

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: 5: "...dass nichts an sich jemals vollendet ist" : Berios Eigenbearbeitung

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: 27.03.2026

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

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 sempre al Tasto

3 3

3 3

4 4

Viol. Viol.

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 stravinskyschen 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 Flageoletts 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[i]one?“ 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 divided into three systems. The first system includes staves for Violins (V.), Violas (V.), Cellos (C.), and Double Basses (Cb.). The second system includes staves for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Horns (Hr.), and Trumpets (Tr.). The third system includes staves for Tuba (Tuba), Trombones (Tromb.), and Cymbals (Cim.). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as "Poco più mosso" and "Poco più mosso". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

b)

28

Cl.

Cel.

Arpa

Vl. Solo

VL I

VL II

Vla

Vla.

Cb.

UE 14979 M.

Cl.

Cel.

Arpa

Vl. Solo

VL I

VL II

Vla

Vla.

Cb.

UE 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*).