

Multiple Musik

Luciano Berio (1925-2003), einer der bestimmenden Komponisten des 20. Jahrhunderts, ist Schwerpunktthema bei der diesjährigen Kölner Musiktriennale. Aus diesem Anlass ein Rückblick auf Leben und Schaffen sowie diskographische Hinweise von Jörg Hillebrand.

Die Sängerin steht auf der Bühne und wartet auf ihren verspäteten Klavierbegleiter. Der innere Monolog, den sie dabei nach außen kehrt, könnte von Samuel Beckett stammen. Sie nutzt die Zeit, um sich sprunghaft und ausschnittsweise durch ihr Repertoire zu trällern: Von Monteverdi und Purcell gelangt sie über „Carmen“, „Manon“, „Lakmé“, „Rigoletto“ und „La Cenerentola“ zu Schönbergs „Pierrot“ und Bernsteins „Jeremiah“-Sinfonie – ein bisschen Marlene Dietrich und „Der blaue Engel“ sind auch dabei. Einmal bilden fünf Musiker des bis dahin wie zufällig anwesenden und mitwirkenden Kammerorchesters einen Kreis, tauschen reihum ihre Instrumente und versuchen auf den ihnen fremden so gut wie möglich zu spielen, bis ihr eigenes zu ihnen zurückkehrt. Der Sängerin wiederum werden von einer Garderobiere immer mehr Requisiten umgehängt, bis sie schließlich in einem Netz dasteht, um den Hals ein Seil und über dem Kopf einen durchsichtigen Schleier, der mit großen Blutflecken bedeckt ist.

Luciano Berio verlangt schauspielerisches Können von den Ausführenden des „Recital I“, das er 1971 für seine Frau Cathy Berberian schrieb. Und er verlangt es nicht nur von Sängern und nicht nur in von vornherein szenisch konzipierten Stücken, sondern auch von den Instrumentalsolisten der „Sequenza“, seiner vielleicht bekanntesten Werkgruppe, die sein ganzes Komponistenleben durchzieht und bei der diesjährigen Kölner Triennale im Laufe eines Tages an vier verschiedenen Spielstätten vollständig aufgeführt wird. Die theatralischste „Sequenza“ ist die durch den Clown Grock inspirierte und 1966 entstandene fünfte für Posaune: Der Spieler soll eine weiße

Krawatte tragen und „die Posen eines Varietékünstlers“ einnehmen, der sich anschickt, „ein altes Lied zu singen“. Im Verlauf des Stücks muss er außerdem sein Instrument heben und senken, als ob er mit einem Gewehr auf Vögel zielte, und ein verwirrtes „Why?“ äußern.

„Ich habe großen Respekt vor dem Virtuositentum“, hat Berio einmal gesagt, „obwohl dieses Wort ein herablassendes Lächeln provozieren und sogar das Bild eines eleganten und ziemlich blässlichen Mannes mit flinken Fingern und einem leeren Kopf heraufbeschwören mag.“ Ihm ging es um eine „Virtuosität des Wissens“, der „Sensibilität und Intelligenz“, und so müssen die Interpreten gerade seiner späteren „Sequenza“ nicht nur spieltechnisch voll auf der Höhe der Zeit sein, sondern immer auch die Geschichte ihres Instruments reflektieren. „Die besten Solisten“, so Berio, „sind auch fähig,

in Tanglewood, 1954 bis 1960 nahm er an den Darmstädter Ferienkursen teil. Von 1953 bis 1960 arbeitete er für den Italienischen Rundfunk in Mailand, wo er zusammen mit Bruno Maderna das „Studio di fonologia“ gründete, eines der wichtigsten europäischen Zentren für die Produktion elektronischer Musik. Berio lehrte von 1962 bis 1964 am Mills College in Oakland und von 1965 bis 1971 an Harvard University und Juilliard School in New York. Von 1974 bis 1980 leitete er die Abteilung Elektroakustik am Pariser IRCAM, 1987 gründete er in Florenz das auf Live-Elektronik spezialisierte Institut „Tempo reale“. 1989 erhielt Berio den Siemens-Musikpreis, 1996 den „Praemium imperiale“. 2000 wurde er zum Präsidenten und Intendanten der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom ernannt.

Berios Lehrer am Konservatorium war Giorgio Federico Ghedini, der es nach dem

Von seinen Interpreten verlangt er schauspielerisches Können

sich in einer weiten historischen Perspektive zu bewegen und die Spannungen zwischen den schöpferischen Impulsen von gestern und heute aufzuheben. Sie setzen ihre Instrumente als Mittel zur Suche und zum Ausdruck ein.“

Berio selbst war, obschon auch als Klavierbegleiter tätig, auf keinem Instrument ein Virtuose. Am 24. Oktober 1925 in Oneglia an der ligurischen Küste geboren, erhielt er ersten Unterricht in Musiktheorie von seinem Vater, einem Kirchenmusiker, bevor er von 1945 bis 1950 Kontrapunkt und Komposition am Mailänder Konservatorium studierte. 1951 besuchte er die Klasse Luigi Dallapiccolas

Zweiten Weltkrieg in Italien als Opernkomponist zu einigem Ansehen brachte. Er und Dallapiccola machten Berio mit den beiden Haupttendenzen der damaligen Moderne bekannt, dem Neoklassizismus und dem Expressionismus, die in seinem Schaffen zu einer überaus persönlichen Synthese kommen sollten. Von Ersterer übernahm er den freien Umgang mit vorgegebenen Materialien, die Technik der Montage sowie eine Vorliebe für die Transkription. Riccardo Chailly hat ein ganzes Schallplattenprogramm aus Orchesterbearbeitungen Berios zusammengestellt, wobei „Rendering“ trotz seiner Bezugnahme auf Schubert wohl doch



Foto: Eric Marinitsch/Universal-Edition

eher als eigenständige Komposition anzusehen ist und daher an anderer Stelle behandelt werden soll. Eine ganz konventionelle Orchestrierung ist hingegen Berios Fassung der ersten Klarinettensonate von Brahms, während die Bearbeitung einer „Hornpipe“ aus Purcells „Fairy Queen“, die Instrumentierung des „Contrapunctus XIX“ aus Bachs „Kunst der Fuge“, die Variationen über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts „Zauberflöte“ und die Übereinanderschichtung vier verschiedener Versionen von Boccherinis „Ritirata notturna di Madrid“ sich auf unterschiedliche Weise mehr oder weniger weit vom Original entfernen. Dass Berio auch eigene Werke als weiterformbares Material ansah, zeigen die sieben „Chemins“, die durch Hinzufügung neuer Klangsichten aus einzelnen „Sequenzen“ hervorgingen.

Die Musikwissenschaftlerin Ivanka Stoianova hat auf Berios Komponieren den für sein Verständnis sehr hilfreichen

Begriff des Multiplen geprägt. Multipel sind seine Werke in vielerlei Hinsicht: Sie überwinden Gattungsgrenzen, verbinden Kunst- und Volksmusik, instrumentale und elektronische Klänge, Musik und Aktion. Seine Opern sind durch eine Pluralität der dramatischen Verläufe gekennzeichnet und tendieren zu Multimedia. Dem zugrunde liegt eine Auffassung des Kunstwerks als Komplex verschiedener Sinnebenen, wie sie etwa von Umberto Eco, Edoardo Sanguineti oder Italo Calvini vertreten wird. Nicht zufällig haben diese drei Autoren aktiv zur Realisierung von Projekten Berios beigetragen.

Berios Bühnenwerke weichen von der konventionellen Dramaturgie oft erheblich ab: Die klassischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung werden aufgehoben, die lineare Erzählung abgelöst von der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ausdrucksweisen. Sucht man nach Vorbildern für sein Schaffen in der italienischen Operngeschichte, wird man sie weniger

bei Rossini oder Verdi finden, sondern vielmehr bei Monteverdi, was die Instrumentierung, und Puccini, was den Realismus betrifft.

„Die Kunst ist nicht taub für die Geschichte“, hat Berio schon als junger Mann geäußert. „Die Welt mit all ihren Krisen verwandelt sich wie ein lebendiger Organismus. Der Künstler vor allem ist nicht ausgeschlossen von diesem Prozess. Er taucht in seine Zeit ein, sieht ihre Lichter und Schatten. Und der Künstler schafft für seine Zeit, für seine Welt, nicht für eine zukünftige Unsterblichkeit oder für die Tempel antiker Ewigkeit.“ Inhalt von Berios Musiktheater sind folglich stets gesellschaftlich relevante Konflikte. Darin zeigt sich der Einfluss des epischen Theaters von Bert Brecht und Kurt Weill, von dem er auch wichtige Elemente übernommen hat, so die Unterbrechung der Handlung durch Lieder, in denen die Akteure sich direkt ans Publikum wenden, den Erzählerkommentar von außen

sowie vielfältige weitere Verfremdungseffekte. Es geht ihm jedoch nicht um das Aufzeigen sozialer Missstände, sondern um die reine Darstellung der Lebenswelt, diese jedoch in all ihrer Komplexität. In „La vera storia“ (1982), die auf Verdis „Troubadour“ zurückgeht, wird die Suche nach der Wahrheit, die Aufdeckung verschiedener Realitätsschichten, sogar explizit zum Stoff. In „Opera“ (1970) entwickelt sich das Thema des Todes auf drei Ebenen, einer Adaption von Monteverdis „Orfeo“, dem Untergang der „Titanic“ und einer hochtechnisierten Intensivstation. „Un re in ascolto“ (1984) schließlich beruht auf Shakespeares „Tempest“ und reflektiert zugleich dessen Wirkungsgeschichte bei Wyston Hugh Auden und Friedrich Wilhelm Gotter, einem Freund Goethes, der aus dem Drama ein Opernlibretto schuf. Ausschnitte aus dem Theateralltag sowie optische und akustische Visionen eines erträumten alternativen Theaters bilden dazu eine zweite Dimension.

„Ich habe schon vor langer Zeit begonnen, der Oper Lebewohl zu sagen“, schreibt Berio im Beiheft zum Mitschnitt

der Salzburger Uraufführung von „Un re in ascolto“ („Ein König horcht“). „Musikalische Handlung“ heißt denn auch, an Wagners „Tristan“ gemahnend, die Gattungsbezeichnung des zwischen Musiktheater und Schauspiel changierenden Werkes, dessen Text Calvino verfasst hat. Oberflächlich ist es in einzelne Nummern unterteilt, die als „Aria“, „Duetto“

In der „Sinfonia“ verarbeitete er das Scherzo aus Mahlers Zweiter

oder „Concertato“ bezeichnet werden. In der Bühnenwirklichkeit aber artikuliert sich ein ununterbrochener schauspielerischer und musikalischer Diskurs, bei dem die Instrumente den Singstimmen gleichberechtigt sind.

Zur Idee des Multiplen inspiriert wurde Berio von der literarischen Avantgarde Italiens, insbesondere von Eco und seiner programmatischen Abhandlung „Das offene Kunstwerk“. Unmittelbar beteiligt war Eco an der Entstehung von „Thema“ (1958), einer elektronischen

Hommage an James Joyces „Ulysses“. Sanguineti wiederum ist der Verfasser des seinerzeit sehr populären Poems „Laborintus“, einer Art Wortlabyrinth, in dem Textpassagen unterschiedlicher Herkunft und Sprache aufeinandertreffen. Für Berios Vertonung mit dem Titel „Laborintus II“ (1965) fügte er zusätzlich Verse von Dante hinzu, und bei der Auf-

nahme von 1970 übernahm er selbst die Sprecherpartie. In der Musik stehen sich alte und neue, fremde und eigene Klänge gegenüber: Monteverdi und Strawinsky klingen an, vom Tonband eingespielte Jazz-Improvisationen werden live beantwortet

Das herausragende Beispiel für Berios Stilpluralismus ist jedoch die „Sinfonia“ für achtköpfiges Vokalensemble und Orchester, Leonard Bernstein gewidmet und 1968 uraufgeführt von den Swingle Singers und dem New York Philharmonic. Berio wollte den Titel wörtlich verstanden wissen im Sinne des Zusammenklagens, eines „Kollektivspiels“ verschiedenster Elemente. Die Entwicklung der Komposition, so schreibt er in der Einführung zu der 1984er Aufnahme unter Boulez, sei bedingt „durch die Suche nach Identität und Kontinuität zwischen Stimmen und Instrumenten, Text und Musik, gesprochenem und gesungenem Wort und zwischen den verschiedenen harmonischen Stufen des Werks“. Der Text des ersten Teils entstammt dem Buch „Le cru et le cuit“ des französischen Anthropologen Claude Lévi-Strauss, der hier brasilianische Mythen zum Ursprung des Wassers untersucht. Im zweiten Teil wird der Name Martin Luther Kings aus seinen Phonemen aufgebaut, bis er schließlich voll verständlich ist. Auszüge aus Samuel Becketts „L'innommable“ und „La vie quotidienne“ bilden den Text des dritten Teils. Der vierte beruht auf Fragmenten der drei vorhergehenden, der erst nach der Uraufführung hinzugefügte fünfte rekapituliert und fügt die Bruchstücke von Lévi-Strauss zu einer fortlaufenden Erzählung zusammen. Musikalisch-multipler Höhepunkt der „Sinfo-



Foto: Klaus Barisch/Musiktriennale Köln

nia“ ist der dritte Teil, von Berio als „Re-torte“ bezeichnet. In ihr reichert er das Scherzo der zweiten Sinfonie von Gustav Mahler mit zahlreichen musikgeschichtlichen Referenzen von Bach bis Pousseur an. Laut Berio „verkünden und kommentieren“ diese Zitate „die Ereignisse und ihre Abwandlungen“ bei Mahler und erlangen, „indem sie gewandelt aufeinander einwirken, plötzlich eine neue Wertigkeit, wie es mit vertrauten Menschen oder Gegenständen geschieht, wenn sie sich in ungewohnter Beleuchtung befinden“. Mahlers Musik hingegen und ihre Rolle in diesem Prozess vergleicht er mit einem Bach, „der eine ständig wechselnde Landschaft durchfließt, bisweilen unter der Erde verschwindet, um in einer völlig anderen Umgebung wieder hervorzutreten, dessen Verlauf bald sichtbar, bald verborgen ist, manchmal in genau erkennbarer Form gegenwärtig ist und dann wieder sich hinter einer Vielzahl von kleinen, kaum zu durchschauenden Einzelheiten verliert“.

Dass Berio seine multiple Kompositionsperspektive nicht auf die europäische Tradition beschränkt, zeigt der 1975/76 im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks entstandene „Coro“ für Orchester und 40 Sänger, die auf der Bühne jeweils mit einem Instrumentalisten an einem Pult musizieren sollen. Der Text verschränkt Pablo Nerudas Gedicht „Residencia en la tierra“ mit Volksliedern, deren Melodien jedoch in der Partitur bis auf wenige Ausnahmen nicht zitiert werden. Vielmehr habe er, so Berio, „sehr unterschiedliche volkstümliche Techniken und Klanggesten aus verschiedenen Kulturkreisen präsentiert und gelegentlich kombiniert“, wobei ihre „musikalische Funktion“ einem ständigen Wandel unterliege. So kombiniert er beispielsweise einmal afrikanische Polyrhythmen mit mittelalterlichem Hoquetus.

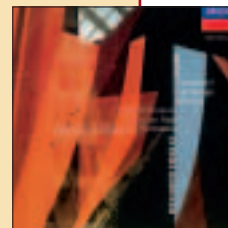
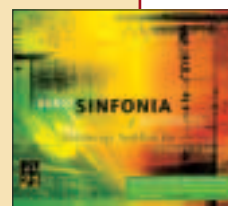
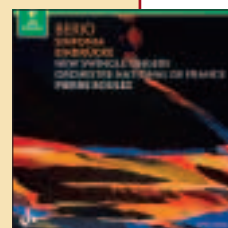
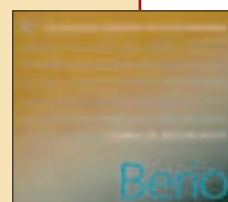
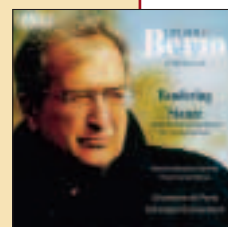
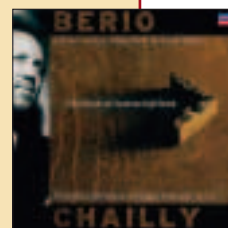
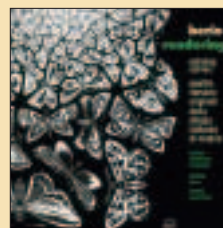
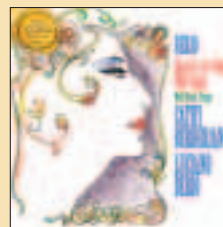
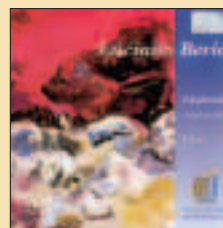
Einen direkteren Zugriff auf die volkstümliche Musik unternahm Berio 1964 mit seinen „Folk Songs“. Allerdings stammen auch in diesem Fall zwei der elf Lieder von ihm selbst und zwei weitere von dem amerikanischen Musikethnologen John Jacob Niles. Die übrigen sieben aber sind echte Volksweisen aus Frankreich, Italien, Armenien und Aserbaidschan, Letztere transkribiert nach einer alten russischen Schellackplatte.

CD-Tipps

- Coro, Ekphrasis; Chor des Bayerischen Rundfunks, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Lucas Vis, Luciano Berio (1998/97); Col Legno/HM
- Coro, Epifanie; Cathy Berberian (Mezzosopran), ORF-Chor, ORF-Sinfonieorchester, Leif Segerstam (1974/77); Orfeo
- Laborintus II; Christiane Legrand, Janette Baucornet (Sopran), Claudine Meunier (Alt), Edoardo Sanguineti (Sprecher), Ensemble Musique Vivante, Luciano Berio (1970); Musique d'abord/HM
- Un re in ascolto; Theo Adam, Heinz Zednik, Karan Armstrong, Sylvia Greenberg, Rohangiz Yachmi, Thomas Moser, Georg Tichy, Alfred Muff, Wiener Philharmoniker, Lorin Maazel (1984); Col Legno/HM
- Recital I for Cathy, Folk Songs; Cathy Berberian (Mezzosopran), London Sinfonietta, Juilliard Ensemble, Luciano Berio (1968); RCA/Sony BMG
- Rendering, Echoing Curves; Andrea Lucchesini (Klavier), London Symphony Orchestra, Luciano Berio (1995); RCA/Sony BMG
- Rendering, Orchestertranskriptionen; Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Riccardo Chailly (2004); Decca/Universal
- Rendering, Stanze; Dietrich Henschel (Bariton), Chor der französischen Armee, Orchestre de Paris, Christoph Eschenbach (2004); Ondine/Note 1
- Sequenze und andere Werke für Soloinstrumente; Paula Robison (Flöte), Susan Jolles (Harfe), Isabelle Ganz (Gesang), Aki Takahashi (Klavier), Stuart Dempster (Posaune), Garth Knox (Viola), Jacqueline Leclair (Oboe), Irvine Arditti (Violine), Carol Robinson (Klarinette), William Forman (Trompete), Seth Josel (Gitarre), Noriko Shimada (Fagott), Stefan Hussong (Akkordeon), Rohan de Saram (Cello); Mode/Sunny Moon
- Sinfonia, Eindrücke; New Swingle Singers, Orchestre National de France, Pierre Boulez (1984/81); Erato/Warner
- Sinfonia, Ekphrasis; London Voices, Göteborgs Symfoniker, Peter Eötvös (2004); DG/Universal
- Sinfonia, Folk Songs, Formazioni; Jard van Nes (Mezzosopran), Electric Phoenix, Concertgebouworkest, Riccardo Chailly (1988/89); Decca/Universal

Internet

www.universaledition.com



Die „Folk Songs“ sind ebenso Cathy Berberian gewidmet wie die „Sequenza III“ (1965/66) für unbegleiteten Gesang. Sicherlich haben die außergewöhnlichen vokalen Fähigkeiten seiner Frau Berio zu seiner ebenso außergewöhnlichen Behandlung der menschlichen Stimme angeregt. Die Palette der Lautartikulation reicht in seinen Werken vom Singen bis

zum Sprechen, vom Flüstern zum Schreien, vom Weinen zum Lachen. Häufig bezieht er triviale Aspekte wie Mundgeräusche mit ein, ohne dabei die hochkulturelle Tradition zu verneinen. Den Text löst er dabei häufig in Fragmente auf. Ein Höhepunkt der Entwicklung einer neuen Vokalsprache ist „A-Ronne“ (1974/75) auf eine Textmontage Sanguin-

netis. Fast hundert verschiedene Vortragsanweisungen („deep and sensual, with occasional questions“, „like an intimate dialogue, with a husky and hesitating tone“) zeugen von einer Fülle musikalischer Gesten und einer fein abgestuften Vielfalt stimmlicher Techniken und Ausdruckscharaktere. Mit ihrer Hilfe baut Berio ein Beziehungsnetz auf, das „der dekonstruierenden Analyse eine integrative Rekonstruktion folgen lässt“ (Joachim Noller).

Mit der in Deutschland zentrierten Avantgarde seiner Zeit hat Berio die Strenge des Tonsatzes, das Interesse für neues Klangmaterial und die Tendenz zur Überwindung traditioneller Formen ge-

meinsam. Der Serialismus jedoch musste ihm als wesenhaft expressivem Künstler fremd bleiben. Keine Idee sei „so miserabel, als dass sie nicht am Ende serialisiert werden könnte“, hat er einmal geäußert. Oder konkreter: „Es ist mir wahrhaftig passiert, dass ich sehr oft Musik hörte, bei der es legitim ist, sich zu fragen, warum der Komponist Töne für seine Manipulationen ausgewählt hat und nicht Eier, Hemdenknöpfe, eine Reise nach Venedig, Horoskope oder Coca-Cola-Flaschen.

Man muss feststellen, dass die größten Missverständnisse hinsichtlich der seriellen Musik von der Tatsache herrühren, dass die so genannte Technik der klassischen Dodekaphonie für viele Komponisten und Musikwissenschaftler mit struktureller Kraft ausgestattet war.“

Die Idee der Dodekaphonie als Prozess stammt von Dallapiccola, der häufig die Intervalle einer Reihe auskostet, während diese sich erst allmählich herauskristallisiert. Berio hat dieses Verfahren aktuali-

Einen „Folk Song“ transkribierte er nach einer Schellackplatte

Termine

Köln, Philharmonie

27.4. Sequenze VII und VIII, Chemins II und IV, Points on the curve to find, Corale; Ensemble Intercontemporain, Susanna Mälkki

28.4. Folk Songs (+ Kodály, Janáček); Bernarda Fink (Sopran), WDR-Sinfonieorchester, Jukka-Pekka Saraste

5.5. Laborintus II (+ Birtwistle); London Sinfonietta, Diego Masson

6./7./8.5. Solo (+ Blacher, Beethoven); Christian Lindberg (Posaune), Gürzenich-Orchester, Markus Stenz

11.5. Sinfonia (+ Debussy, Mahler); Neue Vocalsolisten Stuttgart, Bamberger Symphoniker, Jonathan Nott

14.5. Ritirata notturna di Madrid (+ Bartók, Brahms); New York Philharmonic, Lorin Maazel

17.5. Ritirata notturna di Madrid (+ Schumann, Schubert); WDR-Sinfonieorchester, Lothar Zagrosek

18.5. Ritorno degli snovidena (+ Schumann, Schubert); WDR-Sinfonieorchester, Lothar Zagrosek

19.5. Sequenze III, VI und VIIa; Ensemble Intercontemporain

20.5. Formazioni (+ Dean, Trainer); Gürzenich-Orchester, Markus Stenz

Köln, andere Spielstätten

28.4. Roncalliplatz: Accordo für vier Blasmusikkapellen

28.4. WDR-Funkhaus: Canzoni popolari (+ Kagel, Cage); Sabine Kallhammer (Sopran), Stefan Irmer (Klavier)

29.4. Trinitatiskirche: Cries of London, Sequenza III (+ Cobb, Ravenscroft, Franck, Horn, Knüpfer, Zangius, Vecchi, Janequin); Basler Madrigalisten, Fritz Näf

3./4.5. Hochschule für Musik: Chemins VII, Canticum novissimi testamenti (+ Rihm); Dabiel Gauthier (Saxophon), Kammerchor und Orchester der Hochschule, Marcus Creed, David Smeyers

6.5. Hochschule für Musik: Linea (+ Guerrero, Febel); Helena Bugallo, Amy Williams (Klavier), Ensemble S

6.5. WDR-Funkhaus: Opus Number Zoo, O King, Folk Songs (+ Bowles, Stöber); Daniela Thomas (Mezzosopran), Landesjugendensemble für Neue Musik, Beate Zelinsky, David Smeyers

6.5. WDR-Funkhaus: Naturale (+ Ueno, Steinberg); Kim Kashkashian (Viola), Robyn Schulkowsky (Schlagzeug)

8.5. Flora: Call, Calmo, Re-Call, Beatles Songs, Chemins VI (+ Weill); Katalin Károlyi (Mezzosopran), Musikfabrik, Johannes Debus

11.5. Senftöpfchen-Theater: A-Ronne; Neue Vocalsolisten Stuttgart

16.5. Kunst-Station Sankt Peter: Kammer- und Klaviermusik; Ensemble Recherche

19.5. WDR-Funkhaus: Sequenze I, II, IV, X und XI; Ensemble Intercontemporain

19.5. Oberlandesgericht: Sequenze V, VIII, IXa und XIII; Ensemble Intercontemporain

19.5. Flora: Sequenze IXb, XII und XIV; Ensemble Intercontemporain

Kartenvorverkauf

Tel. 0221/280280

www.musiktriennale.de

siert: In „Points on the curve to find“ (1974) für Klavier und Orchester widmet er sich nach und nach den intervall eigenen Qualitäten, in der „Sequenza VII“ (1969) für Oboe solo führt er gleichsam die Genese einer Zwölftonreihe vor. Dabei nutzt er sie weniger zur mikro- als zur makrostrukturellen Gestaltung, indem er jeden der zwölf Töne für jeweils einen längeren Zeitraum als tonales Zentrum etabliert. Überhaupt lassen sich die „Sequenze“, wie schon der Titel andeutet, häufig als Sequenzierungen harmonischer Felder analysieren.

Im Gegensatz zu den überwiegend einstimmigen „Sequenze“ ist die Harmonik in größeren Besetzungen meist sehr komplex und dicht, wie sich allgemein bei Berio eine Konzentration auf die Vertikale beobachten lässt. Dies führt manchmal zur Gefahr mangelnder Durchhörbarkeit, der er durch eine räumliche Entflechtung der Klangkörper entgegenzutreten sucht. So unterteilt er etwa bei den „Formazioni“ (1986) Holz-, Blechbläser und Schlagzeug in jeweils zwei bis drei Gruppen, einige Geigen müssen ganz hinten, die beiden Harfen dafür ganz vorne auf der Bühne Platz nehmen. Und bei der Salzburger Uraufführung der Oper „Cronaca del luogo“ (1999) auf ein Libretto von Talia Pecker, seiner dritten Frau, saßen und standen die 43 Orchestermusiker sowie Teile des Chores hinter der Arkadenwand der Felsenreitschule, die somit in ihrer ganzen Höhe und Breite zur tönenden Kulisse, um nicht zu sagen zum Protagonisten des Stücks wurde.

Andererseits wirkte Berio einer allzu starken Klangmassierung auch durch



Foto: Eric Marinitich/Universal-Edition

neue Formen linearer Strukturbildung entgegen. Schon in den „Epifanie“ (1959-61) für Mezzosopran und Orchester über eine Zitatmontage von Eco hatte er versucht, den abstrakten Gedanken eines stufenweisen Übergangs von einer lyrischen zu einer prosaischen Haltung Klang werden zu lassen. In „Requies“ (1983-85) soll ein Kammerorchester eine Melodie „beschreiben, aber lediglich in dem Sinne, wie ein Schatten einen Gegenstand beschreibt oder ein Echo einen Ton“. In „Rendering“ (1989) schließlich verblendet Berio die Ausschnitte aus Schuberts Sinfoniefragment D 936a miteinander und mit seiner eigenen Musik derart subtil und zum Teil unmerklich, dass eine ganz und gar zauberhafte Atmosphäre entsteht.

Christoph Eschenbach hat seine empfehlenswerte Aufnahme von „Rendering“ gekoppelt mit den „Stanze“, Berios letztem vollendeten Werk für Bariton, Männerchor und dreigeteiltes Orchester über Gedichte von Sanguineti, Celan, Caproni, Fagis und Alfred Brendel. Berio starb am 27. Mai 2003 in Rom. In seinem Nachruf schrieb Gerhard R. Koch von der FAZ: „Berios Größe bestand nicht zuletzt darin, dass er den Ausgleich zwischen utopischer Zukunft und den für ihn noch immer fruchtbaren Kräften der Tradition anstrebte – und doch auf der unaufgelösten, unauflösbaren Spannung zwischen gestern und morgen beharrte.“ Oder wie es sein Kollege Wolfgang Sandner in unserer Zeitschrift ausdrückte: „Berio hat Stile wie Gattungen mit seinen Experimenten in Frage gestellt und damit auch ihre partielle Lebensfähigkeit garantiert.“ ■

NUR WENN MAN ETWAS WIRKLICH LIEBT,
KANN MAN DAFÜR SEIN BESTES GEBEN.
SO GEHT ES UNS. SO GEHT ES UNSEREN
KÜNSTLERN. AUCH SIE WERDEN ES
HÖREN. NICHT NUR MIT IHREN OHREN.
AUCH MIT IHREM HERZEN. AUCH SIE
WERDEN ES FÜHLEN. MIT ALL IHREN
SINNEN. TÖNE, KLÄNGE, SCHALLE. DIE
GEDICHTE DER GEIGEN. DAS HELLE
LACHEN DER QUERFLÖTEN. DEN GLO-
CKENKLAREN GESANG. DIE GESCHICH-
TEN DES KLAVIERS. DIE STUHLREIHEN
VERBLASSEN. DIE WÄNDE FÄCHERN
AUF. DIE DECKE VERSCHWINDET. ALLES
FLIESST. SIE FLIESSEN. AUFERSTANDEN.
GETRAGEN. UMWOBEN. BITTERSÜSS.
EINE EWIGKEIT IN SEKUNDEN. JEDE
SEKUNDE FÜR DIE EWIGKEIT. DENN
JETZT SPÜREN SIE ES AUCH: DIE MUSIK
IN UNSEREM BLUT. **SO KLINGT NUR
DORTMUND.** ALLE INFORMATIONEN ZU
DER NEUEN SAISON 2007/08 UNTER
WWW.KONZERTHAUS-DORTMUND.DE.

