

**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

**Kapitel:** 1: "Una frattura tra intenzioni e realizzazione?" : Quellen-  
Untersuchungen zu Luciano Berios Sincronie für Streichquartett

**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:** 18.02.2026

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



## 1. „Una frattura tra intenzioni e realizzazione?“

### Quellen-Untersuchungen zu Luciano Berios *Sincronie* für Streichquartett<sup>18</sup>

#### 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.<sup>19</sup> 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).“<sup>20</sup> 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.“<sup>21</sup> Anfangs 1964 erkundigt sich der Verlag nach der Arbeit: „Wie war es mit dem Streichquartett?“<sup>22</sup>

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.“<sup>23</sup> 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.“<sup>24</sup> 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.“<sup>25</sup> 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

<sup>18</sup> 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.

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

<sup>20</sup> Berio an Schlee, Mailand, 17. Juni 1963.

<sup>21</sup> Berio an Schlee, Oakland, 13. November 1963.

<sup>22</sup> Schlee an Berio, 20. Januar 1964.

<sup>23</sup> Berio an Schlee, Sansalito, 22. Juli 1964.

<sup>24</sup> Berio an Schlee, [New York,] 14. August 1964.

<sup>25</sup> 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.“<sup>26</sup> 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.“<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> „Finally, 'Sincronie' went very well.“<sup>29</sup> Am 11. Dezember erklärt Berio Schlee am Telefon, noch einige Korrekturen vornehmen zu müssen<sup>30</sup>, 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.“<sup>31</sup> Berio verspricht die Korrekturen auf Ende Sommer<sup>32</sup>, 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.“<sup>33</sup> Umgehend verspricht Berio „la version définitive“ auf Ende Februar.<sup>34</sup> 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.“<sup>35</sup> 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."<sup>36</sup> Erst nachdem die erste Auflage praktisch vergriffen ist<sup>37</sup>, macht sich Berio im Frühsommer 1966 an die endgültige Revision<sup>38</sup>, 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."<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> „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).

<sup>38</sup> „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).

<sup>39</sup> 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.“

<sup>40</sup> Freundliche Mitteilung von Talia Pecker, der Gattin des Komponisten.



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

#### Quellen

- 142-0277<sup>41</sup> (Mappe „Skizzen nicht verwendet“, Blatt 3)<sup>42</sup>: tabellarisch-graphische Verlaufsskizze<sup>43</sup>;
- 146-0463<sup>44</sup> 36zeiliges Skizzenblatt (Paris \* Editions Philippo<sup>45</sup>): Materialaufstellung und -vorbereitung;
- 0464-0467 Bifolio: verworfene Skizze zum Anfang (?) und fortlaufende Materialordnung<sup>46</sup>;
- 0474-0471<sup>47</sup> Bifolio: zwei Entwürfe zum Anfang; Verlaufsskizze in Form teilweise ausgearbeiteter Partiturfragmente;
- 0469 Skizzenblatt „1“<sup>48</sup>: 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.

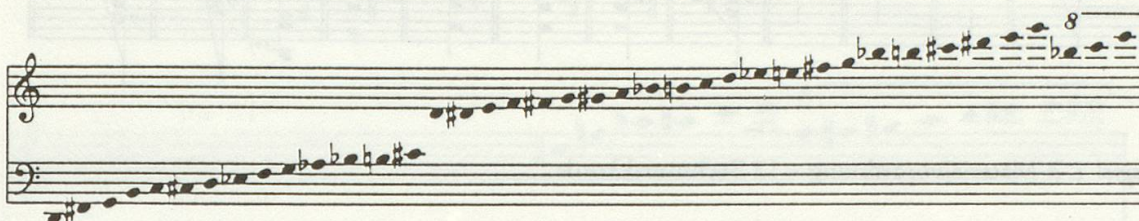


## 1.2. Materialgewinnung und -vorordnung

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.“<sup>49</sup>

Wie bei vielen Werken Berios aus den sechziger Jahren bildet eine Skala a) ausgewählter Töne den Ausgangspunkt (0463, 4-5<sup>50</sup>).



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

Die Grenzen der Skala sind ungefähr durch den Ambitus des Streichquartetts gegeben (D bis e<sup>4</sup>; 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.<sup>51</sup> 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/<sup>52</sup> ist einzig mit dem Stimmton a<sup>1</sup> 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

<sup>49</sup> 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).

<sup>50</sup> = Seite 0463, viertes und fünftes System.

<sup>51</sup> 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.).

<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup>

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 Ricochet<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup> 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.“<sup>58</sup> 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.“<sup>59</sup>

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.“<sup>60</sup>

★

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.“<sup>61</sup>

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.<sup>62</sup> Berio gebraucht die Pluralform „Synchronien“, was Menezes damit begründet, dass er sich hier auf die dynamische Modifikation durch Roman Jakobson stütze<sup>63</sup>: „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.*“<sup>64</sup>

★

---

<sup>60</sup> Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 381.

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> Menezes, S. 293.

<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup>



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

Von seriellen Absichten zeugt auch noch eine Tabelle<sup>67</sup>, bei der fünf Artikulationen ebenso vielen Klangfarben zugeordnet werden:

Tremolo\*, détaché\*<sup>68</sup>, 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].<sup>69</sup>

<sup>65</sup> Skizzenseite 0463, 20-22.

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

<sup>67</sup> Skizzenseite 0463, 32-36.

<sup>68</sup> Die mit einem \* bezeichneten Vorschriften erscheinen nur als Vortragszeichen.

<sup>69</sup> 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 Materials<sup>70</sup>

Anschliessend an die Vorordnung des Materials werden die Töne der 12 Sechstonakkorde 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 Sechstongruppen und - in Klammern - deren komplementäre Tongruppe, wobei durch die Korrektur einzelner Oktavlagen deren Bedeutung unterstrichen wird. In jeder Tongruppe 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*<sup>1</sup> 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.

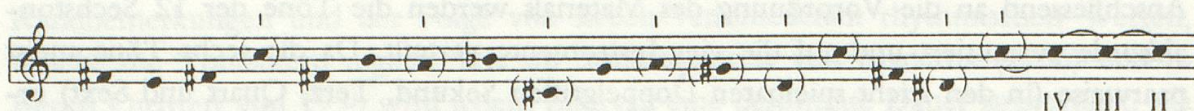
### 1.4. Skizzen zum Anfang

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“ (  $\curvearrowright$  ) hinzu.

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

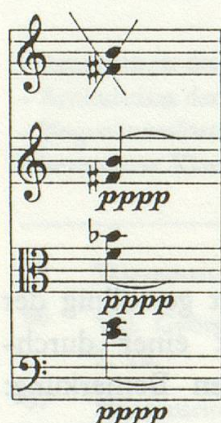




Beispiel 1.8: Erste Skizze zum Anfang.

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 spielen<sup>71</sup> (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.<sup>72</sup>

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.

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




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



Auf der Skizzenseite 0473 beginnt ein neuer, nachmals durchgestrichener Ansatz: Der spätere Einsatz der 1. Violine auf *fis*<sup>1</sup> 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[ione] 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“.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> 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“<sup>74</sup>

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.

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







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.<sup>75</sup>

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“.<sup>76</sup> („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.)<sup>77</sup>

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

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

<sup>76</sup> Vgl. S. 23.

<sup>77</sup> 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).“<sup>78</sup>

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.“<sup>79</sup> 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.

<sup>78</sup> Berio, *aspetti*, S. 63.

<sup>79</sup> 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“<sup>80</sup>: 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).

<sup>80</sup> 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.“



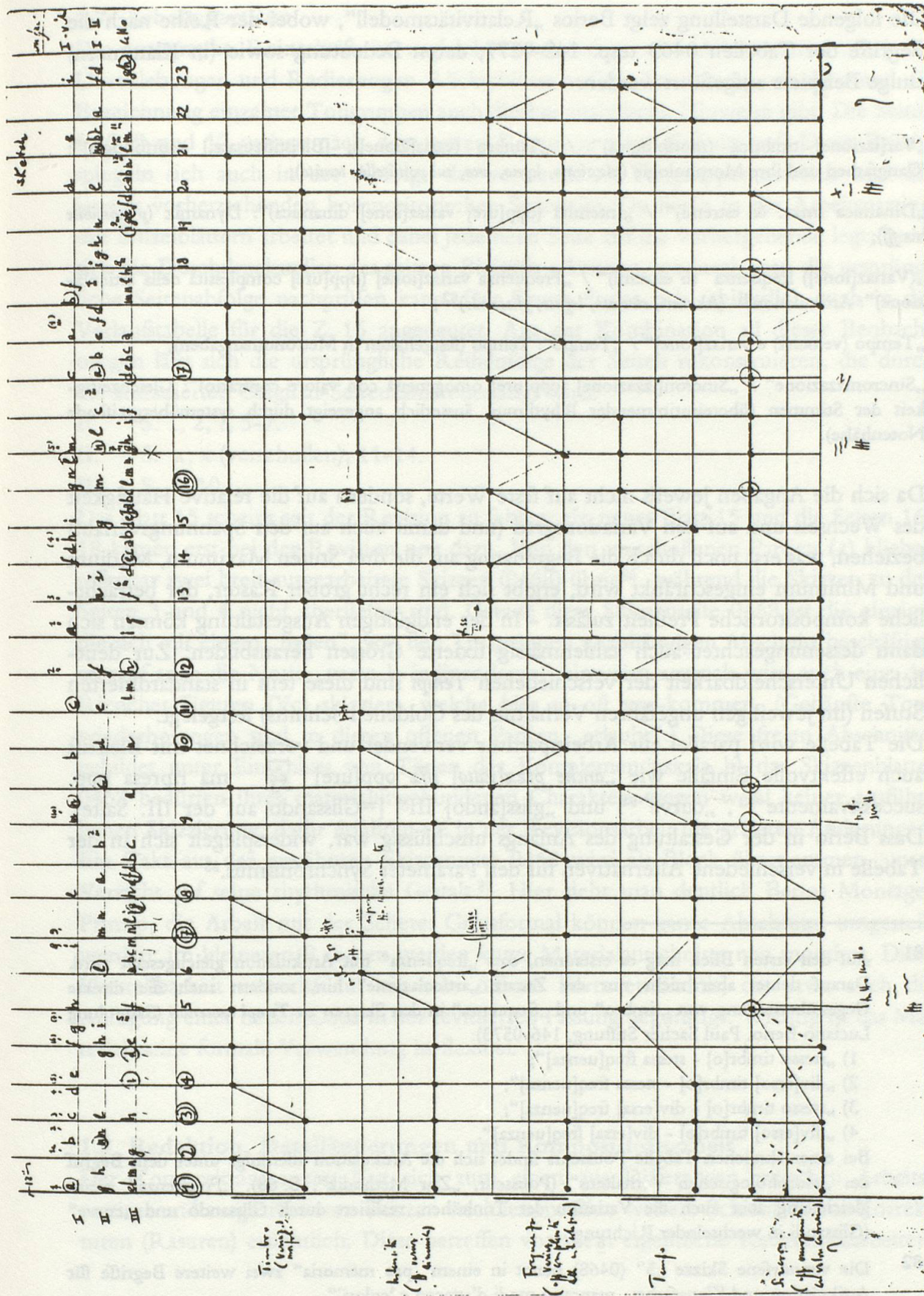


Abbildung 1.2: Tabelle für das Variationsmass der Parameter.



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)“: Artikulation<sup>81</sup> (*Akzent, staccato, legato, glissando*)<sup>82</sup>;

„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*“<sup>83</sup>, „*curve*“<sup>84</sup> 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.<sup>85</sup>

<sup>81</sup> 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).

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

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

<sup>84</sup> „Curve“ entpuppen sich bei Z. 7 als Glissandi in wechselnder Richtung.

<sup>85</sup> 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) übrig<sup>86</sup>, 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.<sup>87</sup> 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,

---

<sup>86</sup> 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.

<sup>87</sup> Vgl. Z. 6.



Korrekturen offensichtlicher Fehler<sup>88</sup> - 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*<sup>1</sup>/*f*<sup>2</sup> bei Z. 33 auf der Bratsche schlicht unspielbar ist, wurde einfach das *cis*<sup>1</sup> 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*<sup>1</sup> 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*<sup>1</sup> und das hinzugefügte *cis*<sup>1</sup> 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*<sup>1</sup> und *a*<sup>1</sup> 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

<sup>88</sup> Trotz sorgfältiger Redaktion sind einige Fehler stehen geblieben, so das überflüssige *fis*<sup>1</sup> 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“.<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup> In der Skizze 0464 findet sich die Absichtserklärung zur Schlussverlängerung: „dal [foglio?] 14-3<sup>a</sup> riga [= Beginn der Coda] lettura integrale degli accordi, quasi puls periodato“<sup>91</sup>, 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.<sup>92</sup> Neu ist am Schluss auch der Ansatz zu einer Klangfarbenmelodie, wenn das *es*<sup>3</sup> 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.

<sup>89</sup> Vgl. oben, S. 28.

<sup>90</sup> 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).

<sup>91</sup> Laut Talia Pecker wurde diese Bemerkung erst bei der Revisionsarbeit notiert.

<sup>92</sup> 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 (*d<sup>3</sup>*) 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“<sup>93</sup> 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“<sup>94</sup> 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.“<sup>95</sup>

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*<sup>1</sup>. 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

---

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

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

<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup> Ursprünglich zentrale Ideen wie die Systeme der komplementären Töne und Akkorde, der Akkordspreizung bzw. -komprimierung<sup>97</sup>, 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“<sup>98</sup>, 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?“<sup>99</sup>

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.