat die Phantasie alle Lizenzen zum freien Herausfahren, braucht sich um Fragen der Vermittlung ins Ganze nicht zu kümmern. [...] Im mehrfachen Wechsel der Tempi, im Umschlag eines überschwenglich grossen lyrischen Komplexes fast in eine Grabesmusik (welche sich

³⁶⁸ Vgl. Newbould, „Schubert's Last Symphony“, in: *Musical Times* 126(1985), S. 272-275: „The construction of a recapitulation is not difficult.“ (S. 275).

motivisch als zwei Seiten der gleichen Sache darstellen), scheint eher eine 'Sinfonische Phantasie' anvisiert.³⁶⁹

Demgegenüber wollte Berio sich nicht bloss mit Schuberts Lösungen, sondern auch mit dessen kompositorischen Prozessen und Problemen auseinandersetzen. Die Ambivalenz des Satzcharakters spiegelt sich in Berios ursprünglich widersprüchlicher Metronomisierung von *Halbe* = 64 für die Bläser und *Viertel* = 124 für die Streicher bei einem C-Metrum. (In der Fassung von 1991 entschied er sich dann für 4/4 und *Halbe* = 64.) Aus Schuberts verworfenem ersten Ansatz übernahm Berio diejenigen Mittel, die dort den *maestoso*-Charakter unterstrichen, und integrierte sie in das zweite, mit „Anfang“ überschriebene Fragment: Punktierungen, reichere Begleitung, dichtere Akkorde, häufigere Verwendung kontrapunktischer Gegenstimmen. Berio verknüpft so zwei mögliche Alternativen. Zugleich folgt er damit einem Formprinzip von Schuberts späten Sonatensätzen, die Introduction und Hauptthema oft miteinander verschränken. Weil er vor dem auf einem neuen Skizzenblatt notierten grossbogigen Seitensatz einen formgliedernden „Lontano“-Teil einfügte, konnte er zudem auch den entsprechenden chromatischen Übergang der Erstfassung übernehmen.

Obwohl das *Andante* in seiner Textur der fragmentarischste Satz ist, lässt sich dessen Grossform doch einigermaßen einfach herausdestillieren. Ein besonderes Problem stellt hier der ausgestrichene Schluss, den Moser als entrückte Kammermusik spielen lässt. Newbould und Gülke ergänzen floskelhaft. Berio bricht nicht ab, sondern löst das Material zu oszillierenden Trillern auf und kommentiert so das Stehenbleiben der Musik. Bei der zweisätzigen Fassung von 1989 stellte dies noch den Schluss des ganzen Werkes dar. Für die dreisätzige Finalversion von 1990 komponierte Berio die letzte Seite völlig neu.

Beispiel 6.7: Schluss des 2. Satzes.

a) Fassung von 1989 (S. 138);

b) Neufassung (Druckausgabe 1991, S. 139).

- In Ob 1 und Fl 1 spiegelt sich der Versuch, sich an der „schönen“ Fis-Dur-Stelle „festzukrallen“; in der Trompete klingt nochmals die Triole der „Wasserflut“ an, in der Fortsetzung und in der rhythmischen Version der Oboe zugleich die Motive von Schuberts Sinfoniefragment.
- Flageolett- und *sul ponticello*-Klänge markieren die Distanz.
- Ein *Rallentando molto* bis fast auf ein Drittel des Tempos (Achtel = 30), verbunden mit *morendo*, *spanire* und dem „Wegrutschen“ der Kontrabässe kommentiert den Abschied. Die Doppelschlagfigur (VI 2) verweist dabei auf das vor allem am Schluss des Fragments obsessive In-sich-Kreisen, aber auch auf die entsprechenden Abschiedsformeln im Klarinettenquintett von Brahms und in der Neunten von Mahler.

369 Gülke, *Coverttext* zu VEB Schallplatten 8 27 394 (Aufnahme der Dresdner Staatskapelle vom März 1978).

Handwritten musical score for "The Song of the Lark" by George F. Root. The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The title "The Song of the Lark" is written at the top, and the composer's name "George F. Root" is at the bottom right. The score is marked with "tr" and "trill" above the first staff, and "(piano)" and "long" below the last staff.

lunga

FL

FL

Ob.

Cl.

Fig.

Cor.

Tr.

3

Vin.

N. 34

Vin. I

IV. 2

Vine

4

Ve

9

8

9

139

Bereits vorher stösst man auf zwei weitere Formprobleme: Schubert verbindet die einzelnen Teile des Fragmentes nicht, sondern lässt sie entweder schroff gegeneinander prallen oder setzt lange Liegetöne dazwischen.³⁷⁰ Hier stellt sich natürlich sofort die Frage, ob das Fragmentarische im Wesen der Verlaufsskizze begründet sei, oder ob Schubert hier eine neue Ästhetik des unvermittelt Disparaten und zerbrechlich Kargen erproben wollte.³⁷¹ Meistens wird das letztere vermutet: „I considered that Schubert had a bleakness in mind.“³⁷² Moser vergleicht die Technik der Verknüpfung über Leerstellen, über Pausen und lange Töne mit einem entsprechenden Reihungsprinzip Bruckners. Gülke nennt den Satz ein „sinfonisches Gegenstück zum 'Leiermann', bestürzend in einer nur Mahler vergleichbaren Eindringlichkeit der Klage. Der Mahler-Bezug drängt sich auf, weil dem Tonsatz die vermittelnden Momente fehlen und die thematischen Objekte in eine kahle Öde hinausgestellt erscheinen, was den Eindruck von Fremdheit und Verlorenheit noch verstärkt“³⁷³, und konstatiert, dass avantgardistisch erscheinender Vorgriff und die Natur der Skizze sich hier verschränken.

Berio überspielt das Problem scheinbar, wenn er das Fragment einfach als Torso behandelt und dort, wo zwei Blöcke zusammenprallen oder wo die Skizze sich ausdünnert, sein „Zement-Werk“ einfügt. Quasi aus dem Nichts setzen dann seine Überleitungen ein. Nun lässt er aber Schuberts Musik nicht einfach plötzlich abbrechen, sondern blendet sie wie beim Schluss langsam aus, *morendo* und *rallentando*, bzw. *a poco a poco morendo* (ab Fassung 1990) und überlagert sie gleichzeitig mit seinem eigenen Kommentar, wodurch der Prozess des Verstummens und Beginnens plausibel gemacht wird. Die Fragmente Schuberts werden so als drei Ansätze der gleichen Idee vorgestellt. Das Skizzenhafte des Satzes unterstreicht Berio dazu, indem er die von Schubert auf dem gleichen Blatt notierten Kontrapunktübungen voranstellt.³⁷⁴ (Deren Töne entsprechen übrigens dem Thema.)

Ein ganzer Wust verschiedener Ansätze – Newbould spricht vom „trial-and-error of the first draft“³⁷⁵ und von einem „miniature workbook, in which melodic forms are modified and contrapuntal compatibilities tested“³⁷⁶ – verweist auf die ambivalente Haltung des dritten Satzes. Schuberts Vorzeichnung „Scherzo“ entsprechen zwar die teils knapp gefasste, gedrängte Zeitgestaltung und das Charakterstückhafte, andererseits

370 Vgl. Gülke, „Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert. Die Fragmente D 615, D 708 A und D 936 A, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Schubert* (1979), S. 187–220: „Etliche Male folgen hier Dinge aufeinander, die überhaupt kaum verbunden werden können, [...] und also beieinandergehalten werden allein durch jenes abwartende Schweigen, das vor allem Liegetöne artikulieren.“ (S. 220).

371 Vgl. Newbould, *Schubert's Last Symphony*. „Is the tendency to bareness in the slow movement the normal bareness of a preliminary sketch, or is it a finite aspect of this movement's character? (The latter is nearer the mark. I believe.)“ (S. 275).

372 Briefliche Mitteilung Newboulds, datiert Hull, 7. Januar 1987.

373 Gülke, *Covertext*.

374 Als Fussnote vermerkt er dazu: „# Counterpoint exercise by F. Schubert dated Nov. 1828.“

375 Newbould, „A Working Sketch by Schubert (D. 936a)“, in: *Current musicology* 43(1987), S. 22–32, Zitat S. 28.

376 Partitur-Vorwort, S. xii.

deuten das breite Ausufern der melodischen Linien und der Schwung auf ein rasch bewegtes Rondo-Finale hin.³⁷⁷ Dazu fällt die inszenierte Kontrapunktik auf, die an die Burleske von Mahlers Neunter erinnert, und sich mit einem *all'ungarese* verbindet, was auf eine Synthese aus Kontrapunkt und Volkstümlichkeit als Gegenentwurf zu Sechters akademisch trockenem Kontrapunkt hinweist. Allerdings bilden die zahlreichen Episoden als Finalsatz doch wieder kein genügendes Gegengewicht zum Kopfsatz.

Newbould entscheidet sich für ein dreiteiliges Scherzo mit drei Trioteilen³⁷⁸, der Kombination von Scherzo/Trio und einer Coda, und zeichnet in Analogie zum Zweiviertel-Finale der Sinfonie Nr. 6 C-Dur D 589 ein *Allegro moderato* vor. Gülke widerspiegelt die Zwitterstellung durch die vorsichtige Titelsezung „(FINALE) (Scherzo)“, Berio, der ebenfalls diese Doppeldeutigkeit hervorheben wollte, durch die Vorzeichnung „2/4 (6/8)“. Schubert hätte es wohl selbst nicht gewusst und wahrscheinlich an eine Synthese gedacht, kommentiert er die Frage nach der Form.³⁷⁹ Abgesehen von blossen Wiederholungen stellt Berio das ganze Material Schuberts vor und konstruiert durch den Einbezug der vielen Fehlanläufe ein ausgebautes Rondo. Zugleich macht er aber auch Schuberts formale Zweifel schon zu Beginn deutlich, wenn er wiederum einen „Lontano“-Abschnitt voranstellt, der Schuberts Kontrapunktik durch eine Schichtung verschiedener Motive exponiert. Hier erklingt während der letzten acht Takte im *mp* das Solocello – als einzige Stimme ungedämpft – mit Schuberts Anfang, bevor als eigentlicher Beginn das Rondothema bei Schuberts erstem (*vi-*)-*de*-Verweis anhebt, das zum formalen Gleichgewicht während nochmals acht Takten mit den verschwindenden Bläsertriolen der Einleitung überlappt wird. Durch diese Überlagerung ergibt sich eine klangliche und rhythmische Verdichtung; zugleich wird Schuberts Anfang verschleiert.

377 Gülke deutet dies gesprächsweise als „Absichtserklärung Scherzo“ und „Umkonzeption zum Finale“ (Winterthur, 2. Februar 1987).

378 Vorbild dazu sei vielleicht das 2/4-Trio von Beethovens *Neunter*.

379 Mündliche Mitteilung im Gespräch vom 28. September 1989 in Basel.

In der Fortsetzung wird Schuberts erster Entwurf weitergeführt, bis er sich zur einstimmigen Linie verdünnt, die Berio zum nächsten „Lontano“ überblendet. Darauf folgt Schuberts dritter Ansatz, mit dem Gülke und Newbould ihre Versionen begonnen haben, nach abermaligem „Lontano“ dann der zweite Entwurf und der mit weiteren Einbrüchen durchsetzte „stockende“ Schluss, dessen Verzögerung zugleich die (verlöschende) Finalwirkung verstärkt.

Umgekehrt verstärkt Berio die formale Zweideutigkeit durch Unterstreichung der Scherzo-Elemente: Die Viertaktigkeit wird betont und der Scherzo/Trio-Kontrast durch eine Instrumentation unterschiedlicher Dichten hervorgehoben.

6.6.2. Retuschen: Formale Eingriffe

Die Einbeziehung verschiedener Alternativ-Versionen kompensiert Berio gelegentlich durch kleinere Kürzungen, die er in der Partitur getreu anzeichnet: „# il segno X indica che sono state omesse delle battute dall'originale di Schubert“ (Anmerkung S. 3). Dabei unterscheidet er allerdings nicht, ob die betreffenden Takte bereits Schubert selbst ausgestrichen hat. Kürzungen betreffen vor allem Binnenwiederholungen einzelner Phrasen oder ganzer Perioden sowie blosse Auskadenzierungen des Themas, aber auch Einschubtakte Schuberts (I, Z. 36) und Asymmetrien, die Berio auf Geradtaktigkeit normalisiert (I, T. 26; II, 4 vor Z. 17). Andernorts (III, vor Z. 31) ergänzt er einen Takt, um Schuberts Linie logisch weiterzuführen und einen melodischen Bruch zu vermeiden. Daneben strafft er im zweiten Satz, wo Schubert die Töne gleichsam ineinander kreisen lässt.

Schliesslich greift er auch ein, wenn ein verminderter Dominantseptakkord bei Schubert ohne Reaktion bleibt: Die Stauwirkung verstärkt er durch ein Crescendo (das Schlusscrescendo der hohen Holzbläser erscheint erst 1991) und ein Instrumentierungscrescendo. Nach dem Spannungsakkord schneidet er die 16 Verzögerungstakte weg und fällt direkt in die Schlussgruppe ein, der er die Trompeten-/Paukenfanfare der gestrichenen Partie überlagert. Deren Finalwirkung hatte er 1989 noch durch ein *a due* der Trompeten demonstrativ hervorgehoben; 1990 lässt er sie diskreter nur noch vom *Primo* blasen.

Beispiel 6.9: 1. Satz - Übergang zur Schlussgruppe.

Daneben finden sich verschiedene Hinweise, dass Berio die erörterte Frage Skizzencharakter versus kompositorische Absicht zugunsten des ersteren beantwortet. So belebt er im ersten Satz liegende „Verbindungs“-Akkorde durch Punktierung (vor Z. 34) und verbindet bei Schubert aufeinanderprallende Teile organisch (beispielsweise Pauken-Crescendo ins Fortissimo, III, Z. 23, Nachtrag zur Finalversion [nach Mai 1990]). Im Gespräch betont er denn auch, dass Schuberts Skizzen in Satz und Struktur nur Anhaltspunkte, flüchtige Gedächtnisstützen böten.³⁸⁰

6.6.3. Analysierende Interpretation

Als Interpret zeigt sich Berio, wenn er einige Wendungen Schuberts kompositorisch unterstreicht. Im ersten Seitensatz (Z. 18) vermag nur eine Moll-Eintrübung die endlose Periodik zu durchbrechen. Schubert selbst hebt die Einmollung durch eine der wenigen dynamischen Angaben - *pp subito* - hervor. Berio betont hier durch einen Bruch in der melodischen Linie, die er auf verschiedene Instrumente (Flöte und

³⁸⁰ Gespräch vom 2. April 1991 in Zürich.

Violine/Oboe und Fagott) verteilt, nicht nur den Einschnitt, sondern mit zusätzlichen, pulsierenden Synkopen auch die Wirkung eines neu erreichten Bewegungsflusses, nachdem die musikalische Entwicklung zuvor gleichsam zum Stillstand gekommen ist. In der Fassung von 1990 überbrückt Berio dann den Bruch durch die Klarinette, die er die Phrase um einen Takt verschoben imitieren lässt.

Eine besondere Stellung hat das nachträglich eingefügte Kontrasubjekt des Andante. Gülke bezeichnet in seinem Nachwort diese Fis-Dur-Stelle als „eingefügte Insel von reinem Dur“. Lück nennt sie ein „utopisches Fenster einer ihm nicht mehr erreichbaren Freude“.³⁸¹ Newbould konstatiert dagegen nüchtern: „Schubert's two last creative acts in the composition of this symphony were (1) to add the afterthought and (2) to cross out the coda. (The crossing out of the coda might have been the last creative act of his life.)“³⁸² Die klassizistische Symmetrie seiner eigenen Rekonstruktion versucht er durch die rhetorische Frage „would Schubert fail to repeat such a sublime inspiration?“ zu begründen.³⁸³ Auch bei Moser wird die Stelle hervorgehoben: „Nun zur Fis-dur-Episode: Hier habe ich wirklich voll ergänzt, und zwar mit ebenso voller Absicht: um den symphonischen Klang wenigstens einmal herzustellen, der den dünnstimmigen übrigen Teilen erst das richtige Profil gibt. Erst so wird das Fragmentarische im Klang anderer Stellen spürbar (Das ist natürlich der Gedanke eines Musikers des 20. Jahrhunderts, als eines Ruinenbaumeisters gewissermaßen...)“³⁸⁴ Moser terzt dann die Melodie aus und lässt sie verklingen, bis sie mit dem folgenden Akkordblock des Blechs konfrontiert wird. Berio führt die Melodie hingegen bis weit in sein „Lontano“-Gewebe ein (Z. 12-13) und gibt ihr auf diese Weise etwas Unwirkliches.

Ihr allmähliches Verstummen wird bei Schubert durch die chromatische Rückung von *cis*² zu *cis*² eingeleitet. Moser signalisiert dies durch den plötzlichen Verzicht auf eine weitere Austerzung und durch die instrumentatorische Ausdünnung von Oboe, Posaunen und Streichern zu Klarinette solo. Gülke verdeutlicht den Bruch durch einen Wechsel von der Flöte zur Klarinette, Newbould verzichtet bei allen angesprochenen Stellen auf interpretierende Eingriffe, während Berio hier *rall[entando] a poco a poco e morendo* das „Lontano“ einsetzen lässt, das dann zum *immobile e lontanissimo* erstarrt. Unterstrichen wird der Bruch durch die Oktavversetzung (*cis*³, VI 2). Kontinuität schaffen einzig der Pedalton des Horns und die sordinierte Trompete (enharmonisch verwechselt *d*²-*cis*²). Im Schluss-„Lontano“, wo sich die Musik aufzulösen scheint, hat Berio diese chromatische Rückung dann nochmals aufgenommen.

381 Lück, S. 432.

382 Newbould, *Brief*.

383 Ebd.

384 Moser, *Brief*.

12

rall. a poco a poco e morendo

12

rall. a poco a poco e morendo

Beispiel 6.10: 2. Satz - Übergang zum zweiten „Lontano“- Abschnitt.

Die beiden Komponisten Berio und Moser treffen sich noch an einer weiteren eigen-
tümlichen Stelle, wo sie beide die harmonische Richtung zeigen:

„Bleibt noch die Frage nach der rätselhaften Klarinettenstelle T. 78–80. Auch das war ein spontaner Einfall. Ich kann ihn vielleicht nachträglich rechtfertigen durch die harmonische Besonderheit: es handelt sich um eine Art Rückung, aber nur in kleinstem Rahmen – für kurze Zeit gleichsam, denn nachträglich stellt sich die Verwandtschaft sofort wieder her (Wiederauf[nahme] Streicher): Cis-dur war bloss Dominante von fis-moll, E⁷_b Dominante der Durparallele A, die nach fis zurückführt – aber für jenen kurzen Augenblick schien mir die Wendung ganz von fernher zu kommen, das wollte ich zeigen. [...] Ich denke eben, dass man diesem aussergewöhnlichen Satz mit bloss philologisch richtigen und statistisch abgesicherten Lösungen nicht gerecht wird.“³⁸⁵

Die angesprochene Rückung, die durch Instrumentationsbrüche angezeigt wird, findet ihre subtile Parallele bei Berio (Z. 10): Innerhalb eines einzigen Taktes wird das ganze Orchester vom Forte ins Piano zurückgenommen. Im folgenden Takt setzt das Orchester wieder Forte ein, um nach drei Takten abermals im Piano zu verklingen,

unterstützt von einem *poco rall[entando]* und einer Verdünnung der Instrumentation. Erstmals wechselt in diesen drei Takten die Bassstimme des Cellos zum weicheren *Arco*. Deutlicher ist der zweite Bruch, da Berio hier nun Schuberts Überleitung zur Fis-Dur-Stelle wegschneidet und direkt zum kahlen Anfangsthema zurückkehrt (siehe *Beispiel 6.11*, S. 148).

Eine der wenigen Stellen, bei denen Berio in seiner Überarbeitung das Orchester-gewebe nicht verdichtete, sondern auflichtete, betrifft den Nachsatz des Hauptthemas (I, T. 5), der schon in Schuberts Skizze auf eine einzige Linie verdünnt wird. Gestrichen wird die Wiederholung des Kopfmotivs im Horn und damit die phrasen-verbindende Liegequinte. In den Korrekturen vom August 1990 verleiht er dafür der nun frei schwebenden Klarinettenmelodie mit Portato-Strichen mehr Nachdruck und verweist dadurch zugleich auf das Thema des *B-Dur-Klaviertrios*, mit dem sie später verknüpft wird, und auf die motivische Identität zum Nachsatz des zeitlich benach-barten *Klavierfragments C-Dur D 916B*.³⁸⁶

³⁸⁶ Vgl. Jörg Demus, „Eine weitere Klaviersonate von Schubert? Formale Neuinterpretation von zwei späten Klavierstücken“, in: *NZZ* vom 7./8. April 1984, S. 66.

a)

10

poco rall.

a tempo

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
1°
Tbn.
2°
3°
Vin. I
Vin. II
Vie.
Vc.
Cb.
Orig.

b)

-6-

G 2 →

H 12 →

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
1°
Tbn.
2°
3°
Vin. I
Vin. II
Vie.
Vc.
Cb.
Orig.

Beispiel 6.11:

Harmonische Rückung im 2. Satz
a) Berio (Druckfassung 1991);
b) Moser (Autograph).

I.

4/4 Allegro (♩ = 64)

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Si^b

2 Fagotti

4/4 Allegro (♩ = 64)

2 Corni in Fa[#]

2 Trombe

1^a

2^a

3 Tromboni

3^a

Timpani

4/4 Allegro (♩ = 64)

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Anfang

(Originale di Schubert)

Beispiel 6.12: Beginn der Druckfassung.

6.6.4. „Auffrischung“

Verschiedentlich finden sich kleine Retuschen Berios, mit denen dieser Schuberts Material auffrischend ergänzt. In einer Erstskeizze noch fehlende Fülltöne und Begleitfiguren oder intensivierende Tonrepetitionen, die das Satzgefüge verkitten, sowie die typischen Austerzungen fügt Berio nach freien Analogien ein und variiert sie ständig. Schuberts in Ansätzen erkennbare reiche Kontrapunktik führt er wie Newbould weiter, imitiert die Themen um einen Takt verschoben und nimmt einzelne Motive auch kurz vorweg. Vor allem im Andante baut er die Kontrapunktik in der Zweitfassung noch aus und verstärkt die Gegenmelodien durch Dynamik und Verdoppelung.

Ein besonderes Problem stellen die Wiederholungen dar. „Die Wiederholung wirkt noch frisch, die genaue Wiederholung des gesteigerten Nachsatzes (Tutti) brächte aber eine Abschwächung (weil die gleiche Klangrelation schon einmal da war), deshalb die Oktavierung der 1. Violinen.“³⁸⁷ Zumeist gestaltet auch Berio die Repetition als gesteigerte Emphase. So wiederholt er den ersten Hauptsatz mit oktavierter VI 1, fügt im Blech neue Mittelstimmen ein (III, Z. 39). Wenn bei Schubert die musikalische Entwicklung insistierend stehenbleibt, unterstreicht dies Berio durch eine verdichtende Imitation in der Klarinette (1990 durch gestische Schwelldynamik unterstützt; Gülke repetiert die Violinphrase durch beide Oboen). Dazu variiert er die Begleitung und verleiht ihr chromatische Spannung (I, 2/3 vor Z. 19).

Beispiel 6.13: 1. Satz - Steigerungstechnik.

6.6.5. Aufbereitung

Vereinzelt hat Schubert bei Kadenzierungen die entsprechenden Begleitachtel ausnotiert. Berio gibt diese dann auch in einem Streichersatz (I, 4 nach Z. 16) wie Newbould demonstrativ den Bläsern; in ähnlicher Weise lässt er im zweiten Satz abwechselnd Streicher und Bläser kadenzieren (wie übrigens auch Moser), während im übrigen die Kadenzwendungen in Pauke und Kontrabass (pizzicato) interpunktiert werden.

Dynamik wird oft, und ab der Fassung 1990 noch vermehrt, als Phrasierungsmittel eingesetzt. Schweller unterstreichen gestisch organische Phrasen, *subito*-Dynamik melodische und harmonische Brüche. Wo Schubert zwei Phrasen bloss durch einen Liegeakkord verbindet, vermittelt Berio dynamisch.

Beispiel 6.14: 1. Satz – 5 Takte vor Z. 4.

Die Leittonspannung wurde 1989 dazugesetzt, das Crescendo 1990 und das Piano am Anfang der neuen Phrase 1991.

Die Artikulation gestaltet Berio allgemein grossflächiger als Schubert, mehr im Legato und damit weicher und flüssender, wobei Berio diese Interpretationsänderungen erst unter dem Eindruck der Uraufführung vorgenommen hat. Artikulation und Phrasierung dienen Berio aber auch als rhetorische Gestaltungsmittel:

4

Beispiel 6.15: 1. Satz - 1 Takt vor Z. 3.

Die von Schubert noch unbezeichnete Stelle liess Berio 1989 legato spielen; 1990 unterteilte er den Bogen. 1991 verstärkt er mit einem Akzent auf den Anfang des zweiten Bogens die neue Phrasierung, die mit einer charakteristischen Verschiebung des Rhythmus um einen Achtel zusammenfällt. (Die Verlängerung der Halben setzte Berio in seiner „Finalversion“ von 1990 in Analogie zu den melodischen Parallelstellen.) An die Stelle des chromatischen Durchgangstons h^2 trat hier kurz der Vorhalt b^2 , dessen harmonischer Funktionswechsel vom Grundton zur Terz nun durch die Phrasierung hervorgehoben wird.

In seinen Überarbeitungen fügte Berio dann noch Strichbezeichnungen bei und änderte einzelne Sordino-Vorschriften und Schlüsselungen.

6.6.6. „Präsentation“: Einbindung ins „Zement-Werk“

Dass Berios „Zement-Werk“ keine graue Masse, sondern höchst farbig ist, wurde bereits oben gezeigt. Indessen haben diese „Lontano“-Teile die meisten Missverständnisse hervorgerufen, weshalb hier die grössten Revisionsarbeiten ansetzten. Insbesondere sind dabei zwei Tendenzen zu beobachten: (1) eine distanzierende Verfremdung; (2) eine engere Verknüpfung mit Schuberts Fragment.

Dem Uraufführungsdirigenten hat Berio vorgeworfen, er verstehe bei allem Interesse die Grundidee nicht und lasse die Zitate bei viel zu langsamem Tempo „singen“ und mit Vibrato spielen. Dabei handle es sich doch nur um Träume, um innerliche Zitate, um einen Blick von aussen oder um einen „love letter“ an Schubert.³⁸⁸

Konsequenterweise schrieb Berio für die Finalversion nun verschiedentlich *ppp* vor, *poco vibrato* und *non „cantare“*, was er bei etlichen Zitaten zusätzlich wiederholte und mit Ausrufzeichen unterstrich. Einzelne Zitate machte er durch dynamische Zurücknahmen, rhythmische und melodische Verzerrungen, Verkürzungen oder Kontinuitätsbrüche praktisch unkenntlich, verfremdete sie teils klanglich, überlagerte sie durch andere Stimmen oder lenkte die Aufmerksamkeit des Hörers durch prägnante Vorschläge in anderen Instrumenten ab.

Beispiel 6.16 : 1. Satz - Z. 9

a) Fassung 1989 (S. 154) ;

b) Fassung 1990 (S. 155).

- Der erste Themenkopf der *B-Dur-Klaversonate*, ursprünglich in Cl 1, Fg 1, Tr 1 und Kb, wird verkürzt: Die Klarinette spielt noch drei Töne und biegt ihn dann um, während die 2. Oboe triolisch diminuierend die Melodie fortführt; der Kontrabass verzichtet auf den Auftakt, die Trompete bringt um drei Viertel verschoben eine diminuierte Version mit der Fortsetzung, und das Fagott pausiert. Die Wiederholung in der Celesta wird durch die Einbindung des Auftaktes verschleiert.
- Die vier ersten Takte des *Scherzo* aus dem gleichen Werk (durch Triolisierung in die richtige Tempoproportion gebracht) in Fl 2, Ob 1, Hr 1 und Celesta werden in der Fassung 1990 wie folgt verfremdet: Der Abschluss der Flöte wird durch eine Pause unterbrochen und dann als rascher Vorschlag gebracht, die Oboe wird nun als Quartparallele zur Flöte geführt, während die Celesta die Eins vom 2. und 4. Takt mit Clustern überlagert; das Horn bricht vorzeitig ab.
- „Die Wasserflut“ (Ob 1 und Celesta) wird melodisch durch das *fis*¹ verzerrt. Durch diese chromatische Rückung stellt Berio gleichzeitig die Verbindung zwischen Scherzosatz und „Wasserflut“ her.
- Das Zitat von „Die Post“ (Ob 2, dann Fl 1) wird in der Ob durch das Sonaten-Zitat, in der Flöte durch eine Pause (und die anschliessende Vorschlags-Beschleunigung) unterbrochen.
- Neu sind dazu verschiedene *ppp!* - und eine *non „cantare“* -Vorschrift sowie absteigende Skalen in den Klarinetten und (als Vorschlag) im 1. Fagott.

a)

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, labeled 'a)'. The score is written on multiple staves, showing complex rhythmic patterns and dynamics. A box with the number '9' is visible in the middle section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Beispiel 6.16a: Fassung 1989.

b)

The image displays a handwritten musical score for a multi-instrument ensemble, likely a string quartet or a similar small group. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and complex, suggesting a high level of technical difficulty. A small box containing the number '9' is visible in the middle of the score. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Beispiel 6.16b: Fassung 1990.

Parallel dazu änderte Berio das Vorwort und benannte nur noch zwei statt vier Zitate, womit er das „musikalische Rätselraten“ einschränkte, und ergänzte sukzessiv, dass die „Lontano“-Teile „quasi senza suono“ bzw. „ohne Ausdruck“³⁸⁹ gespielt werden sollten.

Gleichzeitig verknüpfte er Fragment und „Zement“ enger, indem er die beiden Teile vermehrt miteinander verschränkte. Anschliessend an den weitausgreifenden Seitensatz (I) in A-Dur setzte Schubert unvermittelt ein Andante in b-moll mit der Instrumentationsbezeichnung „Tromboni“. Durch das eingefügte „Lontano“ entfällt bei Berio der Effekt dieser neapolitanischen Rückung zur „Grabesmusik“ (Gülke; Newbould nennt sie nüchterner „a choral-like variant of the second subject in the trombone“³⁹⁰), aber der Einbruch der Posaunen wird in der Finalversion durch deren sordinierten Pedaltöne am Schluss des Seitensatzes angedeutet. Dazu werden nach dem „Lontano“ die Pizzicati von Schuberts Überleitung wieder aufgenommen.

6.6.7. Absicherung und Rechenschaftsbericht

Mit seinem Vorwort, aber auch mit der Einfügung von Schuberts Original am Fusse der Partitur gibt Berio einen Rechenschaftsbericht. Die Unterlegung von Schuberts Text brachte dann auch noch etliche Korrekturen mit sich; teils wurden sie wegen Lesefehlern in Gülkes Umschrift nötig, teils konnten sie erst in den Korrekturen des Einlegeblattes vom 20. September 1991 verbessert werden.

★

Berios Restaurierungsarbeit entspricht seiner Grundsatzerklärung im Vorwort der Partitur, die zwar eine Auffrischung bejaht, hingegen jede Kaschierung, Rekonstruktion oder gar Vollendung ablehnt. Dass das „No man's land“ (Berio) der „Lontano“-Abschnitte gerade an den disparaten und kahlen Stellen der Fragmente einsetzt, hängt mit Berios Überzeugung zusammen, dass hier das Skizzenhafte dominiere. Er übertüncht die Brüche dabei keineswegs, sondern verstärkt sie noch durch den Kontrast der beiden verschiedenen Klangwelten; die sich verlaufenden melodischen Linien bricht er nicht ab, sondern spinnt sie assoziativ weiter. – „I'm Italian, I'm embracing Franz“, scherzt er dazu.

Darüber hinaus zeigen sich in Berios Arbeit an Schubert und im Vergleich der verschiedenen Fassungen wiederum Leitthemen seines Schaffens wie das Füllen von Leerstellen, die Komposition aus Zellen heraus, Kommentar, Verdeutlichung, Heterophonie, Kontrast, Expansion, Variation, musikalische Gestik.

Diese Grundlagen von Berios kompositorischem Schaffen und Denken sollen nun im Schlusskapitel nochmals zusammengefasst werden.

389 Kahowez (UE) bestätigt den Empfang der Mitteilung per Fax an Berio (24. April 1991).

390 Newbould, *Schubert's Last Symphony*, S. 275.

7. „Un langage à faire“

Zusammenfassende Betrachtungen

Die Frage nach den Konstanten in Berios Komponieren wird zunächst an seine Schaffensweise, dann an sein musikalisches Denken gestellt.

Wo vorhandene Skizzen einen Einblick in den Kompositionsprozess ermöglichen, kann man bei den meisten seiner Werke seit den späten fünfziger Jahren ein ähnliches Vorgehen beobachten. Am Anfang steht jeweils die Bereitstellung des Tonmaterials. Eine Skala mit signifikanten „Fenstern“ teilt den Vorrat in „gebundene“ und „freie“ Töne. Als Alternative, manchmal auch als Ergänzung, lässt sich meistens eine **Reihe** von zwölf oktavfixierten Tönen herleiten, die allerdings nur selten bereits in den Skizzen anzutreffen ist. Die Reihe bzw. die Einführung ihrer jeweils neuen Töne wirkt sich dann bestimmend auf den Formverlauf des Werkes aus. Am deutlichsten zeigt sich dies in den *Sequenze V* und *VII*, wo das Ende der Reihe mit dem Höhepunkt der Spannungskurve zusammenfällt. Dazu stiftet die Reihe als „interne Rückversicherung“ den inneren Zusammenhalt eines Stückes.

Neben der Komplementarität von Skalatönen und Fenstern, die sich zum chromatischen Total des instrumentalen Ambitus ergänzen, und neben der dynamisch prozesshaften Ergänzung zum Total innerhalb der Reihe ist auch das *Unisono* manchmal von Bedeutung, in der Bildung von „Klangfarbenmelodien“ wie in den *Sincronie* oder im Zusammentreffen von durchgehendem Signalton und aktueller Tonhöhe in *Sequenza VII* bzw. im Zusammentreffen von Solopart und Orchesterstimmen in *Chemins IV*. Werkkonstituierende Bedeutung hat schliesslich die potentielle Energie von Leitintervallen: die verminderte Oktave in *Sequenza I*, die Sekunde in *Sequenza VIII* (dort im Wechsel mit dem *Unisono*) und sehr häufig die Terz als traditionelles Ausdrucksmittel von Sinnlichkeit.

Organisiert wird das Tonmaterial meist durch Tongruppen, die dann – wie bei den *Sincronie* erläutert – in harmonischen Feldern zusammengefasst werden. Fast gleichzeitig mit der Ordnung der Tonhöhen beginnt diejenige ihrer Ausgestaltung und Differenzierung durch Rhythmus, Dynamik, Tempo, Artikulation sowie die Zuteilung der Töne an die einzelnen Stimmen und Register. Kriterium ist hierbei entweder ein einfaches bipolares Modell von Gleichheit oder Ähnlichkeit bzw. Kontrast oder das von Berio entwickelte dreistufige Relativitätsmodell für das Mass der relativen Variation in den einzelnen Parametern.

Kontrast und **Variation** sind die wichtigsten Konstanten in Berios kompositorischem Denken. Das Prinzip des Kontrastes muss dabei immer auch als eines der **Komplementarität** und der **Begegnung** betrachtet werden. Unter dem programmatischen Namen „Incontri Musicali“ („musikalische Begegnungen“) hatte Berio in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre vier Nummern einer verschiedenen „Schulen“ offenen Zeitschrift herausgegeben und Konzertreihen veranstaltet, die zeitgenössische Werke mit Kompositionen der „klassischen Moderne“ (Debussy, Schönberg, Webern, Bartók, Strawinsky) konfrontierten. Kompositorisch erfasst das Kontrastprinzip nicht nur die Organisation des Tonmaterials und die der weiteren Parameter, es spiegelt sich

auch auf der formalen Ebene in der Gegenüberstellung von Solo und Tutti, von „gebundenen“ und „freien“ Teilen, bei *Rendering* von Fragment und „Zement“.

Ebenso vielschichtig ist das Prinzip der Variation zu verstehen, das Berios Leitsatz „variare - cioè, approfondire“ folgt. Durch permanente Variation entwickelt sich die Komposition nach der Organisation des Materials aus Tonzellen, Leitintervallen, Akkorden, Tongruppen, Reihen und harmonischen Feldern. „Un modèle de base se reproduit progressivement et se développe suivant un principe directeur“, hat Balz Trümpy diesen Kompositionsprozess beschrieben.³⁹¹ Bei Bearbeitungen stellt Berio dann oft programmatisch das Potential motivischer Kerne voran. Auf der Werkebene sind auch die Revisionen und Neufassungen im Zeichen der Variation zu sehen, wobei wie bei der Entwicklung des Materials das *additive* Prinzip gegenüber einer Tendenz der Konzentration im Vordergrund steht. Oft wird wie bei den *Sincronie* eine neue Coda ausgearbeitet. (Seltener sind Ausdünnungen, die die Musik gleichsam ausfasern lassen.) Als Variation und Expansion kann auch die Bearbeitung fremder und eigener Werke verstanden werden. (*Mix* und *Selezione*, bei denen bereits die Titel auf einen grundsätzlich verschiedenen Entstehungsprozess verweisen, sind als Gelegenheitswerke die Ausnahmen.) Überzeugt, dass nichts je vollendet sei, und getragen vom Impetus, etwas neu zu machen, schmilzt Berio in diesem *work in progress* alles ein. Die *Chemins* sind so erweiterte Versionen der betreffenden *Sequenze*, die Bearbeitungen neue Lesarten der Originale, die teils auch mit Assoziationen in Form von Zitaten ergänzt werden. Schliesslich sind auch ganze Werkreihen - *Sequenze*, *Chemins* - als Variationen der gleichen kompositorischen Idee aufzufassen. Auf einer weiteren Stufe arbeitet Berio gegenwärtig an einer kompositorischen Rückschau quer durch seine Orchesterwerke, die er unter dem Titel *Compass* für das Ballett des Zürcher Opernhauses ankündigt.³⁹²

Komposition als ständige Variation und Erweiterung einzelner Kerne - Berio selbst hat dieses Wuchern immer wieder „prolifération“ genannt - findet ihre Parallele bei Boulez und ihr Vorbild bei James Joyce, den Berio 1957 bei Umberto Eco entdeckt hat. Seine Interpretation des Beginns von Joyces 11. *Ulysses*-Kapitel entspricht seinen eigenen Kompositionsprinzipien:

„Dieser Beginn (nicht der vollständige) stellt eine Art Ouvertüre dar, eine Themenexposition, welche die wirkliche und eigentliche Komposition des Kapitels präludiert. Aus dieser Anhäufung von Sonoritäten, durch die hindurch Personen und Begebenheiten sich manifestieren, wählt Joyce eine Reihe von fundamentalen Themen und isoliert sie vom Kontext als eine Abfolge von Leitmotiven.“³⁹³

Parallelen zeigen sich auch in den „Kriterien der Ähnlichkeit und des Kontrasts“³⁹⁴ und in der Absicht, „die Lesung des Textes von Joyce in ein Feld von Möglichkeiten zu entfalten, die der Text selber ausspricht.“³⁹⁵ Berios Äusserungen beziehen sich zwar

³⁹¹ Balz Trümpy, „pensées sur la musique de luciano berio“, in: *musique en jeu* 33(1978), S. 128 bis 130, Zitat S. 130.

³⁹² Gespräch vom 27. September 1993 in Freiburg/Br.

³⁹³ Berio, *Musik und Dichtung*, S. 39.

³⁹⁴ Ebd., S. 40f.

³⁹⁵ Ebd., S. 43.

auf seine elektronische Komposition *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), und er spricht vom „unermesslichen klanglichen Reichtum, den die elektronischen Mittel verfügbar gemacht haben“ und den er „in seiner totalen Kontinuität zu nützen“ beabsichtige.³⁹⁶ Dennoch lassen sich alle Erkenntnisse praktisch unverändert auch auf seine Instrumentalwerke übertragen.

Nach der erläuterten diachronen Achse in der Abfolge von Kontrast und Variation ist nun die synchrone zu betrachten, die Gleichzeitigkeit von Kontrasten resp. Variationen. Bei *Thema (Omaggio a Joyce)* spricht Berio davon, „die auf dem Papier visierte Polyphonie als eine wirkliche zu realisieren.“³⁹⁷ **Berios Polyphonie** äussert sich durch Kontrapunktik und ein Denken in Kontrasten im weitesten Sinn: Bei mehrstimmigen Stücken können alle Parameter nach einem ausgeprägten Kontrastprinzip behandelt werden, von dem nur die Dynamik ausgenommen wird, damit die Unterschiede nicht wieder zugedeckt werden. Kontrast umfasst dabei auch gegenläufige musikalische Gesten, die Gegenüberstellung zweier Spannungszentren oder zweier Reihen, von Solist und Orchester, von konventionellen und zeitgenössischen Spieltechniken, von vokalen und instrumentalen Äusserungen (*Sequenza V*), von gespielter (Trompeten-)Ton und seiner Resonanz im Flügel (*Sequenza X*), von verschiedenen Herkunftsschichten sowie von Verdoppelungen und ironischen Brechungen der Wort-Ton-Beziehungen in *Sinfonia*. Polyphonie als kompositorisches Problem bei Werken für genuin homophone Soloinstrumente wurde bei den *Sequenze* als reale und virtuelle Mehrstimmigkeit auf verschiedenen Ebenen erörtert. Das ausgeprägte polyphone Denken, das Schuberts sinfonische Fragmente prägt, war schliesslich der Anlass, in *Rendering* alle kontrapunktischen Ansätze zu verstärken und in der Neufassung nochmals zu erweitern.

Das Motto „‘Saying’ the same thing in different ways“ hat den *Sincronie* kompositorische Grundidee und Titel gegeben. **Berios Heterophonie** entsteht durch die Gleichzeitigkeit des nur wenig Verschiedenen, durch die Überlagerung melodischer, rhythmischer und artikulatorischer Varianten, durch Umspielungstechniken einer latenten Melodie, durch nicht akkordische Begleitpraktiken, durch diagonale Beziehungen, bei denen die horizontale melodische Verlaufsebene in die harmonische Vertikale projiziert und so die **Einheit des musikalischen Raums** begründet wird, durch die Arbeit mit verschiedenen Schichten – in *Il Ritorno degli Snovidemia* (1976–1977) erklingen beispielsweise gleichzeitig eine Melodie im Solocello und deren Augmentation in der Bassklarinette (T. 98), und in T. 114 spielt das Solocello eine verzierte Version der Tutticello-Stimme – sowie auf der Werkebene durch die in vertikaler Projektion erzeugte Gleichzeitigkeit von Solostimme und deren orchestralem Kommentar. Der Gefahr, dass sich bei einer solchen Informationsdichte die Aussagen gegenseitig zu einem akustischen Cluster neutralisieren³⁹⁸, begegnet Berio durch die plastisch differenzierte Ausgestaltung der einzelnen Stimmen, die zwar kein totales gleichzeitiges, aber ein selektives Durchhören erlauben und damit den Hörer

³⁹⁶ Ebd., S. 44.

³⁹⁷ Ebd., S. 40.

³⁹⁸ Eine entsprechende Kritik hat Ulrich Dibelius in *Moderne Musik II: 1965–1985*, München 1988, S. 144, formuliert.

mit verschiedenen möglichen Lesarten, mithin mit Mehrdeutigkeit konfrontieren. Als Denkmodell verweist Berios Heterophonie schliesslich auch stets auf die Integration des Verschiedenen.

1952 wurde Berio von Luigi Dallapiccola in die Zwölfton-Technik eingeführt. Dabei hat ihm dieser wohl auch seine im Jahr zuvor als „On the Twelve-Note Road“ publizierte Überzeugung mitgeteilt, die Methode nicht als System zu missverstehen, sondern als *ein* kompositorisches Mittel unter anderen zu benützen: „Series of twelve notes begin to make their, undeniably timid, appearance in my works; in some cases they were used for purely colouristic purposes, in others with exclusively melodic intent.“³⁹⁹ Skepsis gegenüber dem Serialismus äusserte Berio bereits 1958: „An sich garantieren die seriellen Verfahrensweisen überhaupt nichts; keine Idee ist so miserabel, als dass sie nicht am Ende serialisiert werden könnte.“⁴⁰⁰ Und schon früher hat er sich von den Darmstädter Prinzipien distanziert:

„My first reaction to Darmstadt and to Bruno [Maderna]'s beneficial influence, in other words my first exorcism was *Nones* for orchestra which has nothing of Darmstadt or Maderna in it, but which develops what was for me the main focus of research and musical excitement during those years: the possibility of thinking musically in terms of process and not of form or procedure.“⁴⁰¹

Auch später hat Berio dem Serialismus nie mehr als einen gewissen historischen Stellenwert eingeräumt: „It is an ideology, a view of things, a spiritual situation of the early fifties, but not necessarily a specific technique.“⁴⁰² Als in der postseriellen Phase der Rückzugsgefechte die Parteikämpfe sich versteiften, kritisierte er diese heftig, wobei der Titel „Meditation on a twelve-tone horse“ vielleicht Bezug auf Dallapiccolas frühes Bekenntnis gegen ein System-Denken Bezug nimmt.

„Die Ideologie der Kulturindustrie neigt dazu, Erfahrung zu Schemata und Stilen erstarren zu lassen: Formbildung wird FORM; ein Instrument wird APPARAT; ein gesellschaftliches Ideal wird PARTEI; Schönbergs und Weberns Poetik wird DAS ZWÖLFTON-SYSTEM. [...] Wenn ein Komponist sich in der Manipulation von einem Dutzend Noten verliert, läuft er Gefahr zu vergessen, dass diese Noten einfach nur Symbole der Wirklichkeit sind. Zu allem mag er endlich noch dahin kommen, dass er vergisst, was Klang überhaupt ist.“⁴⁰³

Berio wehrt sich gegen jedes abstrakte System, das seiner Ansicht nach mit totalitären Ideologien verbunden ist. Ausserdem erblickt er hier ein ausgeprägtes Fetischdenken, das in seiner theoretischen Fixierung die klangliche Wirklichkeit völlig ausser acht lässt. In einem späteren Interview unterstreicht er nochmals seine Sicht des Serialismus:

399 Luigi Dallapiccola, „On the Twelve-Note Road“, in: *Music Survey* 4(1951), S. 318–325, Zitat S. 322.

400 Berio, *Musik und Dichtung*, S. 45.

401 Berio, *Interviews*, S. 62. *Nones* basieren auf einer 13tönigen Reihe: Ein Ton wird als Resultat des aus Trichorden gewonnenen Prozesses verdoppelt, was gegen ein Dogma von Darmstadt verstösst; vgl. dazu Michael Hicks, „Exorcism and Epiphany: Luciano Berio's *Nones*“, in: *Perspectives of New Music* 27/2(1988/89), S. 252–268.

402 Berio, *On New Music*, S. 548.

403 Berio, *Meditation*, S. 294f.

„Serialism is generally a control of proportion, not necessarily pitch versus timbre, duration, intensity; that is very scholastic. [...] What I'm against is the use of serialism in the abstract sense without taking into consideration the sound process. [...] It becomes a sort of immobile, static world revolving around itself.“⁴⁰⁴

In einer Umfrage der Zeitschrift *Preuves* zur Stellung der seriellen Musik betont Berio schliesslich den fundamentalen Unterschied zwischen einer kategoriell seriellen Poetik, die er von Webern herleitet, und der mit einer *recherche* verbundenen konkreten musikalischen Ausgestaltung:

„Le sens le plus approprié de 'musique sérielle' – utile surtout pour définir la poétique webernienne – implique sa propre transcendance en tant que catégorie, et est avant tout valide comme instrument dialectique pour la recherche continuelle et l'invention d'une grammaire. La grammaire n'est pas le langage, mais seulement une de ses dimensions.“⁴⁰⁵

Der **Postserialismus** Berios bedeutet in der Terminologie von Eco den Schritt vom seriellen zum strukturalen Denken, das „auf Entdeckung aus ist“⁴⁰⁶, worauf sich Berio mit dem Begriff *recherche* bezieht. Eine entsprechende Entwicklung ist teilweise auch in Berios Kompositionen nachzuweisen, so in der Arbeit an den *Sincronie*, wo serielle Grundideen und ihre Systeme (Koppelung von Tonhöhe und Rhythmus, Parameterdenken, fixierte Oktavlagen) in ihrer Aus- und Überarbeitung undogmatisch allmählich verabschiedet werden zugunsten kompositorischer Prozesse und aufführungspraktischer Rücksichtnahmen. Diese richten sich nicht mehr nach Systemen, die ohnehin nicht mit abstrakter Geltung, sondern nur als Mittel angewendet worden sind. (Hier ist zusätzlich die Differenz zwischen dem noch im seriellen Gedankengut verwurzelten Konzept und seiner praktischen Ausgestaltung zu beobachten.) In der Umwandlung vom *Piccolo concerto* zum *Concertino* zeigen sich die Abkehr von seriellen „Tabus“ und die zunehmende Bedeutung der klanglichen Werte. In weiteren Revisionen wird die allmähliche Abwendung von Elementen offener Kunstwerke vor allem in der genauer fixierenden Notation und im Ausscheiden beschränkt aleatorischer Abschnitte greifbar. Kaum zufällig beginnt Berio daneben in der Zeit ab 1966, sich vermehrt mit Bearbeitungen tonaler Werke auseinanderzusetzen.

In Berios Äusserungen zum Serialismus kommen einige Begriffe vor, die wichtig sind für sein kompositorisches Denken: „research“, „thinking musically in terms of process“, „Klang/sound“.

Research oder *recherche musicale* könnte als Motto für Berios ganzes Schaffen gelten. Die Experimente mit elektronischer Musik, das spielerische Erkunden der instrumentenspezifischen Möglichkeiten und deren komplementäre Erweiterung in den *Sequenze*, das Suchen nach neuen Modellen in der Behandlung der Parameter in den *Sincronie*, die Aneignung von Musikgeschichte in *Sinfonia*, die Anthologie vokaler

404 Berio, *On New Music*, S. 548.

405 Berio, *La musique sérielle*, S. 31.

406 Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 382. Wiederholt hat Eco diese Überlegungen in seinem Aufsatz „Pensée structurale et pensée sérielle“, in: *musique en jeu* 5 (1971, Ms. aber mit 1968 datiert), S. 45–56.

Mittel in *Sequenza III* und *Folk Songs* sowie die Fülle der Stil- und Ausdrucksmittel im ganzen Oeuvre – dies alles zeugt von einem beinahe faustischen Drang, der teilweise in der Biographie von Berio begründet ist: Unter den Faschisten konnte er bis zum Kriegsende praktisch keine Kontakte zur zeitgenössischen Musik pflegen; in Amerika und Darmstadt eignete er sich dafür später dann breiteste Kenntnisse an. Für das musikalische Material sieht er dabei keine Grenzen: „La virtualité musicale existe dans la totalité du monde sonore.“⁴⁰⁷ Distanziert hat sich Berio indessen von einem Postmodernismus, der in der blossen Kombination von Stilelementen der Vergangenheit einzig das Gefühl der Behaglichkeit vermitteln will: „Für mich ist dies eine Form des schlechten Geschmacks, es ist keine wirkliche Kreativität mehr, keine erkennbare Richtung.“⁴⁰⁸

„thinking musically in terms of process“ – Berio bezeichnet die Musik als „un langage à faire“⁴⁰⁹, vergleichbar Ecos „Poetik als System von operativen Regeln“⁴¹⁰. Dies widerspiegelt sich vor allem in den geschilderten Kompositionsprozessen von Kontrast und expandierender Variation, im *work in progress* von der Entwicklung des Tonmaterials über die Ausbildung der formbildenden Reihenstrukturen bis zur Überarbeitung fertiger Werke im Baukastensystem. Das technisch-strukturelle Schichten- und Material-Denken ist für Berio wesentlich nicht nur in der (vertikalen) Hinzufügung neuer Stimmen, sondern auch in der (horizontalen) Umstellung einzelner Materialausschnitte oder ganzer Formteile und in der Einfügung von Zitaten, etwa bei *Sinfonia* und *Rendering*. Die *Collage* wird dabei bloss als Mittel der Arbeitsökonomie⁴¹¹, nicht aber systematisch als Form verwendet.⁴¹²

Klang meint einerseits die *recherche musicale* nach immer neuen Möglichkeiten, die differenzierte Behandlung von Klang als eigenständigem Parameter sowie die Ausbildung von Klangfarbenmelodien, wie sie als „Tonfaden“ bei den *Sincronie* untersucht wurden, andererseits aber auch das *Erklingende* an sich: Bei jeder Komposition denkt Berio sofort an ihre klangliche Realisierung und ihre beste Wirkung. Damit verbunden sind die eigene Dirigiertätigkeit, die enge Zusammenarbeit mit den Interpreten und die Forderung nach einem neuen, mitdenkenden und (zumindest symbolisch) mitgestaltenden Künstlertypus sowie die aufführungspraktisch und wirkungsorientierte Überarbeitung der Partituren unter Einbezug von Aufführungserfahrungen.⁴¹³

407 Philippot, *Entretien*, S. 90.

408 Zit. in A. Fuhrmann, S. 31.

409 *Entretien Berio* – Thibaudeau, S. 171.

410 *Das offene Kunstwerk*, S. 390.

411 So etwa in der Umformung von *Sequenza II* in *Chemins I*, wo die Harfenstimme mittels Schere und Klebeband in die neue Partitur eingefügt wird.

412 „I’m not interested in collages, and they amuse me only when I’m doing them with my children.“ (Berio, *Interviews*, S. 106).

413 Vgl. Dibelius, *Moderne Musik I: 1945-1965*: „Seiner Musik ist weniger die Methode als das Resultat wichtig, weniger die bündige Gestalt des einzelnen Stückes als dessen unmittelbare Wirkung.“ (S. 175)

Der Umgang mit den Interpreten spiegelt sich in der **Notation**. Praktische Anweisungen beziehen sich direkt auf die Aufführungssituation. Die Proportionalnotation der meisten *Sequenze* mit den kleinen Noten als *Valeurs ajoutées* ist adäquat für die auf Wahlfreiheit beschränkte, psychologisch aber wichtige Offenheit und damit Mehrdeutigkeit des Werkes sowie die erwünschte elastische Spontaneität ihrer Interpretation; sie ist aber auch durch ihre Relativität an das erörterte Dreistufenmodell angepasst. In der Notation schlagen sich bei Neufassungen zudem neue Schwerpunktsetzungen anschaulich nieder, Tendenzen, die Periodizität aufzubrechen, die Rhythmik stärker zu differenzieren, die Dauern eindeutiger zu fixieren und damit den Gestaltungsanteil des Interpreten einzuschränken.

Darüber hinaus macht sich in der Notation Berios Verankerung in der **Tradition** bemerkbar. So unterscheidet er auch bei strikt dodekaphonen Stücken genau in der Schreibung enharmonisch verwandter Töne. Berios Praxis- und Traditionsverbundenheit ist insbesondere aus seinen für die UE festgelegten Notationsregeln ersichtlich, woraus der Paragraph für das Auflösungszeichen zitiert werden soll:

„Ein Auflöser wird gesetzt

1. Innerhalb desselben Taktes auf derselben Tonhöhe, wenn die Note aufgelöst ist und vorher eine Erhöhung \sharp oder Erniedrigung war.
2. Im nächstfolgenden Takt auf derselben Tonhöhe, wenn die Note aufgelöst ist und 1 oder 2 Noten vorher im vorherigen Takt eine Erhöhung oder Erniedrigung war. b
3. Wenn eine Erhöhung oder Erniedrigung im selben Instrument in einer anderen Oktavlage war und nicht mehr als 2 Töne bis zur aufgelösten Note dazwischenliegen. („Oktav-Querstand“)
4. Bei allen übermäßigen und verminderten Intervallsprüngen, ausgenommen Tritonus.“⁴¹⁴

Berios Verankerung in der Tradition, die sich hier unter anderem in den Begriffen „Oktav-Querstand“ und Tritonus spiegelt – kennzeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass Berio in der Zeit des Serialismus die Intervalle von Quint und Quart als „il nuovo ‘diabolus in musica’“⁴¹⁵ bezeichnete –, ist immer auch komplementär, als ein bewusstes Abwenden von ihr zu betrachten. Untersucht wurde dies anhand der beabsichtigten unidiomatischen Verwendung des Streichquartetts in *Sincronie* bzw. der einzelnen Instrumente in den *Sequenze* sowie in der Ausbildung neuer Beziehungen zwischen Solist und Orchester. Berios musikhistorisches Interesse, das er mit italienischen Zeitgenossen wie Petrassi, Maderna, Donatoni, de Grandis teilt und das sich von der Auffassung seiner übrigen Darmstädter Kollegen grundsätzlich unterscheidet, zeigt sich auch in der Wahl von Gattungen und Titeln. Bereits mit seriellen Werken der fünfziger Jahre stellte er sich durch die Übernahme etwa des (transformierten) Modells der Serenade in die Tradition des 18. Jahrhunderts, „ohne Scheu davor, dass solche heitere Serenaden konsumabel, gar in einem herkömmlichen Sinne wohlklingend schön sein dürften.“⁴¹⁶ Von den frühesten selbständigen Werken bis zu den jüngsten Kompositionen kann man überdies ein ausgeprägtes kontrapunk-

⁴¹⁴ Memo Kahowez vom 20.2.1976, Universal Edition. Betrifft: Notationsregeln für sämtliche Musik von Luciano Berio, S. 4.

⁴¹⁵ Berio, *aspetti*, S. 62.

⁴¹⁶ Stenzl, S. 168.

tisches Denken beobachten, das auf die solide handwerkliche Ausbildung bei Paribeni (Kontrapunkt) und Ghedini (neobarocke Stilübungen) zurückverweist.⁴¹⁷ Traditionsverbunden erscheint auch die motivische Arbeit der entwickelnden Variation. Berios vielschichtige Auffassung von Tradition und Musikgeschichte sowie seine eigene Verortung darin wurde anhand von *Sinfonia* untersucht. Verschiedenste Traditionsbeziehungen manifestierten sich schliesslich in den weiteren Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten und von Volksmusik.

„Music is never pure: it is attitude: it is theatre.“⁴¹⁸ Neben der akustischen Ebene ist bei Berio immer auch die visuelle von Bedeutung. Am augenfälligsten wird dies in den Stücken mit instrumentaltheatralischen Bestandteilen wie *Sequenza III, V* und *X*, doch konnten auch in weiteren Werken entsprechende Elemente aufgezeigt werden. Darüber hinaus hat Berio eine eigentliche Poetik der Geste entwickelt: „Par geste, nous pouvons donc entendre simplement l'action de faire quelque chose, de susciter une communication quelconque.“⁴¹⁹ Symptomatisch für die Bedeutung der Geste ist das eigene Notensystem in der *Sequenza V* zu werten, wo der körperlichen Geste ein eigener Kommunikationskanal zugebilligt wird. Als musikalische Geste hat bereits die Bewegungsrichtung im Tonraum praktische Bedeutung, etwa in Berios Verständnis von Kontrapunkt. Geste wird aber auch in einem viel umfassenderen Sinn verstanden, als Ausdruck von Zeichen. In diesem Zusammenhang sind die Zitate in *Sinfonia* und *Rendering*, die signalhaften Wirkungen in *Sincronie*, *Sequenze*, *Rendering* und den Verdi-Romanzen einzuordnen, wobei diese wiederum neue Verbindungen schaffen. Das Zitat verweist nicht nur auf ein bestimmtes Werk, sondern auch auf dessen Verortung: „Le geste a donc toujours une histoire, et c'est l'histoire de celui qui le manifeste, avant d'être l'histoire de ce geste même.“⁴²⁰ Als gestischer Verweis kann man auch Berios Bearbeitungen von eigenen Werken deuten, insbesondere bei der Reihe der *Chemins*, welche die *Sequenze* mit einem musikalischen Kommentar versehen. Geste ist weiter im Brecht-Weillschen Sinn zeigende und damit distanzierende Darstellung, wofür besonders *Sinfonia* (und das ganze musikdramatische Werk) zahlreiche Beispiele bietet.⁴²¹ Berio spricht schliesslich noch von den „gestes de la salle de concert“.⁴²²

417 Überdies sind in der Paul Sacher Stiftung etwa 240 Seiten mit vorab 2-8stimmigen Kontrapunktübungen überliefert, die Berio nach dem Schriftduktus und dem aus seiner Geburtsstadt Oneglia stammenden Notenpapier noch vor seiner Mailänder Zeit nach François-Clément-Théodore Dubois' Lehrbuch *Traité de contrepoint et de fugue*, Paris 1901, gefertigt hat, teils überaus lustvoll, etwa „sulla parola CACCA“.

418 Berio, *Programmnotizen* zur Uraufführung von *Circles*, abgedruckt als Schallplattenkommentar zu *Candide* CE 31027.

419 Berio, *Du Geste*, S. 217.

420 Ebd., S. 216.

421 Vgl. dazu Kurt Weill, „Über den gestischen Charakter der Musik“ (1929), in: *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt 1975, S. 40f.; Ivanka Stoianova, „Über die Brechtschen Prinzipien der Operndramaturgie bei Luciano Berio: Musikalische Erzähltechnik und zeitgenössisches episches Theater“, in: *Kongressbericht Bayreuth 1981*, Kassel etc. 1984, S. 520-527.

422 Berio, *Du Geste*, S. 218.

Unter diesem Aspekt lassen sich die Solo-Orchester-Beziehungen oder das angesprochene „Podest“ bei der Brahms-Bearbeitung betrachten.

1. Primärquellen

★

„Je crois en une unité fondamentale de l'homme et de l'oeuvre à travers de multiples facettes.“⁴²³ Auch wenn jedes Werk Berios auf einer eigenen Kompositionsidee und auf einer eigenen, oft damit verbundenen Materialordnung basiert und die kompositorischen Probleme stets neuen Lösungen entgegengeführt werden, so zeigen sich doch deutlich so viele Grundprinzipien des kompositorischen Denkens und Schaffens, welche die einzelnen Werke miteinander verbinden, dass man bei Luciano Berio von einem ausgeprägten Personalstil sprechen darf.

- *Chorus I* in Sequenza VI für Viola und neun Instrumente (1967), UE 13740.
- *Chorus II* für Orchester (1969), UE 14948.
- *Chorus III* für Bläserensemble und Orchester (1973), UE 14948.
- *Chorus IV* in Chorus II für Viola und Orchester (1968), UE 16654 (die Bearbeitung für Viola, 9 Soloinstrumente und Orchester [1968] ist unveröffentlicht).
- *Chorus V* in Sequenza VII für Oboe und Streicher (1979), UE 16616.
- *Chorus VI* für Klarinette und programmierte Digitalfilter (1979-1980, unveröffentlicht).
- *Chorus VII* für Gitarre und Orchester (1992), UE 30539.
- *Cinque variazioni* für Klavier (1952-1953/1966), Savini Zerbini 5119.
- *Concilio* für eine Frauenstimme, Harfe und zwei Schlagzeugspieler (1960), UE 13231.
- *3 Continenti di Tarenti e Cleride* (1966) von Claudio Monteverdi, hg. von Luciano Berio, UE 13737.
- *Contra* für Es-Klarinette (1987), M.
- *Concerto* für Solo-Klarinette, Solo-Violine, Harfe, Oboe und Streicher (1970, die *Primo Concerto* genannte Entfaltung [1950-1951] ist unveröffentlicht), UE 14979.
- *Concerto* für zwei Klaviere und Orchester (1973-1975), UE 15781.
- *Conde* in Sequenza VIII für Violine, zwei Hörner und Streicher (1981), UE 17545.

⁴²³ Philippot, *Entretien*, S. 86.

Bibliographie

1. Primärquellen

Die Manuskripte der Paul Sacher Stiftung Basel, der Universal Edition Wien und des eigenen Archivs werden hier nicht im einzelnen aufgelistet; sie werden jedoch bei den betreffenden Kapiteln als „Quellen“ aufgeführt.⁴²⁴

a) Musikalien

Berio, Luciano: *Chemins I* su Sequenza II für Harfe und Orchester (1965), UE 13720.

- *Chemins II* su Sequenza VI für Viola und neun Instrumente (1967), UE 13740.
- *Chemins IIb* für Orchester (1969), UE 14948.
- *Chemins IIc* für Bassklarinette und Orchester (1972), UE 14948.
- *Chemins III* su *Chemins II* für Viola und Orchester (1968), UE 16654 (die Erstfassung für Viola, 9 Soloinstrumente und Orchester [1968] ist unveröffentlicht).
- *Chemins IV* su Sequenza VII für Oboe und Streicher (1975), UE 16616.
- *Chemins V* für Klarinette und programmierte Digitalfilter (1979-1980, unveröffentlicht).
- *Chemins V* für Gitarre und Orchester (1992), UE 30539.
- *Cinque variazioni* für Klavier (1952-1953/1966), Suvini Zerboni 5119.
- *Circles* für eine Frauenstimme, Harfe und zwei Schlagzeugspieler (1960), UE 13231.
- *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1966) von Claudio Monteverdi, hg. von Luciano Berio, UE 13727.
- *Comma* für Es-Klarinette (1987), Ms.
- *Concertino* für Solo-Klarinette, Solo-Violine, Harfe, Celesta und Streicher (1970, die *Piccolo Concerto* genannte Erstfassung [1950-1951] ist unveröffentlicht), UE 14979.
- *Concerto* für zwei Klaviere und Orchester (1972-1973), UE 15781.
- *Corale* su Sequenza VIII für Violine, zwei Hörner und Streicher (1981), UE 17545.

⁴²⁴ Vgl. hierzu René Karlen, *Luciano Berio. Musikmanuskripte* (=Inventare der Paul Sacher Stiftung 2), Winterthur 1988.

- *Coro* für 40 Stimmen und Instrumente (1974-1976), UE 15044.
- *Divertimento* für Streichtrio (1946/1986), Edizioni Musicali RCA.
- *Due canti siciliani* für Tenorsolo und Männerchor (1948, unveröffentlicht).
- *FA-SI* für Orgel mit Registranten (1975), UE 16827.
- *Folk Songs*, Transkriptionen für Mezzosopran und sieben Spieler (1964), UE 13717.
- *Folk Songs*, Transkriptionen für Mezzosopran und Orchester (1973), UE 13763.
- *Gesti* für Blockflöte (1966), UE 15627.
- *Lied* für Klarinette (1983), UE 17812.
- *Les mots sont allés* für Violoncello (1978), UE 16952.
- *Nones* für Orchester (1954), Suvini Zerboni 5203.
- (Brahms-Berio:) *Opus 120 Nr. 1* für Klarinette und Orchester (1984/1986), UE 18868.
- *PSY* für Kontrabass (1989), UE 19327.
- *Quartetto per archi* (1956), Suvini Zerboni 5283.
- *Quattro canzoni popolari* für Frauenstimme und Klavier (1946-1947/1971), UE 15947.
- (Franz Schubert/Luciano Berio:) *Rendering* für Orchester (1988-1990), UE 19311.
- *Il Ritorno degli Snovidenia* für Violoncello und 30 Instrumente (1976-1977), UE 15781.
- Giuseppe Verdi:) *8 Romanze*, adattamento orchestrale di Luciano Berio (1988), UE 19915.
- *Rounds* für Cembalo (1965), UE 13716.
- *Selezione*, Konzert für Klavier und Orchester (1979, zurückgezogen).
- *Sequenza I* für Flöte (1958), Suvini Zerboni 5531.
- *Sequenza II* für Harfe (1963), UE 13715.
- *Sequenza III* für Stimme solo (1965/1966), UE 13723.
- *Sequenza IV* für Klavier (1966), UE 13724.

- *Sequenza V* für Posaune (1966), UE 13725.
- *Sequenza VI* für Viola (1967-1968), UE 13726.
- *Sequenza VII* für Oboe (1969), UE 13754.
- *Sequenza VIII* für Violine (1975-1977), UE 15990.
- *Sequenza IXa* für Klarinette (1980), UE 15993.
- *Sequenza IXb* für Altsaxophon (1981), UE 17447.
- *Sequenza X* für Trompete und Klavier-Resonanzen (1984), UE 18200.
- *Sequenza XI* für Gitarre (1987-1988), UE 19273.
- *Serenata I* für Flöte und 14 Instrumente (1957), Suvini Zerboni 5424.
- *Siete canciones populares Españolas* von Manuel de Falla, Version für Mezzosopran und Orchester von Luciano Berio (1978), UE 16791.
- *Sincronie* für Streichquartett (1963-1964/1966), UE 13790.
- *Sinfonia* für acht Singstimmen und Orchester (1968-1969), UE 13783.
- *Tempi concertati* für Flöte, Violine, zwei Klaviere und andere Instrumente (1958-1959), UE 13205.
- *Thema (Omaggio a Joyce)* für zweispuriges Tonband (1958), Suvini Zerboni 5993.

Mahler, Gustav: *Symphonie Nr. 2 c-moll*, hg. von Erwin Ratz, UE 13821.

Schubert, Franz: *Drei Symphonie-Fragmente D 615, D708 A, D 936 A*, Faksimile-Erstdruck der Originalhandschriften hg. von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Nachwort von Ernst Hilmar, Kassel etc. 1978 (=Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles 6).

- *Symphony No.10 in D major*, realisation by Brian Newbould, Hull 1980 (Privatdruck).

- *Drei Sinfonie-Fragmente D 615, D 708A, D 936A*, Partitur und Kommentar von Peter Gülke (1982). Mit Beiheft: *Umschrift der Fragment-Skizzen*, Edition Peters, Leipzig, E.P. 13164.

- *Andante in h-moll D 936A nach den Entwürfen aus dem Spätherbst 1828* in ein fragmentarisches Klangbild für Orchester gesetzt von Roland Moser, Frühjahr 1982 (Ms.).

Verdi, Giuseppe: *Composizioni da camera per canto e pianoforte*, Ricordi 123381.

b) Schriften und Interviews

- „aspetti di artigianato formale“, in: *Incontri Musicali* 1(1956), S. 55-69.
- „Prospettive nella musica“, in: *Elettronica* 3(1956), S. 108-115 (frz. „Prospective musicale“, in: *musique en jeu* 15[1974], S. 60-63).
- „agli amici degli 'Incontri Musicali', in: *Incontri Musicali* 2(1958), S. 69-72.
- „poesia e musica - un'esperienza“, in: *Incontri Musicali* 3(1959), S. 98-111 (datiert Juli 1958; dt. „Musik und Dichtung - eine Erfahrung“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 2[1959], S. 36-45).
- „Tempi concertati“, Werkeinführung im *Programmheft der Reihe Musica nova/ars viva des Bayerischen Rundfunks*, 44(1960), S. 5.
- „Circles“, Programmnotizen zur Uraufführung, abgedruckt als Schallplatten-Kommentar zu *Candide* CE 31027.
- „Du geste et de Piazza Carità“, in: *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris 1966, S. 216-223 (Wiederveröffentlichung in: *Contrechamps* 1[1983], S. 41-45).
- „Façon de parler“, in: *La musique sérielle aujourd'hui, une enquête de Preuves* 16/2(1966), S. 30-31.
- „Commentaires au rock“, in: *musique en jeu* 2(1971), S. 56-65 (it. „Commenti al Rock“, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1[1967], S. 125-135).
- „Je veux libérer la voix“, in: *Le nouvel observateur* vom 18. Oktober 1967, S. 52.
- „Meditation on a twelve-tone horse“, in: *Christian Science Monitor*, July 15, 1968, Home Forum Page (dt. „Meditation über ein Zwölftonpferd“, in: *Melos* 36[1969], S. 293-295).
- „Entretien Luciano Berio - Michel Philippot“, *France Culture*, 29. Oktober 1968, veröffentlicht in: *La Revue Musicale* 265-267(1968), S. 85-93.
- „Eroismo Elettronico“, in: *Nuova rivista musicale italiana* 6(1972), S. 663-665.
- Entretien Luciano Berio - Jean Thibaudau, in: *La musique en projet*, Paris 1975, S. 169-172.
- „Chemins IV“, in: *Programmblatt zum Konzert des Collegium Musicum Zürich* vom 6. April 1991 in Zürich (frz. Version 1975).
- „Luciano Berio On New Music“, an interview with David Roth, in: *Musical opinion* 99(1976), S. 548-551.
- „Notice de présentation pour Sinfonia“, in: *Passage du XX^e siècle*, 2^e partie, Paris 1977, publication de l'IRCAM, S. 6-7.

„Sequenza VII“, in: *Alte und Neue Musik II*. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926-1976, redigiert von Veronika Gutmann, Zürich 1977, S. 203-204.

„Sinfonia“, in: *Alte und Neue Musik II*, S. 204-206.

„Konzert für zwei Klaviere und Orchester“, in: *Alte und Neue Musik II*, S. 206f.

„Radici“, in: *Musica italiana del primo novecento: „La generazione dell '80“* (=Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980), Florenz 1981, S. 9-12.

Luciano Berio: *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, hg. von David Osmond-Smith, New York/London 1985 (ital. resp. ungar. Originalausgaben Rom/Bari 1981 resp. Budapest 1981, zitiert als Berio, *Interviews*).

„Verdi?“, in: *Studi verdiani* 1(1982), S. 99-105.

„Eco in ascolto“ (=Gespräch mit Umberto Eco), in: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Basel 1986, S. 329-334 (wiederveröffentlicht in: *Contemporary Music Review* 5[1989], S. 1-8).

„Requiem per la musica“ (=Interview mit Corrado Augias), in: *Mercurio/La Repubblica* vom 16. September 1989, S. 1-3.

„8 romanze“, *Booklet* zu CD Philips 432 889-2 (1991).

2. Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: *Die Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958.

Albèra, Philippe: „Introduction aux neuf sequenzas“, in: *Contrechamps* 1(1983), S. 91-122.

Allen, Michael-Paul: *The Music of Luciano Berio*, Diss. Univ. of Southampton 1974.

Altmann, Peter: *Sinfonia von Luciano Berio: eine analytische Studie*, Wien 1977.

D'Amico, Fedele: „dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia“, in: *Incontri Musicali* 4(1960), S. 89-104.

Annibaldi, Claudio: „Luciano Berio“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 2, S. 554-559.

Arom, Simha: *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale: Structure et méthodologie* (=Ethnomusicologie 1), Paris 1985.

Bartolozzi, Bruno: *New Sounds for Woodwind*, London 1967 (dt. *Neue Klänge für Holzblasinstrumente*, Mainz 1971).

Bayer, Francis: „Thèmes et citations dans le 3^{ème} mouvement de la Sinfonia de Luciano Berio“, in: *Analyse musicale* 13(1988), S. 69-74.

Boehmer, Konrad: *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt 1967.

Bortolotto, Mario: „The new music in Italy“, in: *Musical Quarterly* 51(1965), S. 61-77.

Boulez, Pierre: *Penser la musique aujourd'hui*, Paris 1963.

- „Zu meiner Dritten Klaviersonate“, in: *Werkstatt-Texte*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt 1972, S. 164-178 (engl. „Sonata - que me veux-tu?“, in: *Perspectives of new music* 1[1963] S. 32-44).

- „'Recherche/Création' Zum Komponieren in unserer Zeit“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 146(1985), Heft 3, S. 18-23, und Heft 5, S. 23-25.

Busch, Regina: „Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Tonraum“, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Anton Webern I*, München 1983, S. 225-250.

Castaldi, Paolo: „Luciano Berio ed Henri Pousseur. L'aspirazione a una libertà integrale“, in: *La musica moderna* 3(1969), S. 65-77.

Dahlhaus, Carl: „Neue Musik und Wissenschaft“, in: *Wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Rationalität*, hg. von Kurt Hübner, Stuttgart 1983, S. 107-118.

„Notes de présentation pour Sinfonia“, in: *Parcours de l'œuvre*, 2^e partie, Paris 1977, publication de l'IRCAM, S. 6-7.

- Dallapiccola, Luigi: „On the Twelve-Note Road“, in: *Music Survey* 4(1951), S. 318-325.
- Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984.
- „Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 47(1990), S. 87-102.
- Delalande, François: „l'Omaggio a Joyce de Luciano Berio“, in: *musique en jeu* 15(1974), S. 45-54.
- Deliège, Irène und El Ahmadi, Abdessadek: „Mécanisme d'extraction d'indices dans le groupement. Etude de perception sur la *Sequenza VI* pour alto solo de Luciano Berio“, in: *Contrechamps* 10(1989), S. 85-104.
- Delume, Caroline: „Luciano Berio: *Sequenza 11* pour guitare“, in: *Entretemps* 10(1992), S. 41-56.
- Demus, Jörg: „Eine weitere Klaviersonate von Schubert? Formale Neuinterpretation von zwei späten Klavierstücken“, in: *NZZ* vom 7./8. April 1984, S. 66.
- Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik I: 1945-1965*, München 1966 (3. Auflage 1984).
- *Moderne Musik II: 1965-1985*, München 1988.
- Dressen, Norbert: *Sprache und Musik bei Luciano Berio: Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung 124), Regensburg 1982.
- Eco, Umberto: „l'opera in movimento e la coscienza dell'epoca“, in: *Incontri Musicali* 3(1959), S. 32-54.
- „apertura e 'informazione' nella struttura musicale: uno strumento d'indagine“, in: *Incontri Musicali* 4(1960), S. 57-88.
- „risposta a D'Amico“, in: *Incontri Musicali* 4(1960), S. 105-112.
- *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977 (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 222, it. *Opera aperta*, Mailand 1962).
- „Pensée structurale et pensée sérielle“, in: *musique en jeu* 5(1971), S. 45-56.
- *Einführung in die Semiotik*, autorisierte dt. Ausgabe von Jürgen Trabant, München 1972 (=Uni-Taschenbücher 105; it. *la struttura assente*, Mailand 1968).
- *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987 (amerik. *A theory of semiotics*, Bloomington 1976).
- Faure, Maurice: „Entretien avec Luciano Berio“, in: *Les lettres nouvelles* 10(1962), S. 128-140.

- Flynn, George W.: „Listening to Berio's Music“, in: *Musical Quarterly* 61(1975), S. 388-421.
- Fuhrmann, Axel: „Komponieren heute. Geschichte, Geschichten: Luciano Berio im Gespräch“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 152/5(1991), S. 28-32.
- Fuhrmann, Wolfgang: „Luciano Berio - Gesten in der Musik. Mit musikalischen Mitteln auf der Suche nach anthropologischen Konstanten“, in: *Programmheft Wien modern*, hg. von Lothar Knessl, Wien 1990, S. 15-31.
- Gartmann, Thomas: „Die Vollendung eines Fragments? Ein Gespräch mit Peter Gülke und Roland Moser zur Instrumentation von Schuberts Sinfoniefragment D 936A.“ (Radio DRS 2, 15. Februar 1987).
- „Konfrontation zweier Musikwelten. Luciano Berios Annäherung an Sinfoniefragmente Schuberts“, in: *NZZ* vom 11./12. August 1990, S. 60.
- „'Una frattura tra intenzioni e realizzazione?' Untersuchungen zu Luciano Berios *Sincronie* für Streichquartett“, in: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hg. von Felix Meyer (=Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 3), S. 73-96.
- Gruhn, Wilfried: „Schubert spielen. Berios sinfonische Ergänzungen zu Schuberts Sinfonie-Fragment D 936A“, in: *Musica* 44(1990), S. 290-295.
- Gülke, Peter: „Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert. Die Fragmente D 615, D 708A und D 936A, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Schubert* (1979), S. 187 bis 220 (=ursprünglich Manuskript zweier Sendungen für Radio DDR II).
- *Covertext* zu VEB Schallplatten 8 27 394.
- „Franz Schubert: Symphonie-Fragmente D 708 A und D 936 A“, in: *Österreichische Musikzeitung* 40(1985), S. 388-389.
- Hicks, Michael: „Text, Music, and Meaning in Berio's *Sinfonia*, 3rd Movement“, in: *Perspectives of New Music* 20(1981/82), S. 199-224.
- „Exorcism and Epiphany: Luciano Berio's *Nones*“, in: *Perspectives of New Music* 27/2 (1988/89), S. 252-268.
- Hirsbrunner, Theo: „Intuition und Organisation. Pierre Boulez' Weg vom Serialismus zum Postserialismus“, in: *NZZ* vom 24./25. November 1990, S. 69.
- Holmes, Reed Kelly: *Relational Systems and Process in Recent Works of Luciano Berio*, Ph.D. Univ. of Texas at Austin, 1981.
- Jakobson, Roman: „Zeichen und System der Sprache“ (1959), in: *Selected Writings II - Word and Language*, Paris etc. 1971, S. 272-279.
- Jarvlepp, Jan: „Compositional Aspects of *Tempi concertati* by Luciano Berio“, in: *Interface* 13(1982), S. 179-193.

Karlen, René: *Luciano Berio. Musikmanuskripte* (=Inventare der Paul Sacher Stiftung 2), Winterthur 1988.

MacKay, John: „Aspects of post-serial structuralism in Berio's *Sequenza IV* and *VI*“, in: *Interface* 17(1988), S. 223-239.

Kneif, Tibor: „Zur Semantik des musikalischen Zitats“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134/2(1973), S. 3-9.

Konold, Wulf: „Musik zwischen Sprache und Aktion“, in: *Musica* 25(1971), S. 453-457.

Labussière, Annie: „'Die alte Weise': Une analyse sémiologique du *solo* de cor anglais du 3^e Acte de *Tristan et Isolde*“, in: *Analyse musicale* 27(1992), S. 30-53.

Langevin, Paul-Gilbert: „Franz Schuberts symphonische Fragmente im Werden. Plädoyer für eine schöpferische Musikologie“, in: *Österreichische Musikzeitung* 41(1986), S. 506-509.

Lannes, Sylvie: „*Coro* de Berio et *Drumming* de Reich: Deux Compositions intégrant les *polyrythmies* africaines, comme expérience de renouveau musical“, in: *Canadian University Music Review* 11(1991), S. 101-127.

Lévi-Strauss, Claude: *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt 1976 (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 167; frz. *Le cru et le cuit*, Paris 1964).

Ligeti, György: „Wandlungen der musikalischen Form“, in: *die Reihe* 7(1960), S. 5-17.

Lissa, Zofia: „Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats“, in: *Aufsätze zur Musik-ästhetik*, Berlin (Ost) 1969, S. 139-156.

Lück, Hartmut: „Die symphonischen Fragmente Franz Schuberts zwischen wissenschaftlichem Eifer und Kommerzialisierung“, in: *Österreichische Musikzeitung* 40(1985), S. 431-432.

Magnani, Francesca: „La *Sequenza I* de Berio dans les poétiques musicales des années 50“, in: *Analyse musicale* 14(1989), S. 74-81.

Menezes, Florivaldo: *Berio et la Phonologie: une approche jakobsonienne de son oeuvre*, Diss. Univ. de Liège, 1992 (Pousseur), publiziert unter dem gleichen Titel Bern etc. 1993 (=Europäische Hochschulschriften Serie 36, Band 89). Zitiert wird nach der ausführlicheren Dissertation.

Meyer, Felix (Hg.): *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (=Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 3), Basel 1993.

Newbould, Brian: „Schubert's Last Symphony“, in: *Musical Times* 126(1985), S. 272-275.

- "A Working Sketch by Schubert (D. 936a)", in: *Current musicology* 43(1987), S. 22-32.

Osmond-Smith, David: „Berio and the art of commentary“, in: *Musical Times* 116(1975), S. 871-872.

- "From Myth to Music: Lévi-Strauss's *Mythologiques* and Berio's *Sinfonia*", in: *Musical Quarterly* 67(1981), S. 230-260.

- "Joyce, Berio et l'art de l'explosion", in: *Contrechamps* 1(1983), S. 83-89.

- *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia* (=Royal Musical Association Monographs 1), London 1985.

- "*Sinfonia* de Luciano Berio (O King)", in: *Inharmoniques* 5(1989), S. 180-200.

- *Berio* (=Oxford Studies of Composers 20), Oxford 1991.

- "La mesure de la distance: *Rendering* de Berio", in: *Inharmoniques* 7(1991), S. 147 bis 152.

Pinzauti, Leonardo: „a Colloquio con Luciano Berio“, in: *Nuova rivista musicale italiana* 3(1969), S. 265-274 (dt. „Ich sprach mit Luciano Berio“, in: *Melos* 37[1970]), S. 177 bis 181).

Pousseur, Henri: „Anton Weberns organische Chromatik“, in: *die Reihe* 2(1955), S. 56-65.

- "da schoenberg a webern: una mutazione", in: *Incontri Musicali* 1(1956), S. 3-39.

- "Zur Methodik", in: *die Reihe* 3(1957), S. 46-88.

- "la nuova sensibilità musicale", in: *Incontri Musicali* 2(1958), S. 3-37.

- "forma e pratica musicale", in: *Incontri Musicali* 3(1959), S. 70-91.

- "Analyse und Interpretation. Luciano Berio: 'Sequenza III'", in: *Musik und Bildung* 1(1969), S. 459-460.

Prieberg, Fred K.: „Imaginäres Gespräch mit Luciano Berio“, in: *Melos* 32(1965), S. 156-165.

Ravizza, Victor: „Sinfonia für acht Singstimmen und Orchester von Luciano Berio“, in: *Melos* 41(1974), S. 291-297.

Santi, Piero: „Luciano Berio“, in: *die Reihe* 4(1958), S. 98-102.

Schönberg, Arnold: „Brahms the Progressive“, in: *Style and Idea*, 1950, S. 398-441; dt. „Brahms, der Fortschrittliche“, ursprünglich Vortrag, gehalten am 12. Februar 1933

im Frankfurter Rundfunk, veröffentlicht in: *Stil und Gedanke*, Aufsätze zur Musik, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 35-71.

Schrade, Leo: „Altes im neuen Werk“, in: *NZZ* vom 19. Februar 1961, Blatt 6.

Stenzl, Jürg: „Altes im Neuen der Italienischen Musik nach 1941“, in: *Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik* (Symposium des Instituts für Wertungsforschung in Graz 1975), Mailand 1978, S. 163-172.

- *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus - Resistenza - Republik*, Buren 1990.

Stoianova, Ivanka: „Über die Brechtschen Prinzipien der Operndramaturgie bei Luciano Berio: Musikalische Erzähltechnik und zeitgenössisches episches Theater“, in: *Kongressbericht Bayreuth 1981*, Kassel etc. 1984, S. 520-527.

- *Luciano Berio: Chemins en musique* (= *La Revue Musicale* 375-377[1985]).

- „Transkription von Volksliedern: 'Voci' von Luciano Berio“, in: *MusikTexte* 19(1987). S. 41-43.

Trümpy, Balz: „pensées sur la musique de luciano berio“, in: *musique en jeu* 33(1978), S. 128-130.

Weill, Kurt: *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt 1975.

John Kmetz

The Sixteenth-Century

Origins, contents and context

Bitte beachten Sie die folgenden Seiten!

etwa 336 Seiten, zahlreiche Abbildungen

kartoniert, etwa Fr. 68.- / DM 76.- / öS 593.-

ISBN 3-258-04931-9

Erscheint Anfang 1995

Die kritische Untersuchung der Ueberhandschriften aus dem Bestand der Basler Humanisten Bonifacius (1495–1565) und Basilius Amerbach (1533–91) brachte eine Fülle neuer Einsichten. So konnte der Basler Goldschmied Jacob Hagenbach (1535–65) als Kopist identifiziert werden. Durch kodikologische und paläographische Untersuchungen sowie Archivstudien erscheinen Entstehungen, Inhalt und Bedeutung der Quellen in neuem Licht. Die Berücksichtigung der Textsammlung des Basler Mediziners Felix Platter (1536–1614) führte zu neuen aufführungspraktischen Erkenntnissen über Handschriften ohne Text aus dem deutschen Sprachbereich. Ein bibliographischer Katalog rundet die Studie ab, die einen Einblick in den musikalischen Horizont dieser prominenten Basler Bürger bietet.

John Kmetz

The Sixteenth-Century

Origins, contents and context

Publikationen der schweizerischen
musikforschenden Gesellschaft, Band 35

etwa 336 Seiten, zahlreiche Abbildungen
kartoniert, etwa Fr. 68.– / DM 76.– / öS 593.–
ISBN 3-258-04931-9

Erscheint Anfang 1995

Die kritische Untersuchung der Liederhandschriften aus dem Bestand der Basler Humanisten Bonifacius (1495–1565) und Basilius Amerbach (1533–91) brachte eine Fülle neuer Einsichten. So konnte der Basler Goldschmied Jacob Hagenbach (1535–65) als Kopist identifiziert werden. Durch kodikologische und paläographische Untersuchungen sowie Archivstudien erscheinen Entstehungen, Inhalt und Bedeutung der Quellen in neuem Licht. Die Berücksichtigung der Textsammlung des Basler Mediziners Felix Platter (1536–1614) führte zu neuen aufführungspraktischen Erkenntnissen über Handschriften ohne Text aus dem deutschen Sprachbereich. Ein bibliographischer Katalog rundet die Studie ab, die einen Einblick in den musikalischen Horizont dieser prominenten Basler Bürger bietet.

Andreas Briner

Paul Hindemiths Privatbibliothek
(Zürich)

Haupt

Joseph Willimann

Fortschritt als Synthese

Busonis Elegien für Orchester

Erscheint 1995

Dies ist die erste Monographie zu Ferruccio Busonis (1866–1924) sechs wichtigsten Orchesterwerken (Berceuse élégiaque op. 42, Nocturne Symphonique op. 43, Rondò arlecchinesco op. 46, Gesang vom Reigen der Geister op. 47, Sarabande und Cortège op. 51). Willimanns Studien zu den Skizzen und Autographen beleuchten den Entstehungsprozess, ausführliche Analysen erhellen Busonis eigenwillige Kompositionsverfahren und dienen als Grundlage für die ästhetische Beurteilung eines Werkkomplexes, der gerade in jüngster Zeit in Konzerten und CD-Aufnahmen neu zugänglich ist. Der Autor behandelt damit eingehend den Komponisten Busoni, nachdem dieser als Pianist, Ästhetiker und Briefschreiber schon längst weltweit Berühmtheit erlangt hat.

Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Société Suisse de Musicologie
Joseph Willmann (Redaktion/Rédaction)

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Annales suisses de Musicologie

Musik des 20. Jahrhunderts
Studien und Dokumente

La musique du XXe siècle
Etudes et documents

Neue Folge/Nouvelle Série 13/14 1993/94

etwa 390 Seiten, zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele,
kartoniert, etwa Fr. 60.– / DM 67.– / öS 523.–
ISBN 3-258-0488-1

Erscheint im Dezember 1994

Inhalt

Georges Starobinski
Les *Altenberg-Lieder* d'Alban Berg
ou la Dramatisation du «Naturbild»

Katrin Bösch/Ivan Vojtech
Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg

Philippe Dinkel
La *Poétique Musicale* de Stravinsky
et ses sources

Markus Weber
Der Schaffensprozess im VI. Satz
aus Anton Webers *Zweiter Kantate*
op. 31: Versuch einer Rekonstruktion

Ales Breszina
Die Martinu-Manuskripte
in der Paul Sacher-Stiftung Basel

Andres Briner
Paul Hindemiths Privatbibliothek
(Musikalien)

Volker Kalisch
«... ich konnte nur gelegentlich
bei entscheidenden Manifestationen
dabeisein». Willi Reich als Musikhistorio-
graph der Neuen Wiener Schule ...

Kristina Ericson
Die Ich-Verneinung als musikalischer
Prozess. Studien zu Heinz Holligers
Monodrama Not I nach Samuel Beckett

Autoren/Auteurs

Jahresbericht der Schweizerischen Mu-
sikforschenden Gesellschaft für 1992
Rapport annuel de la Société Suisse
de Musicologie pour 1992

Silvia Wälli
Schweizer Musikbibliographie für 1992
Bibliographie musicale suisse pour 1992

ISBN 3-258-04998-X