

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: 7: "Un langage à faire" : zusammenfassende Betrachtungen

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

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.02.2026

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

7. „Un langage à faire“

Zusammenfassende Betrachtungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹⁴ Ebd., S. 40f.

³⁹⁵ Ebd., S. 43.

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

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

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

³⁹⁶ Ebd., S. 44.

³⁹⁷ Ebd., S. 40.

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

mit verschiedenen möglichen Lesarten, mithin mit Mehrdeutigkeit konfrontieren. Als Denkmodell verweist Berios Heterophonie schliesslich auch stets auf die Integration des Verschiedenen.

1952 wurde Berio von Luigi Dallapiccola in die Zwölfton-Technik eingeführt. Dabei hat ihm dieser wohl auch seine im Jahr zuvor als „On the Twelve-Note Road“ publizierte Überzeugung mitgeteilt, die Methode nicht als System zu missverstehen, sondern als *ein* kompositorisches Mittel unter anderen zu benützen: „Series of twelve notes begin to make their, undeniably timid, appearance in my works; in some cases they were used for purely colouristic purposes, in others with exclusively melodic intent.“³⁹⁹ Skepsis gegenüber dem Serialismus äusserte Berio bereits 1958: „An sich garantieren die seriellen Verfahrensweisen überhaupt nichts; keine Idee ist so miserabel, als dass sie nicht am Ende serialisiert werden könnte.“⁴⁰⁰ Und schon früher hat er sich von den Darmstädter Prinzipien distanziert:

„My first reaction to Darmstadt and to Bruno [Maderna]'s beneficial influence, in other words my first exorcism was *Nones* for orchestra which has nothing of Darmstadt or Maderna in it, but which develops what was for me the main focus of research and musical excitement during those years: the possibility of thinking musically in terms of process and not of form or procedure.“⁴⁰¹

Auch später hat Berio dem Serialismus nie mehr als einen gewissen historischen Stellenwert eingeräumt: „It is an ideology, a view of things, a spiritual situation of the early fifties, but not necessarily a specific technique.“⁴⁰² Als in der postseriellen Phase der Rückzugsgefechte die Parteikämpfe sich versteiften, kritisierte er diese heftig, wobei der Titel „Meditation on a twelve-tone horse“ vielleicht Bezug auf Dallapiccolas frühes Bekenntnis gegen ein System-Denken Bezug nimmt.

„Die Ideologie der Kulturindustrie neigt dazu, Erfahrung zu Schemata und Stilen erstarren zu lassen: Formbildung wird FORM; ein Instrument wird APPARAT; ein gesellschaftliches Ideal wird PARTEI; Schönbergs und Weberns Poetik wird DAS ZWÖLFTON-SYSTEM. [...] Wenn ein Komponist sich in der Manipulation von einem Dutzend Noten verliert, läuft er Gefahr zu vergessen, dass diese Noten einfach nur Symbole der Wirklichkeit sind. Zu allem mag er endlich noch dahin kommen, dass er vergisst, was Klang überhaupt ist.“⁴⁰³

Berio wehrt sich gegen jedes abstrakte System, das seiner Ansicht nach mit totalitären Ideologien verbunden ist. Ausserdem erblickt er hier ein ausgeprägtes Fetischdenken, das in seiner theoretischen Fixierung die klangliche Wirklichkeit völlig ausser acht lässt. In einem späteren Interview unterstreicht er nochmals seine Sicht des Serialismus:

399 Luigi Dallapiccola, „On the Twelve-Note Road“, in: *Music Survey* 4(1951), S. 318–325, Zitat S. 322.

400 Berio, *Musik und Dichtung*, S. 45.

401 Berio, *Interviews*, S. 62. *Nones* basieren auf einer 13tönigen Reihe: Ein Ton wird als Resultat des aus Trichorden gewonnenen Prozesses verdoppelt, was gegen ein Dogma von Darmstadt verstösst; vgl. dazu Michael Hicks, „Exorcism and Epiphany: Luciano Berio's *Nones*“, in: *Perspectives of New Music* 27/2(1988/89), S. 252–268.

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

403 Berio, *Meditation*, S. 294f.

„Serialism is generally a control of proportion, not necessarily pitch versus timbre, duration, intensity; that is very scholastic. [...] What I'm against is the use of serialism in the abstract sense without taking into consideration the sound process. [...] It becomes a sort of immobile, static world revolving around itself.“⁴⁰⁴

In einer Umfrage der Zeitschrift *Preuves* zur Stellung der seriellen Musik betont Berio schliesslich den fundamentalen Unterschied zwischen einer kategoriell seriellen Poetik, die er von Webern herleitet, und der mit einer *recherche* verbundenen konkreten musikalischen Ausgestaltung:

„Le sens le plus approprié de 'musique sérielle' – utile surtout pour définir la poétique webernienne – implique sa propre transcendance en tant que catégorie, et est avant tout valide comme instrument dialectique pour la recherche continuelle et l'invention d'une grammaire. La grammaire n'est pas le langage, mais seulement une de ses dimensions.“⁴⁰⁵

Der **Postserialismus** Berios bedeutet in der Terminologie von Eco den Schritt vom seriellen zum strukturalen Denken, das „auf Entdeckung aus ist“⁴⁰⁶, worauf sich Berio mit dem Begriff *recherche* bezieht. Eine entsprechende Entwicklung ist teilweise auch in Berios Kompositionen nachzuweisen, so in der Arbeit an den *Sincronie*, wo serielle Grundideen und ihre Systeme (Koppelung von Tonhöhe und Rhythmus, Parameterdenken, fixierte Oktavlagen) in ihrer Aus- und Überarbeitung undogmatisch allmählich verabschiedet werden zugunsten kompositorischer Prozesse und aufführungspraktischer Rücksichtnahmen. Diese richten sich nicht mehr nach Systemen, die ohnehin nicht mit abstrakter Geltung, sondern nur als Mittel angewendet worden sind. (Hier ist zusätzlich die Differenz zwischen dem noch im seriellen Gedankengut verwurzelten Konzept und seiner praktischen Ausgestaltung zu beobachten.) In der Umwandlung vom *Piccolo concerto* zum *Concertino* zeigen sich die Abkehr von seriellen „Tabus“ und die zunehmende Bedeutung der klanglichen Werte. In weiteren Revisionen wird die allmähliche Abwendung von Elementen offener Kunstwerke vor allem in der genauer fixierenden Notation und im Ausscheiden beschränkt aleatorischer Abschnitte greifbar. Kaum zufällig beginnt Berio daneben in der Zeit ab 1966, sich vermehrt mit Bearbeitungen tonaler Werke auseinanderzusetzen.

In Berios Äusserungen zum Serialismus kommen einige Begriffe vor, die wichtig sind für sein kompositorisches Denken: „research“, „thinking musically in terms of process“, „Klang/sound“.

Research oder *recherche musicale* könnte als Motto für Berios ganzes Schaffen gelten. Die Experimente mit elektronischer Musik, das spielerische Erkunden der instrumentenspezifischen Möglichkeiten und deren komplementäre Erweiterung in den *Sequenze*, das Suchen nach neuen Modellen in der Behandlung der Parameter in den *Sincronie*, die Aneignung von Musikgeschichte in *Sinfonia*, die Anthologie vokaler

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

405 Berio, *La musique sérielle*, S. 31.

406 Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 382. Wiederholt hat Eco diese Überlegungen in seinem Aufsatz „Pensée structurale et pensée sérielle“, in: *musique en jeu* 5 (1971, Ms. aber mit 1968 datiert), S. 45–56.

Mittel in *Sequenza III* und *Folk Songs* sowie die Fülle der Stil- und Ausdrucksmittel im ganzen Oeuvre – dies alles zeugt von einem beinahe faustischen Drang, der teilweise in der Biographie von Berio begründet ist: Unter den Faschisten konnte er bis zum Kriegsende praktisch keine Kontakte zur zeitgenössischen Musik pflegen; in Amerika und Darmstadt eignete er sich dafür später dann breiteste Kenntnisse an. Für das musikalische Material sieht er dabei keine Grenzen: „La virtualité musicale existe dans la totalité du monde sonore.“⁴⁰⁷ Distanziert hat sich Berio indessen von einem Postmodernismus, der in der blossen Kombination von Stilelementen der Vergangenheit einzig das Gefühl der Behaglichkeit vermitteln will: „Für mich ist dies eine Form des schlechten Geschmacks, es ist keine wirkliche Kreativität mehr, keine erkennbare Richtung.“⁴⁰⁸

„thinking musically in terms of process“ – Berio bezeichnet die Musik als „un langage à faire“⁴⁰⁹, vergleichbar Ecos „Poetik als System von operativen Regeln“⁴¹⁰. Dies widerspiegelt sich vor allem in den geschilderten Kompositionsprozessen von Kontrast und expandierender Variation, im *work in progress* von der Entwicklung des Tonmaterials über die Ausbildung der formbildenden Reihenstrukturen bis zur Überarbeitung fertiger Werke im Baukastensystem. Das technisch-strukturelle Schichten- und Material-Denken ist für Berio wesentlich nicht nur in der (vertikalen) Hinzufügung neuer Stimmen, sondern auch in der (horizontalen) Umstellung einzelner Materialausschnitte oder ganzer Formteile und in der Einfügung von Zitaten, etwa bei *Sinfonia* und *Rendering*. Die *Collage* wird dabei bloss als Mittel der Arbeitsökonomie⁴¹¹, nicht aber systematisch als Form verwendet.⁴¹²

Klang meint einerseits die *recherche musicale* nach immer neuen Möglichkeiten, die differenzierte Behandlung von Klang als eigenständigem Parameter sowie die Ausbildung von Klangfarbenmelodien, wie sie als „Tonfaden“ bei den *Sincronie* untersucht wurden, andererseits aber auch das *Erklingende* an sich: Bei jeder Komposition denkt Berio sofort an ihre klangliche Realisierung und ihre beste Wirkung. Damit verbunden sind die eigene Dirigiertätigkeit, die enge Zusammenarbeit mit den Interpreten und die Forderung nach einem neuen, mitdenkenden und (zumindest symbolisch) mitgestaltenden Künstlertypus sowie die aufführungspraktisch und wirkungsorientierte Überarbeitung der Partituren unter Einbezug von Aufführungserfahrungen.⁴¹³

407 Philippot, *Entretien*, S. 90.

408 Zit. in A. Fuhrmann, S. 31.

409 *Entretien Berio* – Thibaudeau, S. 171.

410 *Das offene Kunstwerk*, S. 390.

411 So etwa in der Umformung von *Sequenza II* in *Chemins I*, wo die Harfenstimme mittels Schere und Klebeband in die neue Partitur eingefügt wird.

412 „I’m not interested in collages, and they amuse me only when I’m doing them with my children.“ (Berio, *Interviews*, S. 106).

413 Vgl. Dibelius, *Moderne Musik I: 1945-1965*: „Seiner Musik ist weniger die Methode als das Resultat wichtig, weniger die bündige Gestalt des einzelnen Stückes als dessen unmittelbare Wirkung.“ (S. 175)

Der Umgang mit den Interpreten spiegelt sich in der **Notation**. Praktische Anweisungen beziehen sich direkt auf die Aufführungssituation. Die Proportionalnotation der meisten *Sequenze* mit den kleinen Noten als *Valeurs ajoutés* ist adäquat für die auf Wahlfreiheit beschränkte, psychologisch aber wichtige Offenheit und damit Mehrdeutigkeit des Werkes sowie die erwünschte elastische Spontaneität ihrer Interpretation; sie ist aber auch durch ihre Relativität an das erörterte Dreistufenmodell angepasst. In der Notation schlagen sich bei Neufassungen zudem neue Schwerpunktsetzungen anschaulich nieder, Tendenzen, die Periodizität aufzubrechen, die Rhythmik stärker zu differenzieren, die Dauern eindeutiger zu fixieren und damit den Gestaltungsanteil des Interpreten einzuschränken.

Darüber hinaus macht sich in der Notation Berios Verankerung in der **Tradition** bemerkbar. So unterscheidet er auch bei strikt dodekaphonen Stücken genau in der Schreibung enharmonisch verwandter Töne. Berios Praxis- und Traditionsverbundenheit ist insbesondere aus seinen für die UE festgelegten Notationsregeln ersichtlich, woraus der Paragraph für das Auflösungszeichen zitiert werden soll:

„Ein Auflöser wird gesetzt

1. Innerhalb desselben Taktes auf derselben Tonhöhe, wenn die Note aufgelöst ist und vorher eine Erhöhung \sharp oder Erniedrigung war.
2. Im nächstfolgenden Takt auf derselben Tonhöhe, wenn die Note aufgelöst ist und 1 oder 2 Noten vorher im vorherigen Takt eine Erhöhung oder Erniedrigung war. b
3. Wenn eine Erhöhung oder Erniedrigung im selben Instrument in einer anderen Oktavlage war und nicht mehr als 2 Töne bis zur aufgelösten Note dazwischenliegen. („Oktav-Querstand“)
4. Bei allen übermäßigen und verminderten Intervallsprüngen, ausgenommen Tritonus.“⁴¹⁴

Berios Verankerung in der Tradition, die sich hier unter anderem in den Begriffen „Oktav-Querstand“ und Tritonus spiegelt – kennzeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass Berio in der Zeit des Serialismus die Intervalle von Quint und Quart als „il nuovo ‘diabolus in musica’“⁴¹⁵ bezeichnete –, ist immer auch komplementär, als ein bewusstes Abwenden von ihr zu betrachten. Untersucht wurde dies anhand der beabsichtigten unidiomatischen Verwendung des Streichquartetts in *Sincronie* bzw. der einzelnen Instrumente in den *Sequenze* sowie in der Ausbildung neuer Beziehungen zwischen Solist und Orchester. Berios musikhistorisches Interesse, das er mit italienischen Zeitgenossen wie Petrassi, Maderna, Donatoni, de Grandis teilt und das sich von der Auffassung seiner übrigen Darmstädter Kollegen grundsätzlich unterscheidet, zeigt sich auch in der Wahl von Gattungen und Titeln. Bereits mit seriellen Werken der fünfziger Jahre stellte er sich durch die Übernahme etwa des (transformierten) Modells der Serenade in die Tradition des 18. Jahrhunderts, „ohne Scheu davor, dass solche heitere Serenaden konsumabel, gar in einem herkömmlichen Sinne wohlklingend schön sein dürften.“⁴¹⁶ Von den frühesten selbständigen Werken bis zu den jüngsten Kompositionen kann man überdies ein ausgeprägtes kontrapunk-

⁴¹⁴ Memo Kahowez vom 20.2.1976, Universal Edition. Betrifft: Notationsregeln für sämtliche Musik von Luciano Berio, S. 4.

⁴¹⁵ Berio, *aspetti*, S. 62.

⁴¹⁶ Stenzl, S. 168.

tisches Denken beobachten, das auf die solide handwerkliche Ausbildung bei Paribeni (Kontrapunkt) und Ghedini (neobarocke Stilübungen) zurückverweist.⁴¹⁷ Traditionsverbunden erscheint auch die motivische Arbeit der entwickelnden Variation. Berios vielschichtige Auffassung von Tradition und Musikgeschichte sowie seine eigene Verortung darin wurde anhand von *Sinfonia* untersucht. Verschiedenste Traditionsbeziehungen manifestierten sich schliesslich in den weiteren Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten und von Volksmusik.

„Music is never pure: it is attitude: it is theatre.“⁴¹⁸ Neben der akustischen Ebene ist bei Berio immer auch die visuelle von Bedeutung. Am augenfälligsten wird dies in den Stücken mit instrumentaltheatralischen Bestandteilen wie *Sequenza III, V* und *X*, doch konnten auch in weiteren Werken entsprechende Elemente aufgezeigt werden. Darüber hinaus hat Berio eine eigentliche Poetik der Geste entwickelt: „Par geste, nous pouvons donc entendre simplement l'action de faire quelque chose, de susciter une communication quelconque.“⁴¹⁹ Symptomatisch für die Bedeutung der Geste ist das eigene Notensystem in der *Sequenza V* zu werten, wo der körperlichen Geste ein eigener Kommunikationskanal zugebilligt wird. Als musikalische Geste hat bereits die Bewegungsrichtung im Tonraum praktische Bedeutung, etwa in Berios Verständnis von Kontrapunkt. Geste wird aber auch in einem viel umfassenderen Sinn verstanden, als Ausdruck von Zeichen. In diesem Zusammenhang sind die Zitate in *Sinfonia* und *Rendering*, die signalhaften Wirkungen in *Sincronie*, *Sequenze*, *Rendering* und den Verdi-Romanzen einzuordnen, wobei diese wiederum neue Verbindungen schaffen. Das Zitat verweist nicht nur auf ein bestimmtes Werk, sondern auch auf dessen Verortung: „Le geste a donc toujours une histoire, et c'est l'histoire de celui qui le manifeste, avant d'être l'histoire de ce geste même.“⁴²⁰ Als gestischer Verweis kann man auch Berios Bearbeitungen von eigenen Werken deuten, insbesondere bei der Reihe der *Chemins*, welche die *Sequenze* mit einem musikalischen Kommentar versehen. Geste ist weiter im Brecht-Weillschen Sinn zeigende und damit distanzierende Darstellung, wofür besonders *Sinfonia* (und das ganze musikdramatische Werk) zahlreiche Beispiele bietet.⁴²¹ Berio spricht schliesslich noch von den „gestes de la salle de concert“.⁴²²

417 Überdies sind in der Paul Sacher Stiftung etwa 240 Seiten mit vorab 2-8stimmigen Kontrapunktübungen überliefert, die Berio nach dem Schriftduktus und dem aus seiner Geburtsstadt Oneglia stammenden Notenpapier noch vor seiner Mailänder Zeit nach François-Clément-Théodore Dubois' Lehrbuch *Traité de contrepoint et de fugue*, Paris 1901, gefertigt hat, teils überaus lustvoll, etwa „sulla parola CACCA“.

418 Berio, *Programmnotizen* zur Uraufführung von *Circles*, abgedruckt als Schallplattenkommentar zu *Candide* CE 31027.

419 Berio, *Du Geste*, S. 217.

420 Ebd., S. 216.

421 Vgl. dazu Kurt Weill, „Über den gestischen Charakter der Musik“ (1929), in: *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt 1975, S. 40f.; Ivanka Stoianova, „Über die Brechtschen Prinzipien der Operndramaturgie bei Luciano Berio: Musikalische Erzähltechnik und zeitgenössisches episches Theater“, in: *Kongressbericht Bayreuth 1981*, Kassel etc. 1984, S. 520-527.

422 Berio, *Du Geste*, S. 218.

Unter diesem Aspekt lassen sich die Solo-Orchester-Beziehungen oder das angesprochene „Podest“ bei der Brahms-Bearbeitung betrachten.

1. Primärquellen

★

„Je crois en une unité fondamentale de l'homme et de l'oeuvre à travers de multiples facettes.“⁴²³ Auch wenn jedes Werk Berios auf einer eigenen Kompositions-idee und auf einer eigenen, oft damit verbundenen Materialordnung basiert und die kompositorischen Probleme stets neuen Lösungen entgegengeführt werden, so zeigen sich doch deutlich so viele Grundprinzipien des kompositorischen Denkens und Schaffens, welche die einzelnen Werke miteinander verbinden, dass man bei Luciano Berio von einem ausgeprägten Personalstil sprechen darf.

- *Chorus I* in Sequenza VI für Viola und neun Instrumente (1967), UE 13740.
- *Chorus II* für Orchester (1969), UE 14948.
- *Chorus III* für Bläserensemble und Orchester (1973), UE 14948.
- *Chorus IV* in Chorus II für Viola und Orchester (1968), UE 16654 (die Bearbeitung für Viola, 9 Soloinstrumente und Orchester [1968] ist unveröffentlicht).
- *Chorus V* in Sequenza VII für Oboe und Streicher (1979), UE 16616.
- *Chorus VI* für Klarinette und programmierte Digitalfilter (1979-1980, unveröffentlicht).
- *Chorus VII* für Gitarre und Orchester (1992), UE 30539.
- *Cinque variazioni* für Klavier (1952-1953/1966), Savini Zerbini 5119.
- *Concilio* für eine Frauenstimme, Harfe und zwei Schlagzeugspieler (1960), UE 13231.
- *3 Continenti di Tarenti e Chorus* (1966) von Claudio Monteverdi, hg. von Luciano Berio, UE 13737.
- *Contra* für Es-Klarinette (1987), M.
- *Concerto* für Solo-Klarinette, Solo-Violine, Harfe, Oboe und Streicher (1970, die *Primo Concerto* genannte Entfaltung [1950-1951] ist unveröffentlicht), UE 14979.
- *Concerto* für zwei Klaviere und Orchester (1973-1975), UE 15781.
- *Conde* in Sequenza VIII für Violine, zwei Hörner und Streicher (1981), UE 17545.

⁴²³ Philippot, *Entretien*, S. 86.

