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: 3: "Recherche musicale" : eine analytische Studie zu Sequenza VII

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: 30.11.2025

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

3. „*recherche musicale*"
Eine analytische Studie zu *Sequenza VII*

Greifbare Quellen:
- 146–0294/0295[206] TABELLE NEUER SPIELMÖGLICHKEITEN DER OBOE;
- 0298 *versione provvisoria*: Titelblatt;
- 0299/0300 *versione provvisoria* (Komposition: zwei Doppelseiten im Querformat, Papier mit 12 Notensystemen)[207];
- 0296/0297 liste supplémentaire pour le hautbois;
- Korrekturen Holligers, Berios und des Setzers zur Druckausgabe[208];
- Druckausgabe UE 13754 (Auslieferung Dezember 1971);
- Das Autograph befindet sich im Privatbesitz von Heinz Holliger und konnte nicht eingesehen werden[209];
- Abschrift der *Sequenza*[210];
- Autograph von *Chemins IV*[211];
- Druckausgabe von *Chemins IV*;
- Korrekturen von Maurice Bourgue in der Solostimme von *Chemins IV*[212];
- Korrespondenz im Besitz der UE.

In der Verlagskorrespondenz erwähnt Berio die Komposition erstmals unmittelbar vor deren Abschluss im Mai 1969: „New works to compose: Sequenza VII."[213] Anfangs Juni quittiert der Verlag: „Sequenza VII erhalten."[214]

3.1. *Recherche musicale*

Ausgangspunkt war eine *recherche musicale*. Heinz Holliger wurde als der führende Interpret für zeitgenössische Oboenmusik und traditionell-historisches Repertoire gebeten, die Spieltechniken seines Instrumentes vorzustellen. In einer tabellarischen Übersicht hat Holliger dann auf zwei Seiten systematisch die konventionellen und erweiterten Spielmöglichkeiten der Oboe[215] aufgelistet:

---

206 Im folgenden wird die gleichbleibende Mikrofilmrollennummer nicht mehr genannt.

207 Alle Quellen in der Sammlung Berio, Paul Sacher Stiftung, Basel.

208 Archiv der UE, Wien, Canovagasse.

209 Memo, Wien 15. Oktober 1969 (Schlee): „Das Manuskript, das sich bei Holliger befindet und wir von ihm anfordern sollen, ist stichreif. Das Manuskript dieser endgültigen Fassung hat Berio Holliger geschenkt. Wir besitzen nur die Erstfassung."

210 Sammlung Berio, Paul Sacher Stiftung, Basel.

211 Sammlung Berio, Paul Sacher Stiftung, Basel; die Weiterentwicklung von *Sequenza VII* zu *Chemins IV* wird im folgenden Kapitel behandelt.

212 Archiv der UE, Wien, Canovagasse.

213 Memo UE vom 14. Mai 1969 (Alfred Kalmus).

214 Memo UE vom 3. Juni 1969 (Alfred Kalmus).

215 In der gleichen Zeit hat der italienische Komponist und Theoretiker Bruno Bartolozzi *New Sounds for Woodwind*, London 1967, veröffentlicht, worin Griffe für verschiedene Klangfarben, Flageolett-, Überblas- und Vierteltöne (in der englischen Zweitauflage von 1982 zusätzlich auch Portamento- und Glissandotöne) zusammengestellt sind.

- Der Tonumfang des Instrumentes wird durch die Verwendbarkeit der Dynamikstufen in verschiedene Register eingeteilt, die durch die Töne *b-d*^{1}*-cis*^{2}*-g*^{3}*-as*^{3} begrenzt werden; mit Einschränkungen („nur als Einzeltöne, oder in langsamen Passagen zu verwenden" bzw. „nur möglich, wenn an *b*^{3} angebunden") werden auch die Spitzentöne bis zum *h*^{3} als spielbar bezeichnet.
- Triller: Alle Halbton- und Ganztontriller möglich ausser Halbtontriller auf *ais* und Ganztontriller auf *as*^{3};
- Doppeltriller: Extrem rasche Triller (mit 2. Finger), quasi Geräusch-Effekt;
- Glissandi: Glissandi sollen möglichst nicht über die Oktavübergänge geführt werden. Glissandi sind aufwärts in langsamem und schnellem Tempo leicht ausführbar. Glissandi abwärts sind viel schwieriger und nur in kleinen Intervallen und langsamem Tempo befriedigend.
- Triller-Glissandi als Verbindung der letztgenannten Effekte (nur aufwärts möglich);
- Flatterzunge: Flatterzunge ist für schnelle Passagen, die nicht innerhalb einer Spieloktave liegen, ungünstig. Flatterzunge kann mit allen übrigen Spielarten kombiniert werden (z.B. Triller, Doppeltriller, Glissando, Flageolett, Doppelflag[eolett], Bisbigliando usw.).

Darauf werden die Flageolett- und Doppelflageolett-Töne vorgestellt, dann die Flageolett- und Doppelflageolett-Triller innerhalb ihrer Spielbarkeitsgrenzen.
Es folgen „Bisbigliando", die „Verbindung von Flag[eolett]-Tönen und Normaltönen"[216] und seine von Tempo und Tonhöhe abhängigen Möglichkeiten sowie die sfz-Effekte.

- Vibrato erscheint in folgenden Möglichkeiten:
  senza vibrato;
  normales Vibrato (Zwerchfell-Vibrato);
  Lippen-Vibrato (Tempo regulierbar, acc[elerando], rit[ardando] usw.);
  Klappen-Vibrato (man trillert mit einer Klappe, die den Hauptton um ein Mikrointervall erhöht oder vertieft, nicht in den Extremlagen anwenden).
- Mikro-Intervalle: Mit Hilfe von Spezialgriffen oder besonderen Lippenstellungen können auf der Oboe im gesamten Umfang (ausgenommen Extremlagen, vor allem tiefstes Register) Mikrotöne hervorgebracht werden. Desgleichen sind Triller mit Mikrointervallen sowie kleine oszillierende Glissandi um eine bestimmte Tonhöhe möglich (wenn möglich nicht unterhalb von *g*^{1}).

Die Anlage der Tabelle verrät den Praktiker, der vom Klang ausgeht. Durch die systematische Darstellung, die auch die Beziehungen zu den dynamischen Möglichkeiten und die Kombinationen der verschiedenen Effekte umfasst und dazu die Notation aller Klänge einbezieht, gibt Holliger dem Komponisten ein praktisches Kompendium in die Hand. Einige der Angaben hat Berio mit Kommentaren und Zusätzen versehen. Zum Doppeltriller ergänzt er die Erklärung „con due posizioni diverse per la stessa nota". Bei den Glissandi fügt er *fis*^{2}*-cis*^{3} bei, streicht dies aber wieder aus und verweist mit „più facile" auf das Glissando zwischen *g*^{1} und *cis*^{2}. Wertende Auszeichnungen erhalten die *sfz*-Effekte - „molto buono" - und der Doppelflageolett-Triller auf *fis*^{2}/ *h*^{2}: „trillo molto buono!"[217] Diese Hervorhebungen deuten bereits an, in welche Richtung der Kompositionsprozess gehen wird.

---

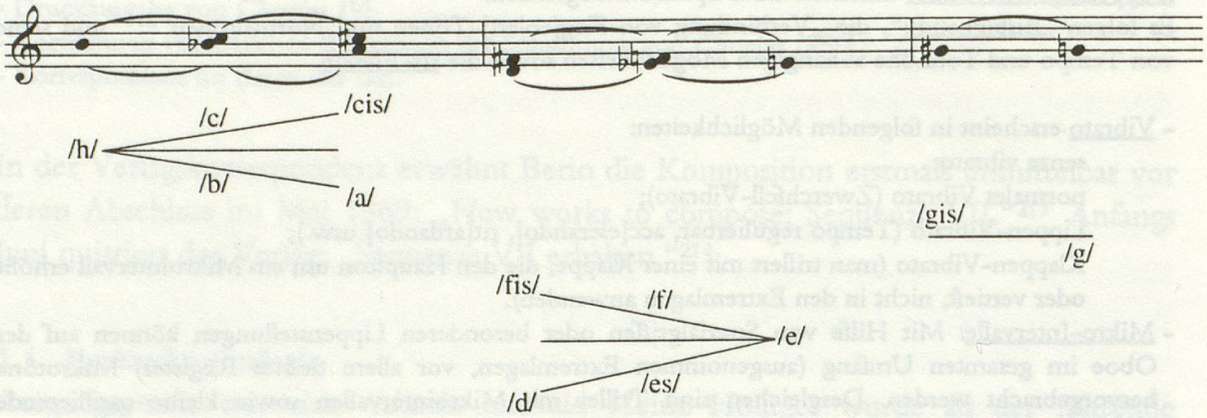
216 Der Wechsel zwischen Normal- und Flageolett-Ton entspricht einem Klangfarben-Triller.

217 Berios Schriftanteil ist dank dessem schwarzen Kugelschreiber feststellbar.

3.2. Tonmaterial

Wie bei den anderen *Sequenze* und den meisten Werken Berios basiert das Stück auf einer (oktavfixierten) Zwölftonreihe. Daneben erscheinen auch die meisten weiteren Töne der chromatischen Skala, während einzelne (acht) Töne gänzlich ausgespart bleiben.

Deutlicher als in anderen Werken ist hier ein ausgeprägtes Konzept in der Konstruktion der Reihe und in der Dramaturgie der Einführung ihrer Töne erkennbar. Als Modell der *pitch class*-Anordnung lässt sich zweimal eine schrittweise gabelförmige Öffnung bzw. Schliessung erkennen mit den Symmetrieachsen /h/ bzw. /e/, denen die in der Mitte dazwischenliegenden Töne /g/ und /gis/ angefügt werden.



Beispiel 3.1: versione provvisoria: pitch class-Anordnung.

Das Stück beginnt mit dem *sffzp* attackierten und dann lange ausgehaltenen, darauf vielfach und in verschiedenen Klangfarben wiederholten Ton h^1 : eine Hommage an *H*einz *H*olliger, zugleich der symbolische Verweis darauf, dass die Oboe im Orchester zuerst den Stimmton angibt.[218] Allmählich werden dann die weiteren Töne erkundet, wobei meist sofort wieder zum Zentralton zurückgekehrt wird. Der *pitch-class*-Nachbar /c/ erscheint T. 5 als c^3 im zum *mf* kontrastierenden *pp*[219] ; beim zweiten Auftreten kehrt sich der dynamische Gegensatz zu *p:f* um. Mit einem *ff*-Akzent wird T. 10 *b* eingeführt, womit die untere Grenze des Tonumfangs erreicht ist, und als auffälliger Halteton zwischen kürzesten Notenwerten erklingt T. 15 $\acute{a}s^3$. Mit einem kurzen akzentuierten Forte erscheint T. 16 a^1. Der nächste Ton fis^2 wird T. 18 in einer unauffälligen Legatoverbindung eingeführt, erklingt einen Takt später nach einem crescendierenden Trillerglissando aber umso auffälliger als Bisbigliando („Klangfarben-Triller") . T. 20 folgt d^1, nacheinander durch Doppeltriller, Flatterzunge und *sffzp* besonders hervorgehoben, während f^2 ab T. 23 durch Alternativgriffe[220] , *sffzp*, Flageolett-Triller und Flatterzunge verfremdet wird. Nochmals paarweise treten T. 28/29 die benachbarten Töne es^1 und e^1 auf, beide nun eher beiläufig in den Kontext eingebunden. Nach der Etablierung von e^1 als zweiter Symmetrieachse, die

---

218 Dass bereits Holliger selbst in seinen Anweisungen für das *sffzpp* h^1 als Beispielton gewählt hat, hängt wohl mit dessen zentraler Stellung im Notensystem zusammen.

219 Aus den wenigen Korrekturen in Berios Autograph ist ersichtlich, dass an 2. Stelle ursprünglich das a^2 stand; die weiteren Änderungen erstrecken sich auf die Fixierung von Dynamik und Fermatendauern, die Gestaltung der Anfangspause sowie auf das Austauschen von (Klang variierenden) Griffen, wobei die Tendenz einheitlich in Richtung grössere Varianz geht.

220 Berio zieht die Bezeichnung „Synonymgriff" vor.

sich auch bald (ab T. 32) selbst zum tonalen Zentrum entwickelt, wird die Palette der Klangmittel erweitert, der Schluss der Reihen-Exposition hingegen hinausgezögert; in möglichst unauffälligen Legato-Verbindungen, vergleichbar der Einführung ihrer Unteroktav, werden dazwischen als „Fülltöne" e^2 (T. 43) und es^2 sowie e^3 (beide T. 46) aufgenommen. Prägnant ist der Auftritt des letzten Tonpaares: T. 59 wird gis^2 im Fortissimo akzentuiert, der obere Grenzton g^3, der hör- und spürbar auch an die Grenzen der Leistungsfähigkeit des Interpreten geht, wird im folgenden Takt mit einer akzentuierten Flatterzunge herausgestellt. Nach dieser Reihenexposition werden die übrigen Töne der chromatischen Skala recht beiläufig eingeführt: T. 67 erscheinen in einer vorbeihuschenden Passage gleich fünf neue Töne, ebenso unauffällig folgen die andern, ausser die an die Grenztöne anschliessenden, die bis zum Schluss aufgespart werden: fis^3 ist der Spitzenton einer Schaukelbewegung im T. 93; im drittletzten Takt (T. 95) erklingt zum ersten und einzigen Mal c^1, unmittelbar nach fis^3 (also als *pitch class* im spannungsvollen Tritonus-Verhältnis), als triolisierte Zweiunddreissigstel im akzentuierten Forte. Abgesehen vom abschliessenden Mehrklang bildet die Pendelbewegung der ersten Reihentöne h^1-c^3, die bereits zuvor längere Abschnitte massgeblich geprägt hatte, das Ende des Stücks. Das verfügbare Tonmaterial zwischen b und g^3 ermöglicht es, dass die meisten *pitch classes* potentiell in drei Oktavlagen realisiert werden können. In der effektiven Ausgestaltung finden sich in der Skala aber signifikante „Fenster". (Mit diesem Prinzip des Ausfilterns hat Berio auch in seinen elektro-akustischen Versuchen gespielt, vgl. S. 52f.)

Auch die Wahl der ausgesparten Töne erfolgte planmässig. Als einzige *pitch class* ist /f/ zweimal ausgespart; vielleicht spielt da das Tritonusverhältnis zum Zentralton /h/ eine Rolle. h und h^2 sollten nicht in Konkurrenz zu h^1 treten. d^3 markiert die Ambitusgrenze vor dem Schlusston g^3, dessen *pitch class* wiederum durch das ausgesparte g^2 hervorgehoben wird. cis^1 steht unmittelbar neben der von Holliger gesetzten Registergrenze, zudem soll der Ton wie das f^3 die Abschlusswirkung der „Paenultimae" c^1 resp. fis^3 stärker herausstreichen. Für die Aussparung von gis^1 ist kein Grund ersichtlich. Neben den eigentlichen „Fenstern" gibt es auch noch verschiedene Töne, die nur ein einziges Mal auftreten: fis^1, g^1, a^1, b^1, c^2, cis^2, d^2, es^2, e^2, es^3, fis^3.

Weit stärker als bei den anderen *Sequenze* ist hier die Bedeutung der Reihe ersichtlich. Die Reihe ist hier nicht bloss „Rückversicherung" (und „Rückgrat" an zentraler Stelle) wie bei den *Sincronie*, sondern das eigentliche Gerüst der Komposition, dem die weiteren Töne bloss als sekundäres Füllmaterial dienen.

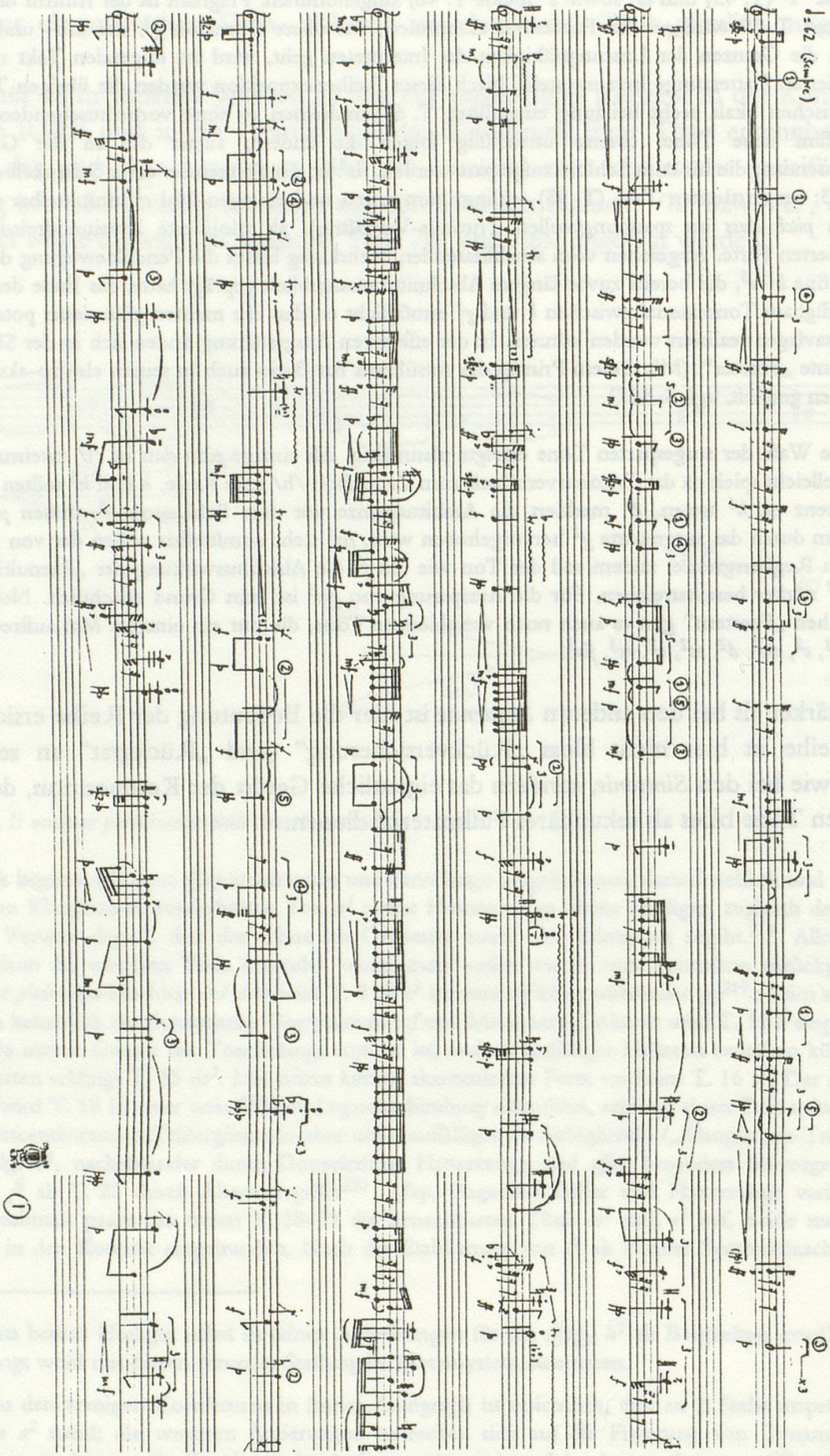
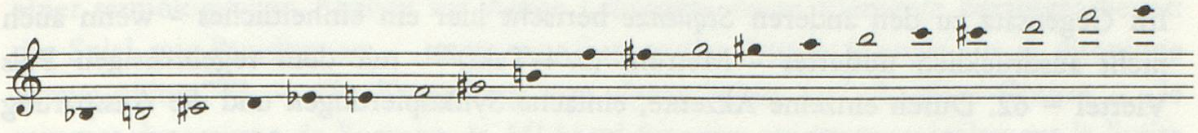


Abbildung 3.1: Anfang der „*versione provvisoria*" (Ausschnitt aus dem Autograph).



Beispiel 3.2: versione provvisoria: Tonmaterial.
• Reihentöne
o ausgesparte Töne

In der absoluten Höhe richtet sich die Wahl der Töne nach ihrer klanglichen Variationsmöglichkeit. Der Zentralton h^1 lässt sich als Normalgriff und mittels fünf alternativer Griffe realisieren und durch Flageolett verändern, ist also auf sieben Arten spielbar.[221] Der 2. Ton c^3 hat wie der 5. Ton a^2 und der 6. Ton fis^2 vier Varianten; der 3. Ton b ist in zwei Klangvarianten realisierbar. Auffallend ist das späte Erscheinen von f^2 an 8. Stelle, erklingt doch dieser Ton in drei Alternativgriffen und als Flageolett. g^3 war als oberer Grenzton als Schlusseffekt gegeben; die Wahl und Stellung der übrigen Töne erfolgte wohl als lockerer Wechsel zwischen monochromer und variantenreicher Klangmöglichkeit bzw. als ebenso lockerer Wechsel zwischen den verschiedenen Registern: Jede Dreiergruppe berücksichtigt drei verschiedene Oktaven (Ausnahme: Die dritte Gruppe beschränkt sich auf die ein- und zweigestrichene Oktave).

3.3. Neue Spielmöglichkeiten der Oboe

Von den neuen Spielmöglichkeiten, die Holliger aufgelistet hatte, machte Berio ausgiebig und planvoll Gebrauch. Sukzessive werden die verschiedenen Effekte eingeführt. Zehnmal erscheint in der ersten Hälfte des Stückes ein *sffzp*, besonders oft bei der Einführung neuer Reihen-Töne. Doppeltriller beschränken sich auf die Takte 17 bis 22 (viermal im Umfeld der Einführung von fis^2 und d^1). Ebenfalls viermal, doch breiter gestreut, treten darauf Triller-Glissandi - zumeist zwischen h^1 und c^2 - auf; ein fünfter Einsatz (T. 88) dient als Reminiszenz. Der Bisbigliando-Effekt wird bei der Einführung von fis^2 und a^2 verwendet. Ab T. 20, nachdem die Hälfte der Reihe etabliert ist, erscheinen insgesamt 16 Flatterzungen, insbesondere an den Grenztönen der nach Holliger „beste[n] Lage" (d^1 resp. g^3). Der einzige Doppelflageolett-Triller - es handelt sich um den von Berio ausgezeichneten - hebt T. 24 durch seine starke Kontrastwirkung den neuen Ton f^2 hervor, der in T. 26 nochmals mit einem einfachen Flageolett-Triller unterstrichen wird. Die vier Doppelflageoletts schöpfen den spielbaren Ambitus aus und dienen einer doppelten Retardierung: Zwischen T. 43 und T. 50 zögert der neue Effekt die letzten Reihentöne, in T. 87 den Schluss heraus, zudem erklingen sie jeweils als Fermaten, die den Fluss aufhalten. Der einzige Tripelklang markiert schliesslich das Ende. Verzichtet wird hingegen auf die Anwendung blosser Triller und Glissandi sowie auf Mikrointervalle.

---

221 Die alternativen Griffe sind mit einer umkreisten Nummer bezeichnet und werden in der dem Druck beiliegenden Grifftabelle erläutert. In seiner „Klassifizierung der charakteristischen Klangfarben ein und desselben Tons" (S. 24 der deutschen Ausgabe) hat Bartolozzi Griff Nr. 1 (allerdings mit nur halb geöffneter dritter Klappe) als „geschlossen-hell" beschrieben, Griff Nr. 2 als „geschlossen-dunkel" und Griff Nr. 5 als „offen-dunkel". Die Griffe 3 und 4 kommen in seiner Auswahl nicht vor, doch erwähnt er an anderer Stelle (S. 17), dass auf der Oboe „98 verschiedene Griffe für das H über dem mittleren C gefunden wurden".

3.4. Analyse

Im Gegensatz zu den anderen *Sequenze* herrscht hier ein einheitliches - wenn auch nicht ausdrücklich notiertes - Metrum (3/4-Takt)[222] mit dem regelmässigen Puls Viertel = 62. Durch einzelne Akzente, einfache Synkopierungen und die Aussparung der Eins bei Läufen wird das Metrum immer wieder betont. Unregelmässigkeiten bringen einzig die eingestreuten Fermaten, die sich wie später in der Klarinetten-Sequenz durch genaue Dauernangaben (x und die Sekundenzahl) voneinander unterscheiden, und durch deren Längen (2-6 Sekunden) sich Abschnitte von ebenso unregelmässigem Umfang bilden.

In der Organisation der Parameter zeigen sich anfangs wiederum Oppositionsverhältnisse (lang/kurz, laut/leise, tief/hoch), die später durch Mittelwerte zum bekannten dreistufigen Modell ergänzt werden. Auch hier zählen nicht absolute Werte, sondern das Verhältnis, der Kontrast, was besonders auffällig schon beim eröffnenden *sffzp* ersichtlich ist. Neben der Schaffung von Kontrasten - hier sind auch die gestischen Elemente zu erwähnen: Aktion und Pause, Liegetöne bzw. Repetitionsfiguren und vorbeihuschende Formeln - erscheint die Bildung von Varianten ebenso wichtig. Klang, Dauern und Artikulation werden so durch eine möglichst breite Palette geformt.

„Polyphonie" wird auch in *Sequenza VII* problematisiert. Als Grenzerfahrung wird sie in den Doppelflageoletts und im Mehrklang des Schlusstaktes produziert. Das ausgeprägte Verfahren, verschiedene Register einander gegenüberzustellen - zunächst tief/hoch, dann tief/mittel/hoch, später auch in Form einer verschiedene Register verbindenden Pendelbewegung -, vermittelt die Illusion mehrstimmigen Spiels; in die gleiche Richtung zielt auch die Verwendung des Doppeltrillers, auch wenn das klangliche Resultat dem Geräusch nahesteht. Strukturell ergibt sich ebenfalls eine Zweistimmigkeit, wenn der allmählichen Ausbildung der Zwölftonreihe die Folge der Fermaten-Töne entgegengehalten wird, die allerdings durch die Verwendung von Wiederholungen und Mehrklängen für sich keine eigentliche Tonreihe ergibt.

Ähnlich wie bei der *Sequenza V* hat die Entwicklung der Reihe auch formale Bedeutung: Wenn dort die Exposition zugleich mit dem fragenden „Why?" und einem Einschnitt beendet wird, so ergibt sich hier nach dem erstmaligen Auftreten des Hochtons g^3 (T. 60) eine deutliche Zäsur. In der Folge, die man trotz ihres Umfanges von rund einem Drittel des Stücks „Coda" nennen könnte, werden nun die „Ergänzungstöne" zwischen den Reihen-Tönen eingeführt; das Tonfeld ändert sich ab diesem Wendepunkt, füllt sich auf.

Dazu schieben sich zwei zuvor nur sporadisch auftauchende Gesten in den Vordergrund. Rasche Akkordbrechungen und Läufe sind dynamisch zwischen *p* und *ff* gestaltet, häufig mit *crescendo* resp. *decrescendo*. Dazwischen stehen, gewissermassen als Ruhepartien in gleichbleibender Dynamik (*ppp* bis *p*), Pendelbewegungen, die am Anfang und am Schluss durch die zwei ersten Reihentöne gebildet und in der Mitte melodisch erweitert werden.

---

222 Einzig in T. 28 und T. 37 wird der 3/4-Takt gesprengt - allerdings handelt es sich hier um Schreibfehler.

Die verwendeten Mittel erinnern auffallend an die Hirtenweise aus Wagners *Tristan*. In einer semiologischen Analyse hat Annie Labussière deren Elemente herausgearbeitet: das Spiel mit Paradigmen - „court motif en triolet, battue alternée sur le ditonique octave-quinte"[223] -, die Koppelung von dynamischer und Register-Grenze - „le sommet dynamique de l'oeuvre, le *MI bémol fortissimo* qui marque également la limite aiguë de la tessiture"[224] -, als allgemeine Beobachtungen „un traitement varié des figures (battues ditoniques d'octave-quinte-quarte, broderies, échappées, effets d'appoggiatures, référence aux succession de quintes, polyphonie implicite)"[225], schliesslich die reigenförmige Reihung - „concaténation des figures"[226]: Die Übereinstimmung zwischen Wagner und Berio ist verblüffend; darüber hinaus wären noch die Schaukelbewegungen zu erwähnen, die Zentraltöne, an die neueintretende Töne angebunden werden, wenn sie nicht durch *sf* oder sonstige Akzente hervorgehoben sind.

Diese Coda erscheint denn auch als das Ziel von Berios Verweis auf eine Wagner-Hommage: „Pour moi *Sequenza VII* est liée au souvenir du cor anglais du troisième acte de *Tristan* que mon père me jouait au piano quand j'étais enfant. En effet, dans *Sequenza VII* il y a, cachées, des bribes de cette belle mélodie."[227] Auch hier stand also für die Komposition wie bei der Posaunen-Sequenz eine Kindheitserinnerung Patin. Der Verweis auf die historische Folie Wagners, die nicht nur durch die Verwendung des Alternativinstrumentes Oboe anstelle des Englischhorns stark verfremdet wird, bedeutet aber durch das Umfeld dieser *Tristan*-Stelle zugleich einen Verweis auf die Bühne, mithin ein versteckt theatralisches Element.

Ursprünglich war geplant, diese Fassung der Universal Edition als *Sequenza VII* einzureichen. Den Verlagsvermerk tilgte Berio später jedoch, überschrieb die Reinschrift mit **„versione provvisoria"**, stufte sie somit zum Entwurf zurück - auch wenn er die Dedikation „à Heinz Holliger" stehen liess - und arbeitete das Stück neu aus. Die Grundideen bleiben dieselben; aus den Änderungen und Verfeinerungen lässt sich aber Berios Kritik am eigenen Werk ableiten.

---

223 Annie Labussière, „'Die alte Weise': Une analyse sémiologique du *solo* de cor anglais du 3e Acte de *Tristan et Isolde*", in: *Analyse musicale* 27(1992), S. 30-53, Zitat S. 47.

224 Ebd., S. 48.

225 Ebd.

226 Ebd., S. 50.

227 Stoianova, *Berio*, S. 433.

3.5. Endfassung

Voraus geht ein zwei Seiten umfassendes Inventar zusätzlicher Spielmöglichkeiten: Mit dieser nunmehr französisch notierten „liste supplémentaire pour le hautbois" erweitert Holliger die Angaben um einige experimentelle, den Instrumentalklang verfremdende Techniken. Im Vordergrund stehen dabei neue Arten der *Klangerzeugung*.

- jouer sur le tube (à anches)[228] :
  „Glissandi à sons harmoniques" très hauts et très rapprochés;
  ou sur un vocal ou h[au]tb[ois] d'amour ou cor anglais (ou sur le hautbois même, sans anches);
- jouer en mordant avec les dents sur l'anche;
  et des sifflets très aiguës jusqu'en environ *cis*^{5};
- (aussi en vibrant avec la mâchoire);
- jouer avec des bruits supplémentaires:
  a) en laissant sortir de l'air en jouant;
  b) laisser sortir de l'air et chanter;
  c) „Flatterzunge" et chanter[229] ;
- jouer sur le h[au]tb[ois] sans anches (comme sur une trompette), surtout pour des sons tenus, pour des traits très délicats, attaque très incertaine;
  (sans anches): „slap tongue";
  avec anche: „slap tongue" (avec anche plus mince comme son);
- jouer en pinçant trop des lèvres, afin que les premiers sons harmoniques apparaissent ensemble avec le son fondamental: (aussi avec bruit des clefs) surtout pour des notes très courtes (effet à peu près comme „sul ponticello, au talon")[230] ;
- jouer en aspirant:
  hauteurs non fixables (suivant pression des lèvres); bruits très rauques;
  valeurs longues et courtes;
- jouer avec l'anche dans la bouche, intonation très approximative;
  sonorité très criérale, vulgaire, *f-fff*, possible aussi avec „flatterzunge";
- complexes ou sons par des doigtés irréguliers, surtout pour les traits lents („choral") ou év[entuellement] pour des trilles; dynamique: plus fort que des „double harmoniques", donc *p-mf* [26 Griffe].

Der *Klangvariation* dienen

- Spezialgriffe;
- Vorschläge für die verschiedenen Flageolett- und Synonymgriffe.

Systematisch werden die *Mehrklänge* erfasst, die Überblaseffekte mit wenig oder viel Lippen- und Atemdruck.

Einzelne Mehrklänge werden kombiniert zu

- Doppeltrillern;
- Trillern mit Mikrointervallen.

---

228 Das Spiel auf der Rohr-Hülse, ohne Korpus.

229 Diese Vorschläge entstanden wohl in Anlehnung an die *Sequenza V*.

230 Presst man die Lippen stark zusammen, kann man den Oberton (oder die Obertöne) und den (unüberblasenen) Grundton zugleich erklingen lassen. Der Effekt dieses unsauberen Überblasens wird „Rollton" genannt. (Freundliche Mitteilung von Barbara Tillmann und Patrick Müller).

Diese *recherche musicale* war ganz im Sinne Berios:

„Ce qui me semble intéressant actuellement, c'est l'exploration des possibilités de couplage des instruments, comment les mettre en relation, comment jouer avec leurs différents registres, étudier les possibilités de jonction des timbres similaires. C'est ce travail de recherche qui permettrait de stimuler la technique de l'instrument."[231]

Wie bei der Klavier-Sequenz erläutert, interessieren den Komponisten allerdings die experimentellen, verfremdenden Klangerzeugungen wenig, sodass sich hier überhaupt keine entsprechende Anmerkung Berios findet und aus der „liste supplémentaire" nur die Anweisungen zu den Mehrklängen (unter Ausklammerung aller nicht chromatisch darstellbaren Töne) und Klangvarianten mittels Alternativgriffen, die speziellen Überblaseffekte und die „slap tongue" übernommen wurden.

3.5.1. Tonmaterial

Als Gerüst ist wiederum eine Zwölftonreihe erkennbar: h^1-c^3-b-a^2-d^1-fis^2-des^3 [232] -gis^2-e^1-f^2-es^1-g^3. Aus den Umstellungen gegenüber der Reihe der *versione provvisoria* lassen sich dabei folgende Hypothesen zur Reihenbildung ableiten:

Die Reihenfolge der *pitch classes* erscheint weniger wichtig, wird doch die erwähnte modellhafte chromatische Fortschreitung weitgehend verlassen. Allerdings werden neben dem Ausgangs- und Zielpunkt (h^1 resp. g^3) auch die ersten *pitch-class*-Nachbarn /c/ und /b/ beibehalten.

Ein wichtiges Kriterium für die Stellung innerhalb der Reihe bildet die Klangvarianz: a^2, das neu auch als Flageolett und mit einem weiteren Alternativgriff erscheint, rückt auf den 5. Platz vor, gis^2 tritt wegen des neuen Flageolettklangs ebenfalls früher auf, während f^2 durch den Wegfall zweier Alternativgriffe nach hinten rückt. Die Reihe widerspiegelt nun aber nicht bloss die absteigenden Möglichkeiten klanglicher Alternativen. Vielmehr wurde offenbar darauf geachtet, dass bei den unmittelbar paarweise erstmals auftretenden Tönen sich jeweils „modulierfähige" und „monochrome" Typen gegenüberstehen[233]: h^1 (6 Varianten), c^3 (4) und b (1), a^2 (4) und d^1 (1), fis^2 (1) und cis^3/des^3 (2), gis^2 (2), e^1 (1) und f^2 (4), es^1 (1), g^3 (1). Ausserdem wurde versucht, den Tonraum wiederum gleichmässig auf die verschiedenen Register aufzuteilen: Jede Dreiergruppe berücksichtigt drei Oktaven (Ausnahme: Die zweite Gruppe beschränkt sich auf die ein- und zweigestrichene Oktave); der chromatische Schritt es^1 - e^1 der provisorischen Version fällt dahin.

Grössere Unterschiede ergeben sich in der Einführung der Reihentöne. Was in der *versione provvisoria* demonstrativ herausgestrichen wurde, erscheint nun ebenso bewusst verschleiert. Nach der „Invention" über h^1 (nun nicht mehr ein ausgehaltener, sondern ein vielfach wiederholter Ton) werden anfangs des zweiten Systems (T. 14[234])

---

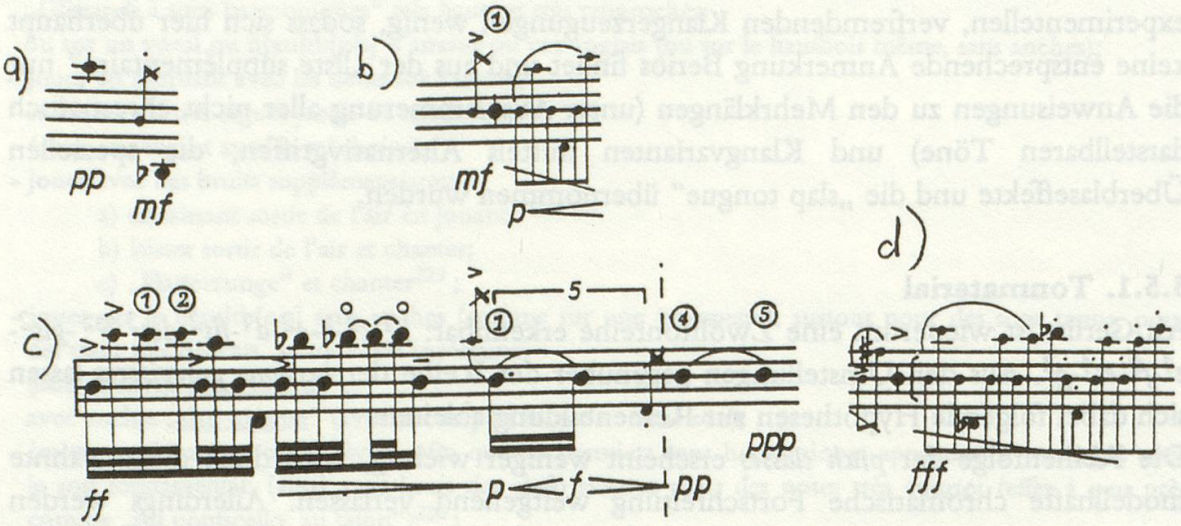
231 Stoianova, *Berio*, S. 394.

232 Bei Osmond-Smith, *Berio*, S. 34, sind des^3 und gis^2 vertauscht, da er den ersten Trillerton nicht zählt. Diese zweite Reihenfolge findet sich auch bei Stoianova, *Berio*, S. 435, die erst die folgende enharmonische Gestalt berücksichtigt (*do dièse*).

233 In der *versione provvisoria*, wo sich diese Tonpaare noch weniger ausprägten, war dieser Wechsel nur als Tendenz zu beobachten.

234 Berio ersetzt zwar die Taktstriche durch strichlierte Segmente; der Einfachheit halber wird hier in der Folge dennoch von Takten gesprochen.

die Töne c^3 - wiederum im Kontrast der Dynamik - und *b* eingeführt, die zusammen mit dem Zentralton h^1 eine Achse aus zwei übermässigen Oktaven bilden und so alle drei Register - hoch/mittel/tief - abdecken. Dieses Paradigma (a) wird zur Schaukelbewegung (b) mit Einführung des nächsten Tonpaares (a^2 und d^1) erweitert, ausgebaut (c) und zu einem quasi arpeggierten Akkord (d) weiterentwickelt.

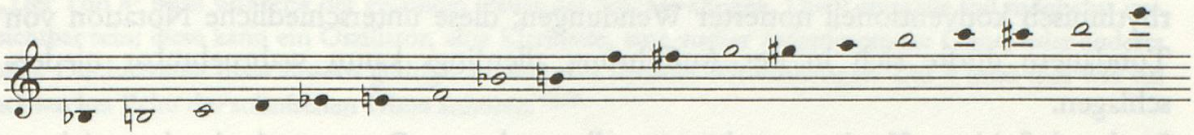


Beispiel 3.3: a) T. 14; b) T. 18; c) T. 27; d) T. 33.

fis^2 tritt erstmals - wiederum nach einem Triller-Glissando - im analogen T. 33 auf. Bereits vorher wird aber T. 27 der erste reihenfremde Ton b^2 einbezogen, der durch seine klangliche Variabiltät (Normalgriff und Flageolett) begünstigt ist. des^3 wird T. 34 als Roll-Trillerton vorgestellt, gis^2 wird T. 40 als kleine Sekunde zu a^2 eingeführt. Wiederum paarweise treten e^1 und f^2 auf, zwei Töne, die zueinander ebenfalls im Verhältnis der übermässigen Oktav stehen und so auf b-h^1 im gleichen Takt antworten. Der zweitletzte Ton - es^1 - folgt dann T. 57 wieder aus einer Pendelbewegung heraus, bevor der Eintritt des Schlusstons g^3 bis T. 109 spannungsvoll herausgezögert wird; als neue Zentren etablieren sich in dieser Zeit Töne grosser klanglicher Variabiliät: d^1, e, c^3, a^2 und, eingeführt aus der übermässigen Oktav, fis^2. Dazu erscheinen als neue reihenfremde Töne es^2, d^2, e^3 und gis^1, alle unauffällig legato eingebunden. Der eigentliche Wendepunkt ergibt sich nun nicht mehr beim ersten Eintreten des g^3, sondern erst bei dessen Akzentuierung als Flatterzunge (T. 118), wodurch der Höhepunkt breiter ausgebaut erscheint. Die ganze Coda spielt dann mit dem Intervall der übermässigen Oktav, vorab in der Ausprägung der ersten zwei Reihentöne h^1-c^3, die denn auch durch die Vorverlegung der nunmehr zwei Tripelklänge den neuen Schluss bilden. Verbunden mit dieser konzentrierenden Reduktion ist überdies die Tendenz zu grösstmöglicher Kontrastwirkung.

Als „Fenster" in der chromatischen Skala werden wiederum *h* und h^2 ausgespart; d^2 kennzeichnet erneut die Umfangsgrenze vor dem letzten Reihenton. Durch das Fehlen von c^1 erhält das *b* als einziger Repräsentant der Tiefe grössere Bedeutung; zu dessen Unterstützung wird hier auch auf dessen Oktave b^1 verzichtet. Die *pitch class* des Spitzentons g^3 wird durch den Verzicht auf g^2 und die Hinauszögerung von g^1 herausgestellt; wiederum fehlt auch das f^1, während das dreigestrichene *f* als letzter Ton

T. 161 erklingt.[235] In der *versione provvisoria* ausgesparte Töne erscheinen hier nur einmal: *gis*^{1}, *f*^{3}. Als Spezialfall erklingt *cis* zwar auch nur an einer Stelle, dafür geballt in mehreren Wiederholungen.



Beispiel 3.4: Sequenza VII - Tonmaterial.
● Reihentöne
○ ausgesparte Töne

3.5.2. Klangeffekte

Bei den klanglichen Effekten steht wiederum das *sffzp* an erster Stelle, hier nun gesteigert zum *sffzppp*-Kontrast. Auch die übrige Dynamik berücksichtigt vermehrt extreme Werte, beispielsweise *fff* statt *f*. Neu erscheint der plärrende Effekt des Rollton-Überblasens (ab T. 12), der in verschiedensten Klangkombinationen auftritt und teils die Doppeltriller der *versione provvisoria* ersetzt. (Das entsprechende Zeichen ♯ gleicht auffällig dem Symbol ♯, das Berio in einer anderen Geräusch-Bedeutung bei der Harfen-Sequenz angewendet hat, vgl. S. 47.) Ausgebaut wird das Bisbigliando (ab T. 27). Triller mit Mikrointervallen kommen neu ab T. 31 hinzu; Doppeltriller erscheinen wiederum erstmals kurz vor der Paenultima der Reihe (T. 50). Triller-Glissando (diesmal ausschliesslich *h*^{1}-*c*^{2}) und Flatterzunge treten nun weniger häufig auf. Wiederum steht ein Doppelflageolett-Triller einzig da (allerdings nicht mehr der ursprüngliche). Der Gebrauch von Doppelflageoletts wird ausgebaut, aber auf die Coda (ab T. 150) konzentriert. Die gestischen Mittel werden wieder in ähnlicher Weise verwendet: Die Vorbereitung des Höhepunktes geschieht auch hier fanfarenartig; huschende Figuren werden erneut mit Tonrepetitionen konfrontiert.

Die Fermaten dienen nun nicht mehr ausschliesslich der formalen Gliederung und Retardierung. Nicht weniger als 23 Unterbrechungen der Coda sorgen dafür, dass sich deren Charakter völlig ändert. Das gleichmässige Ausschwingen wird durch einen diskontinuierlichen Verlauf ersetzt, der immer mehr ins Stocken gerät. Die Fermaten konzentrieren sich dabei vornehmlich auf die verfremdenden Mehrklänge; als wichtige Zäsur wird überdies T. 121 die einzige (5 Sekunden dauernde) Fermata-Pause gesetzt. Diskontinuität schafft Berio aber auch mit dem Ersatz des rhythmischen Pulses durch die *space notation*; an die Stelle der regelmässigen Abfolge von Dreiviertel-Takten tritt als neuer Zeitbezugsrahmen ein Netz von 13 Segmen-ten (Spaces) auf 13 Systemen; daraus ergibt sich eine weitere Hommage, diesmal an die Buchstabenzahl des Namens Heinz Holliger.[236] Jedes System zeigt die gleiche fortlaufende Verkürzung der

---

235 Osmond-Smith berücksichtigt in seiner „Outline pitch structure" auch *g*^{2} und *ais*^{1} (*Berio*, S. 34).

236 Diese quadratförmige 13x13-Anordnung war Berio kein besonderes Anliegen: Aus Platzgründen schlug er vor, das Stück auf zwei gegenüberliegenden Seiten zu drucken: „I'm afraid that the

einzelnen Segmente (Kästchen) mit den Sekundendauern 3"/2,7"/2"/2"/2"/2"/1,8"/1,5"/1.3"/1,3"/1"/1"/1", was für jedes System ein ungleichförmiges Accelerando bedeutet. Die Folge dieses Rasters verhindert zwar einen regelmässigen Puls, gibt aber doch einen inneren Zusammenhalt. Ein weiteres Mittel, Diskontinuität zu schaffen, ist der Wechsel zwischen der *space notation* und der Übernahme einiger weniger rhythmisch konventionell notierter Wendungen; diese unterschiedliche Notation von Tondauern dürfte sich in der Aufführung allerdings kaum wahrnehmbar niederschlagen.

In der definitiven Version werden nun die raschesten Passagen als durchgestrichene Vorschlagsketten notiert. Eine entsprechende Ausführungserläuterung wird nicht mehr für notwendig erachtet, da sich diese Notationsart seit den ersten *Sequenze* allgemein eingebürgert hat. Für die kurzen Einzelnoten bedarf das neue Zeichen ♦ hingegen einer Erklärung, was Berio allerdings erst in den Korrekturarbeiten der Druckausgabe entschieden hat: „In the introductory note explain that this note (♦) must be performed as short as possible."

Inge Lehr von der UE schrieb darauf an Elena Hift: „Liebes, Luciano forgot something which also have to be included in the introduction: In the notation of the work, there are black notes with a vertical cut in the middle. These notes must be played as short as possible. (Please put in better English)."[237] Die Druckausgabe setzt dann die Fussnote „N.B. ♦ as short as possible/so schnell wie möglich."

3.5.3. Zur Bedeutung des Haltetons

Jenseits aller solistischen Mehrstimmigkeit - real mittels „Multiphonics", virtuell mittels Klanggesten, strukturell mittels hervorgehobener Reihe resp. Fermata-Haltetönen - fügt Berio am Schluss der Arbeit noch eine weitere Ebene der „Mehrstimmigkeit" hinzu, welche die Grenzen des Instrumentes sprengt: Der Zentralton h^1 soll als Ostinato während des ganzen Stückes von aussen her produziert werden. Einerseits ergibt sich dadurch eine intervallische Spannung zwischen dem gerade erklingenden Tonmaterial der *Sequenza* und dem „Signalton", andererseits erzeugt dessen räumliche Distanz eine plastische Wirkung. Diese Idee war offensichtlich so ungewöhnlich, dass der Verlag verschiedene Formulierungsversuche unternehmen musste, sie klar zu erläutern.

„Luciano is perfectly agreeable to Heinz Holliger's instructions. There is only one explanation he wants to add (I hope this will make Mrs. Reeder happy too), i.e. with regard to the natural b at the beginning of the work which is 'tenuto sino alla fine'. He wants an asterisk to be put there and on the front page the following remark referring to the asterisk (in his orignial Italian, please have it properly translated into English):

„L'intera ed esatta durata dell'esecuzione - nè più nè meno - deve esser accompagnata da un B♮. La sorgente sonora, preferabilmente, non deve essere vista: può essere un oscillatore, un clarinetto, un oboe pre-registrato, o altro. L'intensità deve essere minimum, con lievissime oscillazioni. Il B♮ deve potersi ascoltare come una debole risonanza dell'oboe solista. D'accord?"[238]

---

page is too crowded: not enough space between the staves. Wouldn't be better to print on two pages?" (Berios Korrekturen, im Archiv der UE).

237 New York, 22. Dezember 1970.

238 Inge Lehr an Elena Hift, New York, 17. Dezember 1970.

Wie immer bei Berio ist ihm Geste, die Effekt, wichtiger als die Art der klanglichen Realisierung, die er offenlässt resp. auf einige Vorschläge beschränkt. Von Bedeutung ist ihm hingegen die Unsichtbarkeit der Tonquelle dieser „Meta-Polyphonie" - wie später bei *Sequenza X*, wo ein Mikrophon die Resonanzen des Flügels wiedergibt:

„Der Ton h^1 muss während der gesamten Dauer des Stückes klingen. Die Tonquelle soll möglichst unsichtbar sein; diese kann ein Oszillator, eine Klarinette, eine vorher aufgenommene Oboe, oder anderes sein. Die Intensität muss äusserst gering sein, mit ganz leichten Schwankungen. Das *h* muss sich wie ein schwaches Echo der solistischen Oboe anhören."[239]

3.6. Ein neuer Solistentypus

An den Korrekturarbeiten beteiligte sich auch Holliger, der noch einige Vorschläge zusätzlicher klanglicher, artikulatorischer und dynamischer Kontraste und Differenzierungen machte, die Berio ebenso aufnahm wie die auf eine einfachere Realisierung zielenden praktischen Änderungswünsche.[240] Für die Druckausgabe lieferte Holliger zusätzlich nochmals die wichtigsten Angaben der neuen Spieltechniken (siehe *Abbildung 3.2*, S. 74). Berio hat Holligers einzigartige Mitarbeit im Programmtext zur Uraufführung gewürdigt:

„Zwischen dem Virtuosen und den besten Solisten unserer Zeit bestehen augenfällige und wesentliche Unterschiede, die die tiefen Wandlungen in der Musik dieser letzten 60 Jahre widerspiegeln. Heute hat der moderne Solist - wie jeder moderne Forscher auf jedem Forschungsgebiet - sowohl das Bedürfnis wie die Fähigkeit eines extrem weiten Blickwinkels auf die geschichtliche Zeit. Er kann die Erfahrungen der Vergangenheit so gut interpretieren wie die der unmittelbaren Gegenwart. Im Gegensatz zum Virtuosen kann er die ausgeweitete geschichtliche Perspektive meistern, indem er sein Instrument nicht nur als Mittel zum Vergnügen, sondern zur Einsicht (zur intellektuellen Analyse) gebraucht. Er ist so imstande, an der Musik mitzuarbeiten und zu ihr beizutragen, statt ihr mit falscher Demut zu 'dienen'. Damit möchte ich einfach sagen, dass mein Stück 'Sequenza VII' geschrieben wurde im Hinblick auf diesen Typus des Interpreten: Heinz Holliger."[241]

Bezeichnenderweise gehen denn einige von Holligers Angaben in die Druckausgabe ein, in die als Vorwort mitgegebene Liste der Spielmöglichkeiten und Grifftabellen:

- Vorschläge für die verschiedenen Flageolett- und Synonymgriffe;
- Mehrklänge;
- besondere Überblaseffekte;
- Doppeltriller;
- Triller mit Mikrointervallen.

---

239 Fussnote der Druckausgabe.

240 Notiz auf Korrekturexemplar, UE, Canovagasse: „Alle Eintragungen mit blauem Kugelschreiber sind von mir. Bitte die Änderungen Herrn Berio nochmals vorlegen! H. Holliger".

241 Berio, „Sequenza VII", in: *Alte und Neue Musik II*, Zürich 1977, S. 203-204.

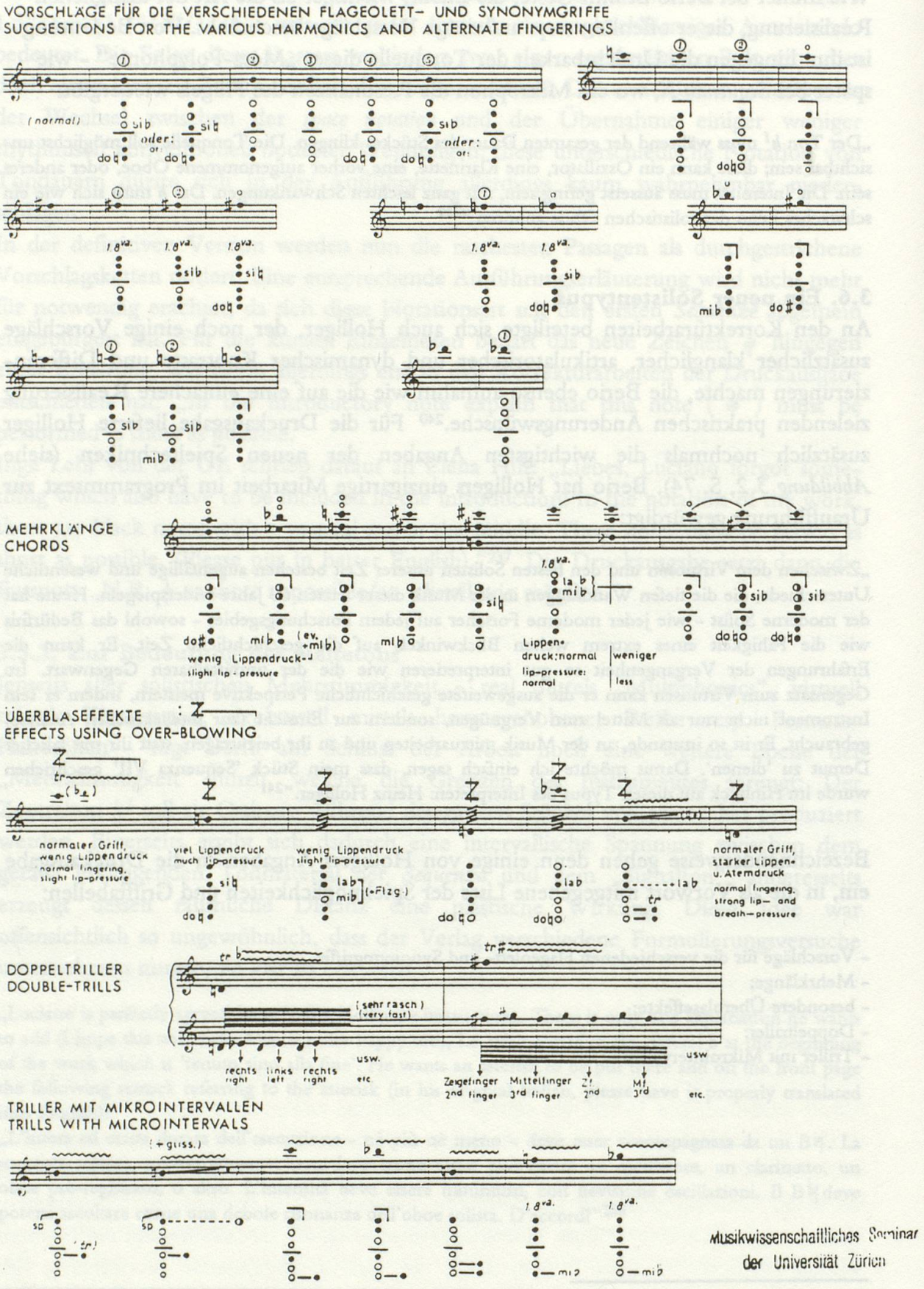


***Abbildung 3.2*: Beilage zur Druckausgabe der *Sequenza VII*.**

3.7. Zusammenfassung

Die Zwölftonreihe hat in der *Sequenza VII* eine neue Funktion und Bedeutung erhalten. Sie ist nicht einfach Tonmaterial, sondern Gerüst der Komposition, schafft 12 mehr oder weniger wichtige tonale Zentren mit ausgeprägt hierarchischer Bedeutung, auf die sich die weiteren Töne beziehen. Die oktavfixierten Tonhöhen sind dabei wichtiger als ihre Reihenfolge, die sich aus verschiedenen Prinzipien herleiten lässt (und die in den beiden Fassungen der *Sequenza* nicht übereinstimmt). In ihrer organischen Entwicklung erkundet Berio den Tonraum, steckt den Ambitus des Instrumentes ab. Die Wahl der absoluten Tonhöhen ist dabei eng mit den instrumentalen Gegebenheiten verknüpft: Neben dem Ambitus spielen auch die klanglichen Möglichkeiten von Alternativgriffen eine wichtige Rolle. So wie sich das Werk langsam aus den ersten Reihen- und Intervallzellen herausentwickelt, wächst auch der Klang aus den Tönen, aus Synonymgriffen und Verfremdungen heraus. Tonraum und Klangpalette werden so gleichzeitig ausgeschritten, wobei die enge Koppelung von Tonhöhe und Klangfarbe bis zur Identität reicht: c^2 erscheint immer als Zielton eines Trillerglissandos, d^1 wird oft als Flatterzunge, fis^2 im Bisbigliando gespielt, weshalb man beinahe von einer *Materialreihe* sprechen könnte, bei der Klangfarbe und Tonhöhe sowie signifikante Intervalle wie die kleine Sekunde und der Tritonus bei der provisorischen oder die übermässige Oktav bei der endgültigen Fassung den Ablauf des Stückes bestimmen.[242]

Die fast demonstrative Anwendung besonderer Klangmittel bei der Einführung neuer Reihentöne hat Berio nach der *versione provvisoria* allerdings aufgegeben - offenbar erschien sie ihm zu didaktisch konstruiert, als ein zu schematisch vorgeführtes Kompendium der Oboentechnik; in der Neufassung werden die zumeist paarweise neu eintretenden Reihentöne dann wörtlich - mit Legato-Bögen - eingebunden. Durch die neue Reihenstruktur, die auf eine zweimalige Auffächerung der *pitch classes* verzichtet, ergeben sich gegenüber der *versione provvisoria* auch Änderungen der Hierarchiestrukturen: An die Stelle der zweiten Achse e^1 treten nun *verschiedene* Nebenzentren.[243] Die Hierarchie von Reihe und Nebentönen spiegelt sich dazu in ihrer konkreten Realisierung, bei der die Nebentöne die Haupttöne gleich einem „Cantus firmus"[244] oder einer latenten Melodie umspielen. Eine weitere Bedeutung der Reihen-Entwicklung ist formaldramaturgisch: Exposition und Schluss des Stückes decken sich mit Exposition und „Zurücknahme" der Reihe. „Une fois que la dernière de ces 12 notes *sol* est apparue, la pièce est presque terminée"[245], meinte Berio im Gespräch mit Stoianova. Trotzdem zeigen sich gerade in der nachfolgenden Coda im Vergleich der beiden Fassungen aufschlussreiche Differenzen. Bereits ihr Beginn ist nicht mehr eindeutig feststellbar: Erster Hochton, das Fortissimo der Flatterzunge auf diesem g^3 und die Zäsur durch die mit einer langen Fermate versehenen Pause bilden gleichberechtigte Argumente für dessen Ansetzung. Höhe- und Wendepunkt sind nun

---

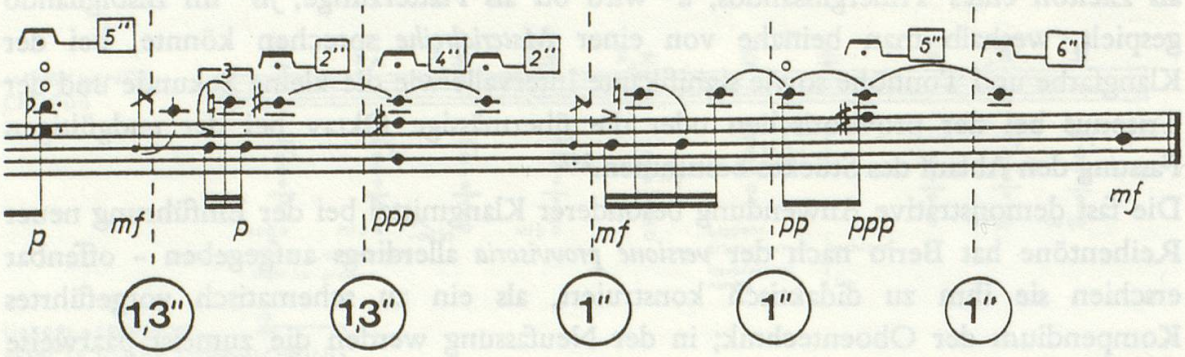
242 In anderen *Sequenze* können auch die weiteren Parameter in diese Entwicklung einbezogen werden.

243 Vgl. S. 62.

244 Zur Begriffsverwendung vgl. den entsprechenden Abschnitt (1.5.) bei den *Sincronie*.

245 Stoianova, *Berio*, S. 435.

nicht mehr identisch, der Umschlag wird vielmehr als Prozess gestaltet. Integrierung und Ausgleich sind die auffälligsten Merkmale der weit über eine Revision hinausreichenden Neufassung. Das ursprünglich gleichmässige Schaukeln wird nun durch sich häufende Fermaten - Doppelflageoletts und signalhafte Reminszenzen wie Flatterzunge - unterbrochen, der Verlauf somit diskontinuierlich. Umgekehrt werden Elemente der Coda neu bereits in der Exposition vorgestellt, die Pendel- und Schaukelbewegungen sogar zu werkbestimmenden Paradigmen weiterentwickelt.
Ebenfalls als Prozess wird der neue Schluss gestaltet: Er ist kein Verklingen mehr mit dem Schlusspunkt des Tripelklangs, sondern ein Auflösungsprozess, bei dem die Kontinuität immer häufiger durch Fermaten unterbrochen wird. Parallel dazu zerfällt das Tonmaterial: In einem ansatzweisen Umkehrprozess wird die Reihe abgebaut, reduziert auf ihre Anfangstöne, wobei gleichzeitig nochmals grösste Kontrastwirkungen - klanglich, artikulatorisch und dynamisch - aufgeboten werden.



Beispiel 3.5: Schluss von *Sequenza VII.*

Albèra betont bei der Beurteilung der *Sequenza VII* vor allem die Gegensätze zum herkömmlichen Bild der Oboe: „Berio développe ici une image de l'instrument qui est nettement en opposition avec l'image conventionnelle. La violence et la fébrilité de *Sequenza VII* tranchent avec le legato mélodique exploité par la littérature du hautbois, le côté 'champêtre' de l'instrument."[246]
Übersehen werden dabei allerdings die verschiedenen symbolischen Traditionsbezüge: Der bereits von Berlioz hervorgehobene melodische und ländliche Charakter der Oboe ist durchaus präsent, nicht zuletzt im Verweis auf das Englischhornsolo des Hirten im *Tristan*. Darüber hinaus könnte man den durchgehenden Halteton auf den „Stimmton" beziehen, den die Oboe im Orchester angibt.

246 Albèra, S. 112.