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: 6: "Transforming historical 'minerals'" : zur Bearbeitung fremder Werke

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: 10.12.2025

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

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 Arrangierens"[294], womit er Berio in die Tradition von Malipiero, Dallapiccola und Maderna einreiht: 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.

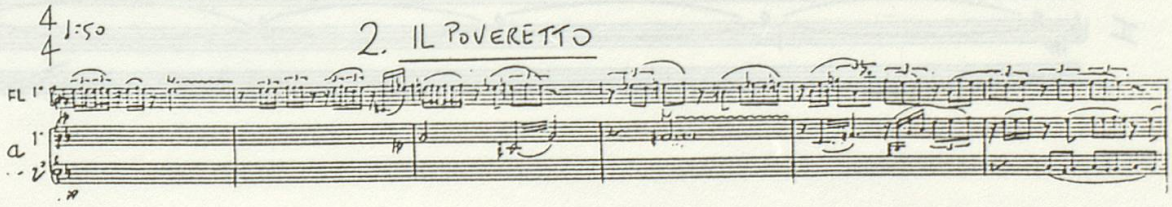
6.3. „Adattamento orchestrale": Verdi

Was Berio mit „Adattamento orchestrale" über blosses Handwerk hinaus meint, spiegeln in konzentrierter Form die *8 Romanze* für Tenor und Orchester (1988) nach Frühwerken Verdis[299] 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.



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
VIOLE
CELLI
CB

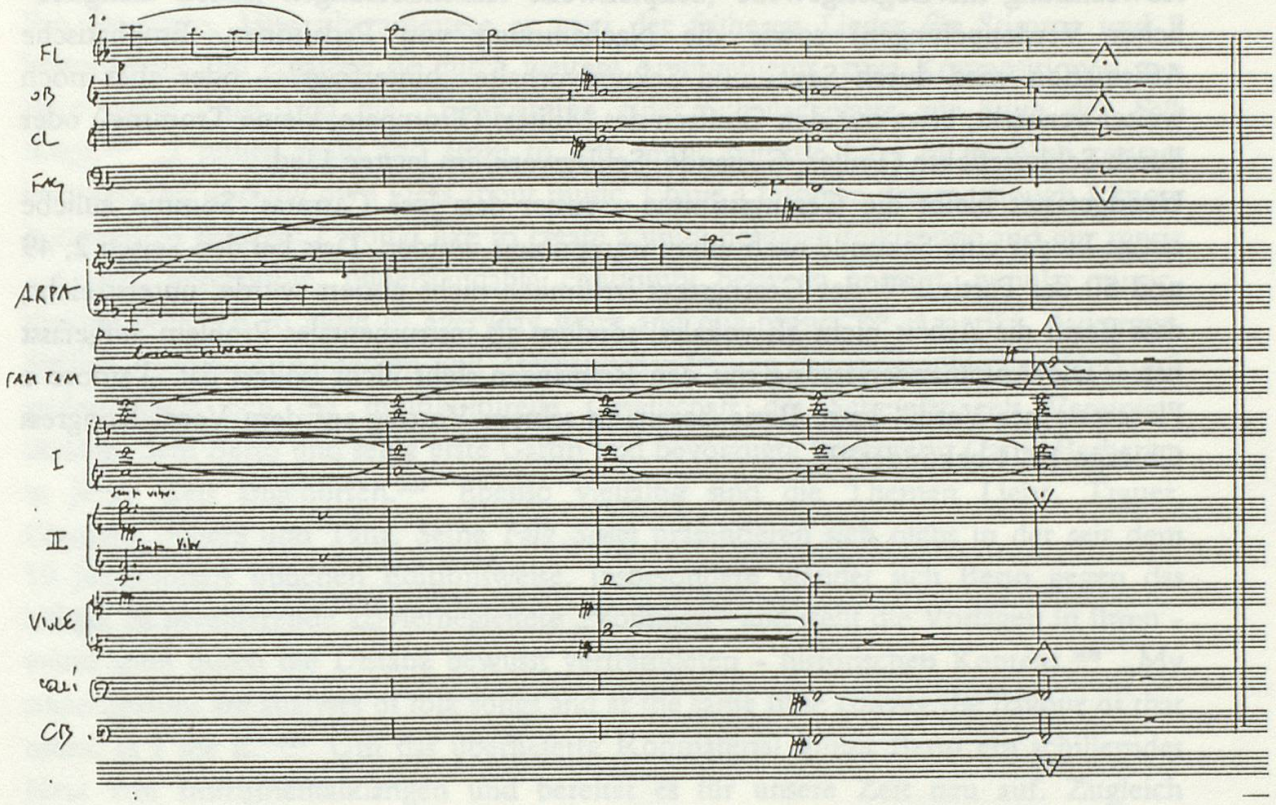
6. IL TRAMONTO

Andante (♩=64)

FL
OTT
OB
CL.
TIMP
Triangolo
II

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 Partitur[301] 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 Aserbaidschan[306] - 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.

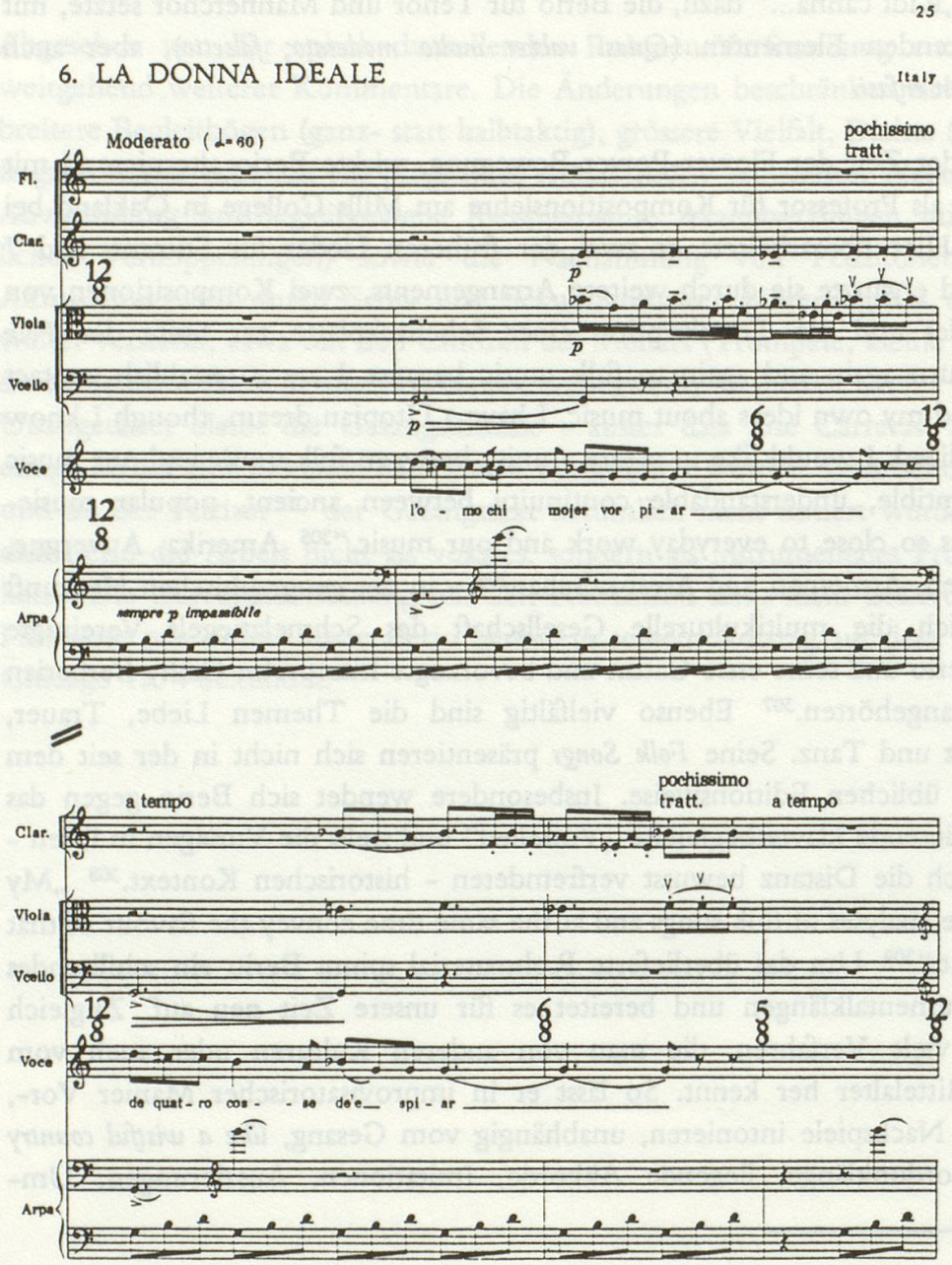
306 Das brasilianische Lied „Xango" (*Tempo di Samba*) hat Berio vor der Drucklegung ausgeschieden.

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

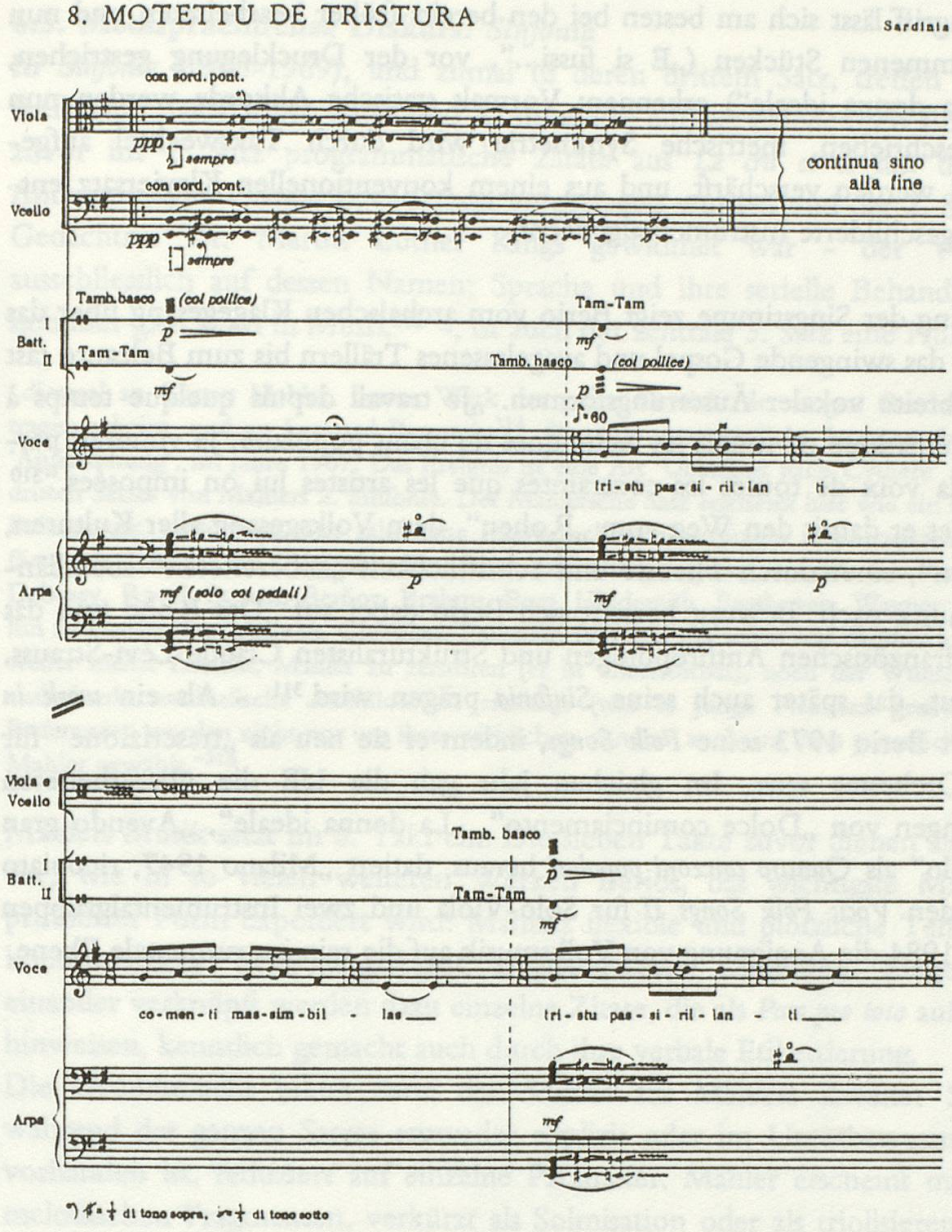
308 Vgl. Stoianova, *Berio*, S. 76.

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.



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.



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 Schlusston 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: Vormals 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 on 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 Musik[313] -, 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 Bernstein[314] 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 Grundschicht bildet dann das *Scherzo* aus Mahlers Zweiter Sinfonie[316], 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. ♪ = 96 acc... A Tempo dello Scherzo (III mov.) della II Sinfonia di G. Mahler (♩. = ca 84)

Fl. Ott. Cl. Cl. picc. Ob. C. i. Saf. a Saf. t Fg. Cfg. Cor. Tr. Tbn. B. Tuba

3/8 ♩. = 116

Arpa Pl.

sub. ♪ = 96 acc... A Tempo dello Scherzo (III mov.) della II Sinfonia di G. Mahler (♩. = ca 84)

Org.
Cemb.
I Timp.
II Frusta
III Su. drum
(rim shot)
Triang.
Glksp.
T.-T.
Timp.
Guiro
Grelots
Ptto
(Bewildered)
(Tender)
(7) les jeux de vagues
(7) deuxième partie
(Tense)
quatrième symphonie
(7) première partie
(Tense)
deuxième symphonie
(Detached)
nicht eileu, bitte
(7) quatrième partie
(calm)
In ruhig fliessender
(7) troisième partie
pe-ri-pe-tie
oh
no
recht
ge
mä...
sub. ♩ = 96
acc...
A
Tempo dello Scherzo (III mov.) della II Sinfonia di G. Mahler
(♩. = ca 84)
div.
unis
Vul C
pont.
ord.
sord. ord.
arco
pizz.
Vlc.
Cb.

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 vorfand[320], andererseits ortet Berio durch die Placierung der Zitate Mahler - und sich selbst - innerhalb verschiedener Traditionsstränge[321]: Osmond-Smith nennt etwa die Reihe virtuoser Orchestratoren von Berlioz, Strauss, Debussy, Ravel, Strawinsky (und Mahler[322]), denen noch Schönberg („Farben") anzufügen 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 (Vl 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.

Fl.
Ott.
Cl.
Cl. piec
Ob.
C. i.
Sal. a.
Sal. t.
Fg.
Clg.
Cor.
Tr. 2
Tba.
B. Tuba
Org.
I Timp.
II Sn.drum
III Pitc
Bongos
Castagn.
A
T i l l am listening. Well I prefer, that, I most
B
Vai B
C
Vla
Vc
Cb.

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* gemischt[323]) 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'Inommable* („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 Gepräche 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 Grundschicht 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 Sinnes[330] 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 Grundschicht (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 Urspung 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 Neorealismo[340]; mit McLuhan könnte man auch von einem „Global village", einem musikalischen Universum sprechen.

Das Collage-Verfahren potenzierter Bearbeitung hat eine eigene Tradition. Auf je verschiedene Art haben Mahler, Ives, Satie oder Strawinsky mit dem Niveaugefälle 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. „Restaurierung"

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 Erstskizze 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 Schlusssätze 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 Musikzeitung* 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 Verworfenes, 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, zuweit 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 Fragmente[351] 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 Gründen[356] 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 Werkeinführung, 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 Linotronicsfilme. Im Juli sind dann alle Korrekturen abgeschlossen und die endgültige, dreisätzige Ausgabe erscheint.

Zusammen mit den letzten Korrekturen hat Berio auch eine eigene längere Werkeinführung 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 Lücken[362] 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 Orche-strierung 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 Erstskizzen 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).

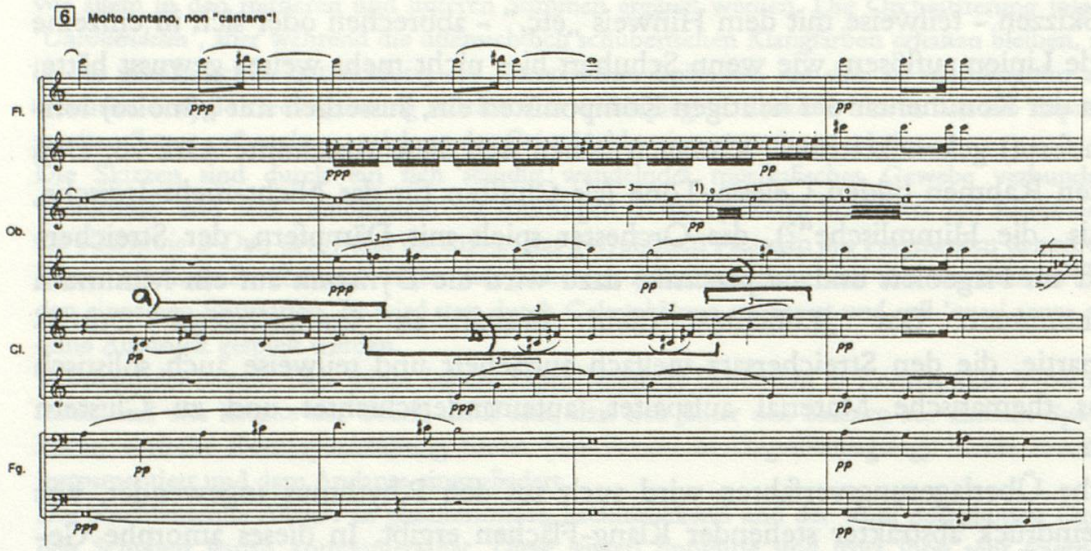
Sinfonieskizzen zeigen sich nun immer wieder Ansätze polyphoner Schreibweisen, dem Andante sind Übungen im einfachen Note-gegen-Note-Satz vorangestellt, später werden zwei Themen als Gegenmelodien gleichzeitig vorgetragen, und im Finale experimentiert Schubert mit den verschiedenen kontrapunktischen 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) lontano" (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 ausweglosen Gedichten der *Winterreise* verknüpft werden[366] 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.



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 Akualisierung 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 Introduktion 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 Motivik von Schuberts Sinfoniefragment.
- Flageolett- und *sul ponticello*-Klänge markieren die Distanz.
- Ein *Rallentando molto* bis fast auf einen Drittel des Tempos (Achtel = 30), verbunden mit *morendo, sparire* und dem „Wegrutschen" der Kontrabässe kommentiert den Abschied. Die Doppelschlagfigur (Vl 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, *Covertext* zu VEB Schallplatten 8 27 394 (Aufnahme der Dresdner Staatskapelle vom März 1978).

a)

FL

OB

CL

FAG

CR

TR

TRBN

TIMP

CEL

I

II

VIOLE

CELLI

CB

Stur Nr. 76, 36 Systeme ®

b)

68

rall. molto, morendo

♪ = 30 ca.

(sparire)

lunga

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

(ppp)

1°

Tbn. 2°

3°

via sord.

Timp.

Cel.

rall. molto, morendo

♪ = 30 ca.

(sparire)

Vln. I div. a 4

Vln. II div. a 4

ord.

sul pont.

Vla. div.

Vc. div.

Cb. div.

sparire

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 ausdünnt, 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, anderseits

---

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.

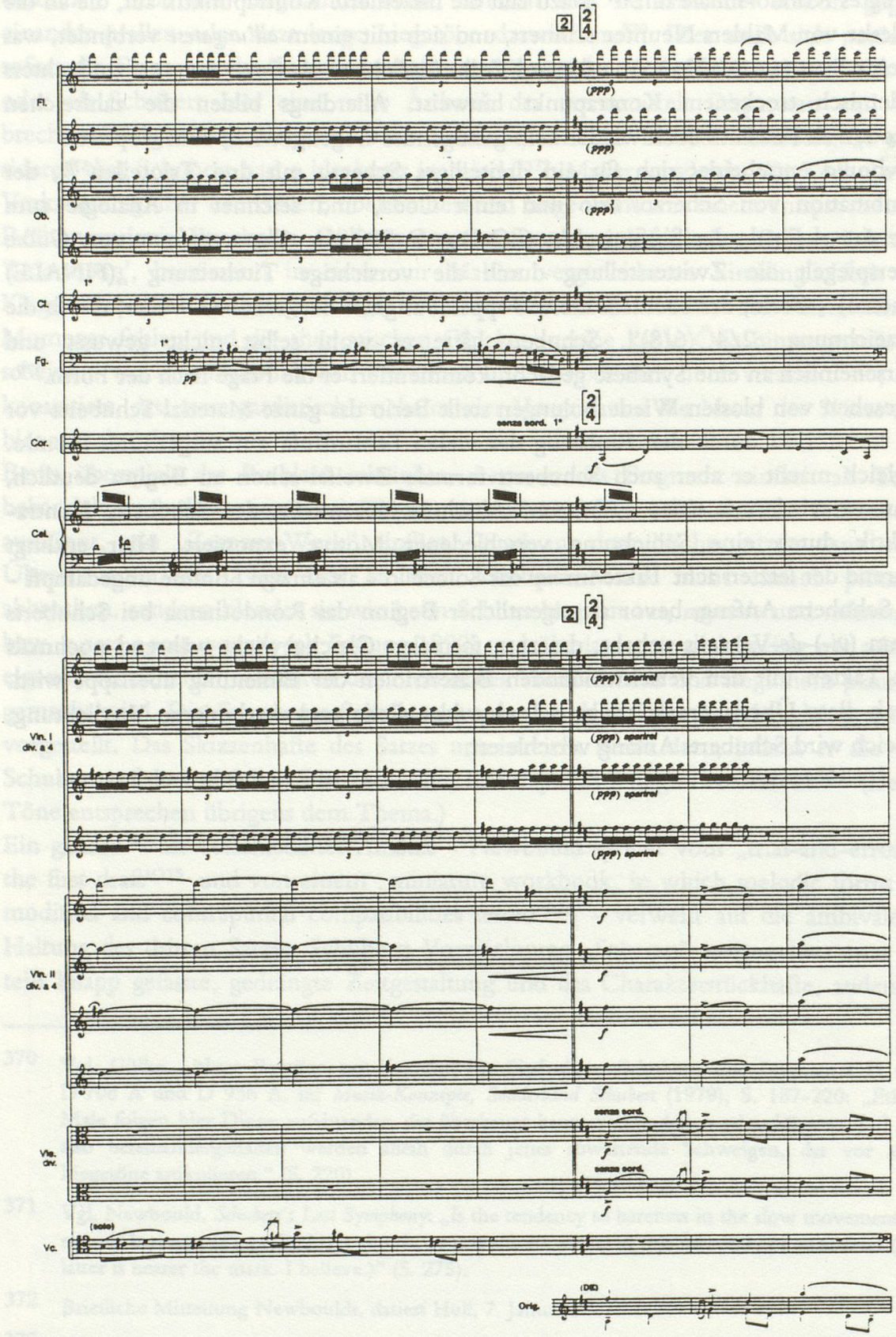
deuten das breite Ausufern der melodischen Linien und der Schwung auf ein rasch bewegtes Rondo-Finale hin.[377] Dazu fällt die inszenierte Kontrapunktik auf, die an die Burleske von Mahlers Neunter erinnert, und sich mit einem *all'ungarese* verbindet, was auf eine Synthese aus Kontrapunkt und Volkstümlichkeit 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 Trioteilen[378], 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 Titelsetzung „(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.

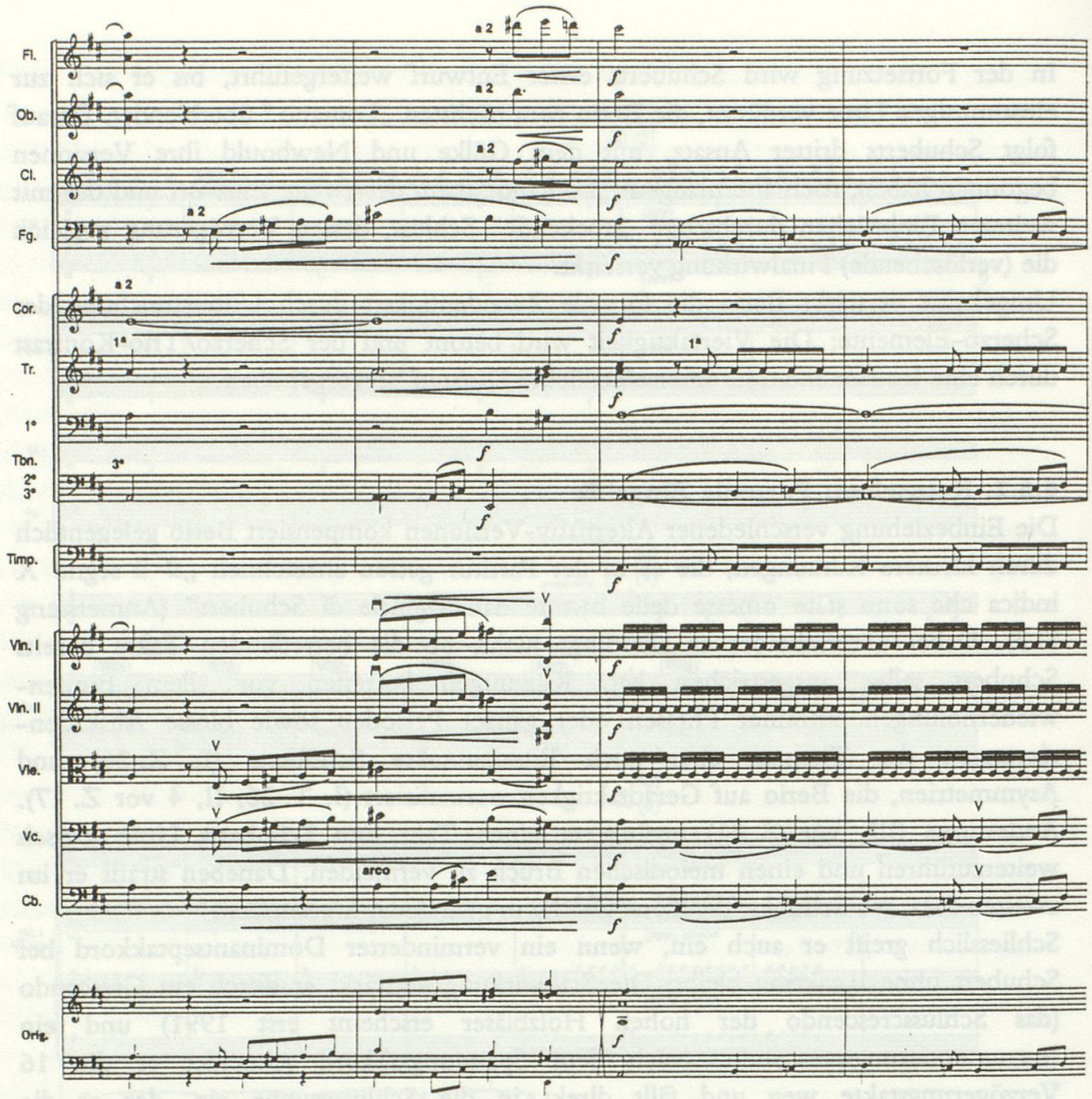


Beispiel 6.8: 3. Satz – Übergang von der Einleitung zu Schuberts Rondothema (Druckfassung 1991).

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 *cisis*^{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}, Vl 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.

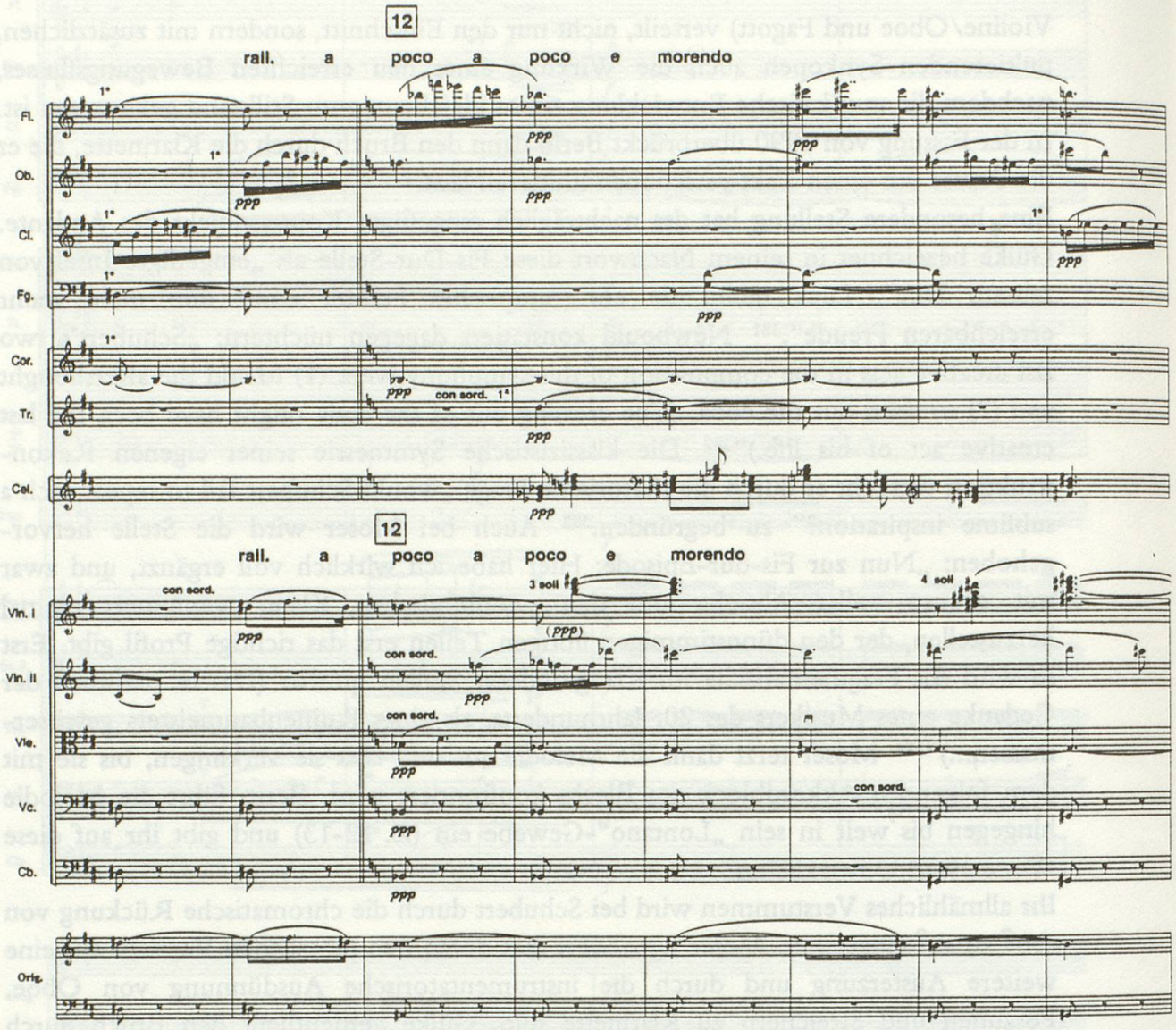
---

381 Lück, S. 432.

382 Newbould, *Brief*.

383 Ebd.

384 Moser, *Brief*.



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

Die beiden Komponisten Berio und Moser treffen sich noch an einer weiteren eigentümlichen 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 (Wiederaufn[ahme] Streicher): Cis-dur war bloss Dominante von fis-moll, $E^{7\natural}$ 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,

385 Ebd.

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 Orchestergewebe 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 phrasenverbindende 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 benachbarten *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°

10

poco rall. a tempo

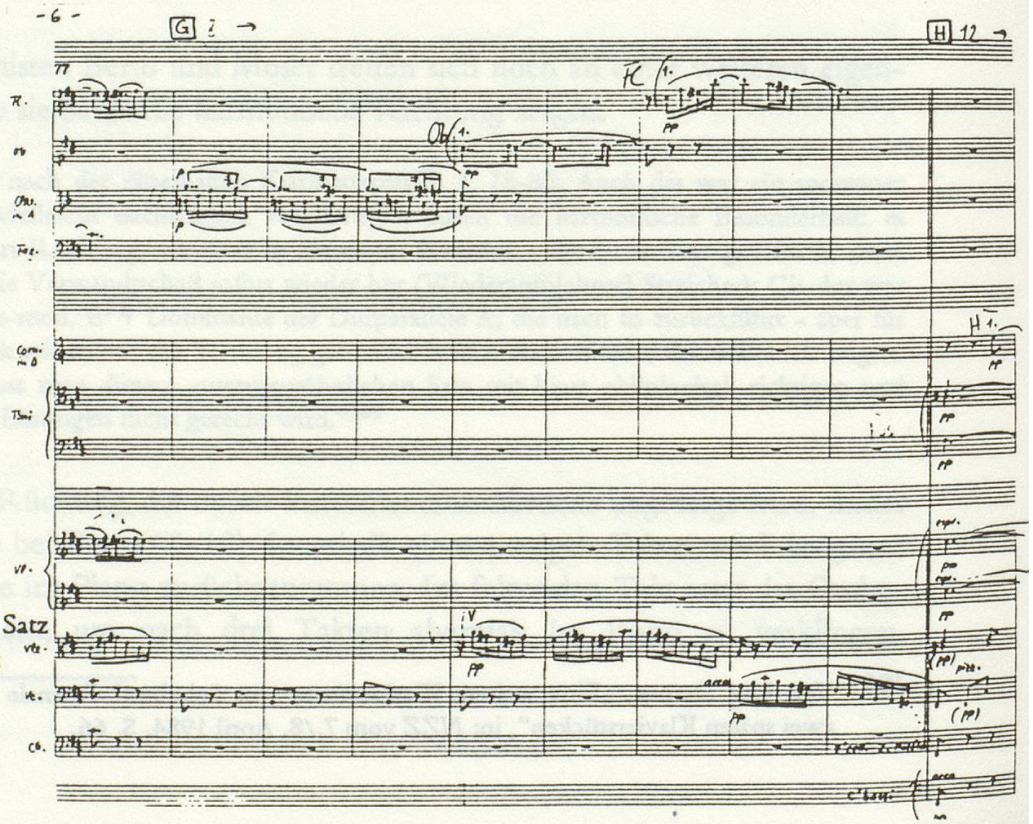
Vln. I Vln. II Vle Vc Cb.

pizz. arco pizz.

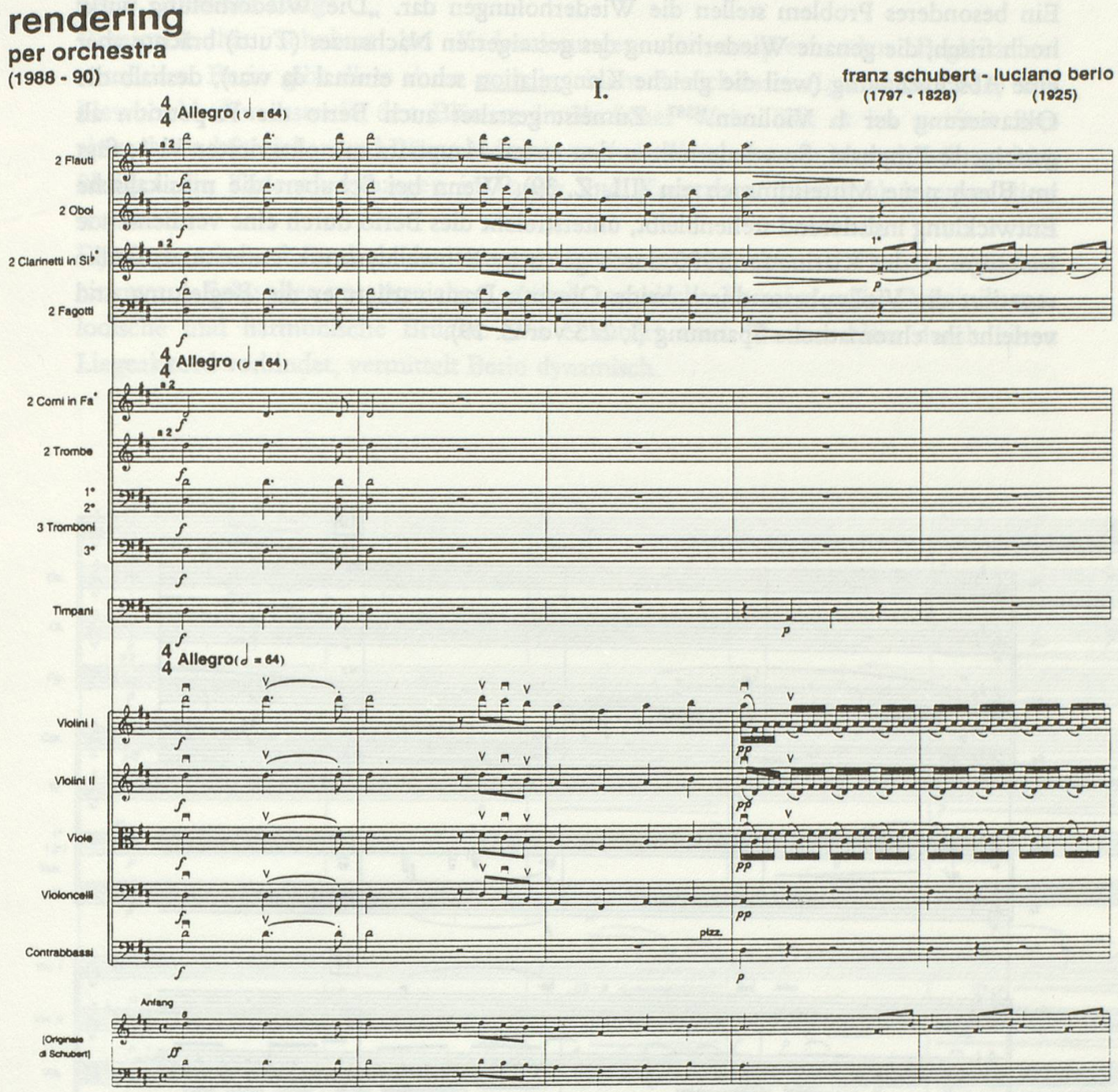
Zum Andante

Orig.

b)



Beispiel 6.11:
Harmonische Rückung im 2. Satz
a) Berio (Druckfassung 1991);
b) Moser (Autograph).

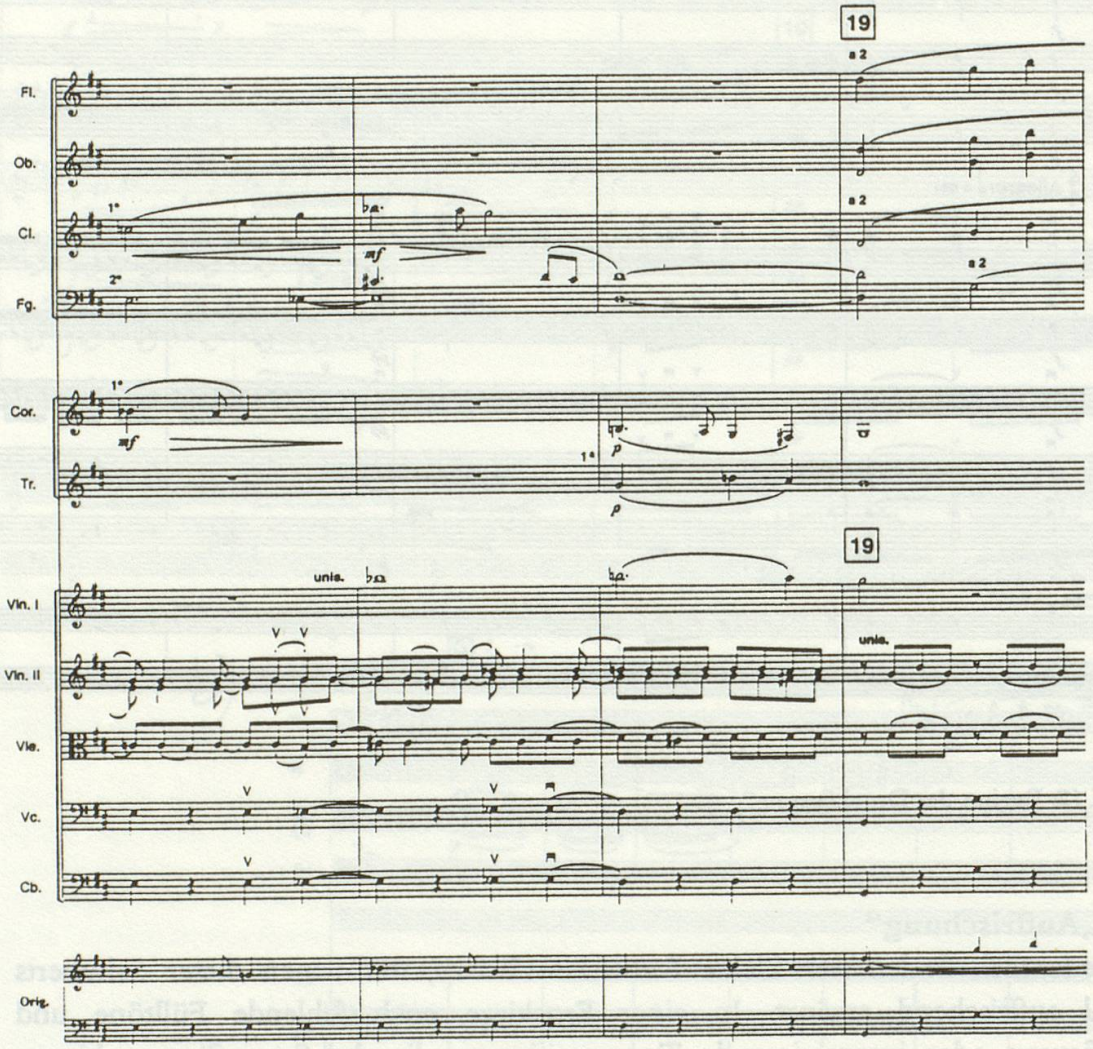


Beispiel 6.12: Beginn der Druckfassung.

6.6.4. „Auffrischung"

Verschiedentlich finden sich kleine Retuschen Berios, mit denen dieser Schuberts Material auffrischend ergänzt. In einer Erstskizze 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 Vl 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).



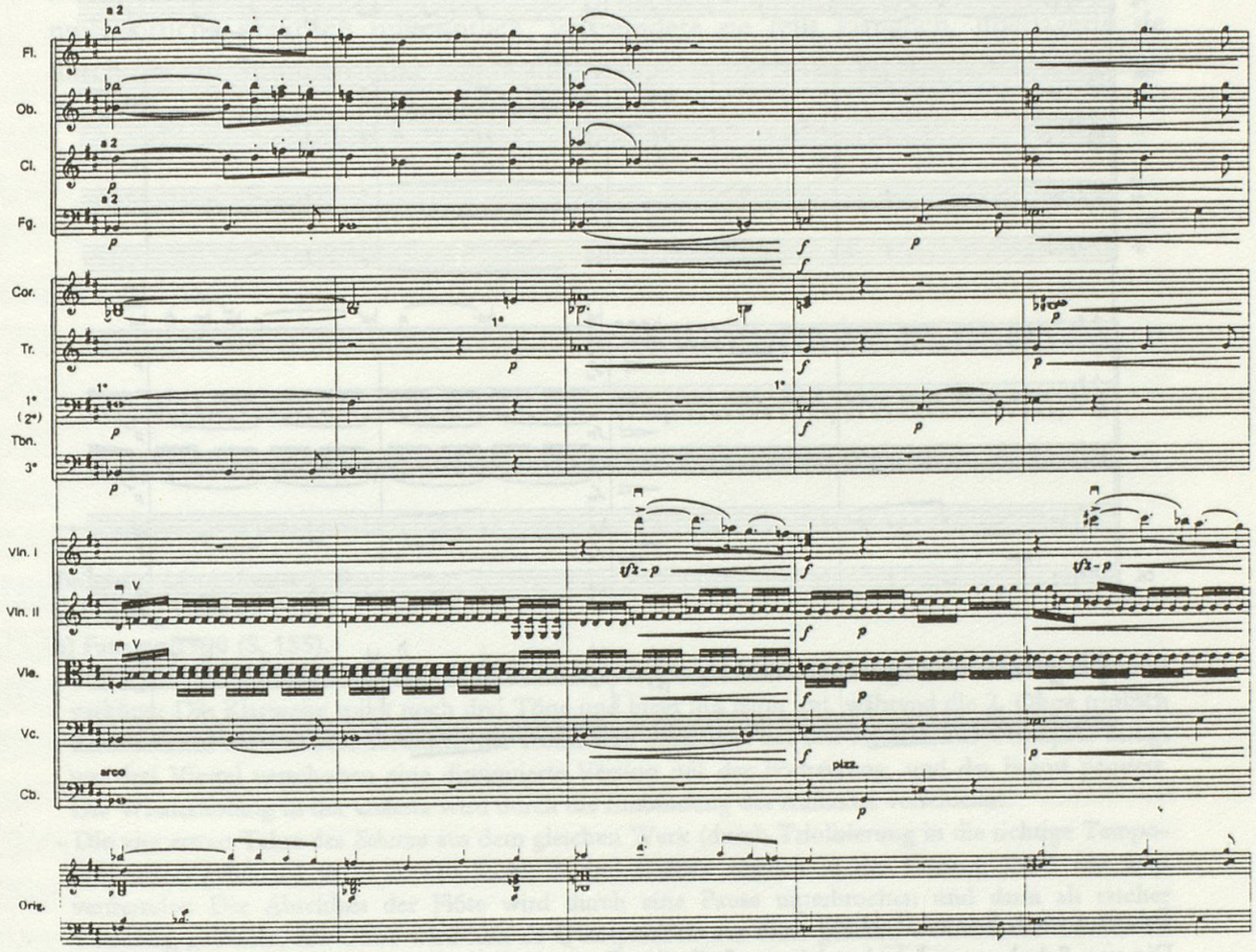
Beispiel 6.13: 1. Satz – Steigerungstechnik.

387 Moser, *Brief*.

6.6.5. Aufbereitung

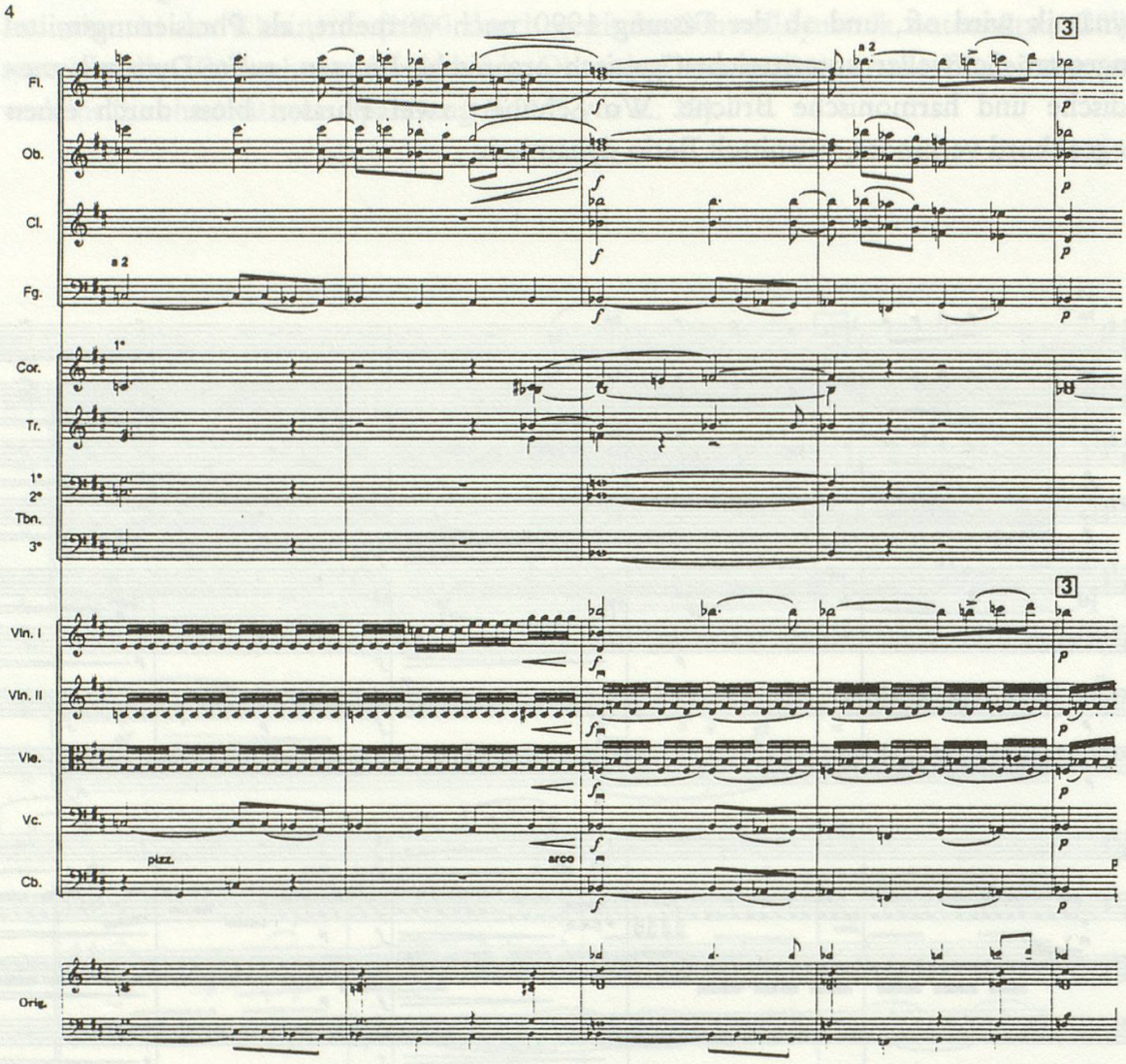
Vereinzelt hat Schubert bei Kadenzierungen die entsprechenden Begleitachtel ausnotiert. Berio gibt diese dann auch in einem Streichersatz (I, 4 nach Z. 16) wie Newbould demonstrativ den Bläsern; in ähnlicher Weise lässt er im zweiten Satz abwechselnd Streicher und Bläser kadenzieren (wie übrigens auch 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 fliessender, wobei Berio diese Interpretationsänderungen erst unter dem Eindruck der Uraufführung vorgenommen hat. Artikulation und Phrasierung dienen Berio aber auch als rhetorische Gestaltungsmittel:



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 Durchgangtons 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-Klaviersonate*, 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.

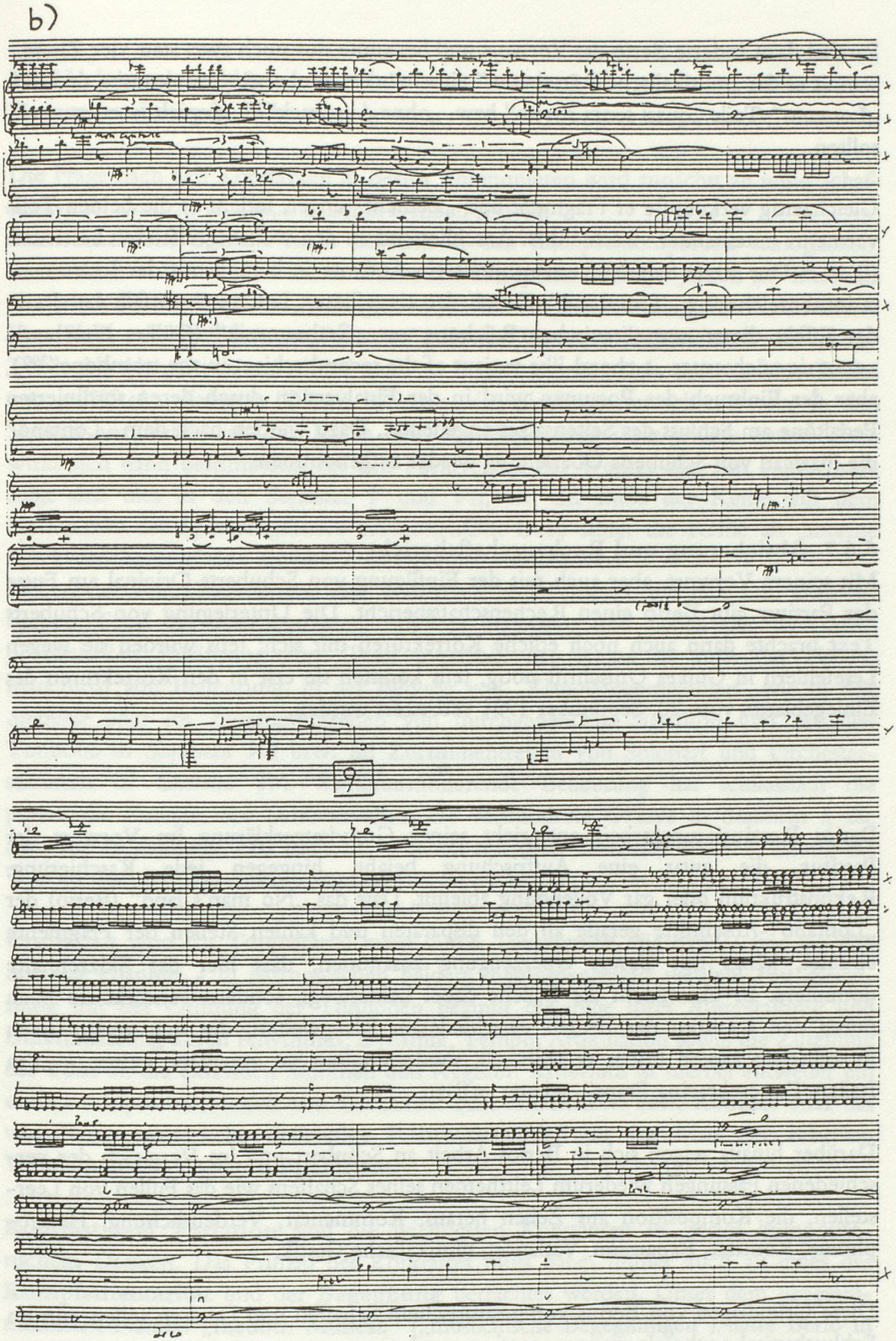
---

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

a)

9

Beispiel 6.16a: Fassung 1989.



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.