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: [s.n.]

Vorwort: Vorwort : "Music - which in any case is not an object, but a process"

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: 15.07.2025

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

Vorwort

„Music - which in any case is not an object, but a process."[1]

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

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

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

---

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

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

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

4 Berio, *Interviews*, S. 18.

5 Ebd., S. 19.

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

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

Dass hier „der mit den Mitteln der Philologie rekonstruierte Schaffensprozess" und die schriftlichen und mündlichen Verlautbarungen des Komponisten[10] aufeinander bezogen werden, entspricht Berios eigener Methode, die er anhand eines konkreten Werkes erläutert hat:

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

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

---

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

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

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

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

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

is everything that one listens to with the intention of listening to music."[12] 1961/1962 lehrte er an der Dartington Summer School, 1962-1964 im Wechsel mit Darius Milhaud am Mills College und 1965-1971 an der Harvard University und an der Juilliard School, wo er 1967 das Juilliard Ensemble für zeitgenössische Musik gründete. 1974-1980 war er Direktor der elektro-akustischen Abteilung des IRCAM in Paris, 1975 wurde er künstlerischer Leiter des Israel Chamber Orchestra; die gleiche Position übernahm er 1984 beim Maggio Musicale Fiorentino und 1987 beim Studio für elektronische Musik „Tempo reale" in Florenz. 1993/94 hielt er unter dem Titel *Remembering the Future* Poetik-Vorlesungen am Charles Eliot Norton Chair der Harvard University.
Ähnlich, wie in diesen Verpflichtungen das Interesse am Experiment und an der Tradition dicht nebeneinander stehen, ist auch das kompositorische Oeuvre durch häufige Stilwechsel gekennzeichnet: „Perhaps that's just what music is: the search for a boundary that is continually being shifted."[13] Und gerade in dieser ständigen Veränderung ist Berio repräsentativ für die musikgeschichtlichen Prozesse der Nachkriegszeit.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf das instrumentale Schaffen. Ausgeklammert bleiben deshalb weite Bereiche: Eigene Monographien wurden bisher bereits der elektronischen Musik[14] und dem Vokalwerk[15] gewidmet, das hier nur für einzelne Querbezüge beigezogen werden soll; das musikdramatische Oeuvre wartet noch auf eine zusammenfassende Darstellung.
Die Auswahl der exemplarisch zu besprechenden Werke erfolgte nach der Quellenlage: Berio hat viele Skizzen vernichtet, weshalb man sich an das vorhandene Material[16] halten muss, das sich glücklicherweise aber meistens auf die wichtigsten Werke bezieht. Was hier gezeigt wird, liesse sich jedoch weitgehend auch auf andere Kompositionen anwenden.

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

---

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

13 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

Zürich, im Dezember 1993