

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:	4: "My Chemins are the best analysis of my Sequenzas" : Chemins IV als Weiterentwicklung von 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: 09.02.2026

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

4. „My *Chemins* are the best analysis of my *Sequenzas*.“²⁴⁷

Chemins IV als Weiterentwicklung von *Sequenza VII*

Der durchgehende Begleitton *h*¹ bildete den Ausgangspunkt für eine erneute Überarbeitung der Oboen-Sequenz. Auf Anregung Heinz Holligers erweiterte und variierte Berio versteckte Polyphonie, Klangpalette, musikalische Gestik und Zeitgestaltung, indem er die Solo-Sequenz in ein dichtes orchestrales Geflecht von 11 Solostreichern integrierte und sie so zum neuen Werk *Chemins IV su Sequenza VII* weiterentwickelte. Dokumentiert ist dabei nur die Schlussphase der Entstehung. Ende 1974 schrieb Berio dem Verlag:

„Ecco partitura e materiale di *Chemins IV*. Ho fatto qualche modifica delle indicazioni di tempo delle battute (per esempio 4/8 invece di 2/4 ecc.) e c’è qualche nota cambiata a pag[in]a 44. I lucidi vanno quindi corretti sulla base del materiale già usato e sulla base della partitura.“²⁴⁸

Die Uraufführung folgte am 17. Oktober 1975 in London zum 50. Geburtstag von Berio. Heinz Holliger war der Solist, der Komponist leitete die London Sinfonietta. Anlässlich dieser Einstudierung wurden die letzten Korrekturen vorgenommen, die laut einer internen Verlagsnotiz sogleich übersandt werden sollten: „Er verspricht, Ende dieser Woche die korrigierte Partitur und die Lichtpausen des Aufführungsmaterials von ‘*Chemins IV*’ von London aus an uns zu schicken. Die Korrekturen müssen sofort durchgeführt werden, da, laut Berio, weitere Aufführungen knapp bevorstehen.“²⁴⁹

Wenig später meldete sich Berio aus New York: „J’ai avec moi la partition originale et les calques de *Chemins IV* – une autre oeuvre qui, en principe, devrait être exécuté beaucoup – avec Holliger et son école. *Chemins IV* est une autre oeuvre qu’il faudrait imprimer vite. Tu recevras le tout bientôt.“²⁵⁰ 1978 wünschte Berio dann die definitive Herstellung der Partitur.²⁵¹ Für den Printemps musical de Paris 1979 war eine Ballett-Version von *Chemins IV* geplant.²⁵² Im Februar 1982 erschien dann die endgültige Partitur.

247 Berio, *Interviews*, S. 107.

248 Berio an Elena Hift (UE), Mexico, 4. Dezember 1974.

249 Memo Hift, UE, 3. November 1975.

250 Berio an Hift, New York, 21. November 1975.

251 Brief Berios vom 16. Januar 1978 an den Verlag.

252 Brief Berios vom 10. November 1978 an den Verlag. Berios Werke dienen dank ihres gestischen Charakters öfters als Ballettvorlagen. Bekannt sind Choreographien von *Laborintus II* und *Rendering* (letztere 1993 in Zürich).

Quellen:

- 142-0869²⁵³: einzelne Fragmente der *Sequenza VII*, Rötel;
- 0870-0877: Abschrift der *Sequenza VII* durch einen Assistenten bis zu den ersten zwei Takten der Coda;
- 0879²⁵⁴: Titelblatt: To Nicholas Snowman / *CHEMINS IV* (su „*Sequenza VII*“) per OBOe e 11 archi / Luciano Berio / (1975)²⁵⁵ / UNIVERSAL ED. WIEN / Copyright 1975;
- 0880: Planskizze zur Orchester-Aufstellung;
- 0881-0924: 44 Seiten aus zusammengehefteten Blättern, mit wenigen Korrekturen und Dirigier-eintragungen, datiert „Roma 9 ottobre 1975“;
- Solostimme mit Korrekturen von Maurice Bourgue anlässlich der französischen Erstaufführung mit dem Orchestre de Paris im Théâtre des Champs-Elysées, 1. Oktober 1976.²⁵⁶

4.1. Metrische Umsetzung

In einem ersten Schritt hat ein Assistent Berios nach dessen Anweisungen die *Sequenza VII* in eine metrische Umschrift übertragen, wobei die allmähliche Verkürzung der 13 Spaces jedes Notensystems in der Abfolge der Metren nachgebildet wurde: meist 3/4, 5/8, 4/8, 4/8, 4/8, 7/16, 3/8, 5/16, 5/16, 2/8, 2/8, 2/8. Jede dieser Perioden ist zudem mit einer Ordnungszahl versehen. Die rhythmische Übertragung erfolgt mechanisch: Passagen kleiner Notenwerte werden als regelmässige Quintolen, resp. 15tolen etc. notiert. Bei zusammengesetzten Werten steht der jeweils grössere immer zuerst. Weitgehend verzichtet wird auf die Setzung von Pausen und damit auf die Spannung zwischen Klang und Stille; dafür werden die einzelnen Notenwerte bis zum Einsatz des nächsten Tones verlängert.

Die Übertragung eines Accelerandos (T. 119) wird noch aufgeschoben. Offengelassen wird auch die Festsetzung langer Dauern. Sechs der problematischen Fälle hat Berio im voraus auf dem Deckblatt grob skizziert (Bleistift bzw. Rötel, später getilgt). Die Weglassung einer Flatterzunge und die Verwechslung einzelner Töne (T. 138 wird die fehlerhafte Schreibung des 9. Tones - *fis*² statt *f*² - bis in die Druckausgabe fortgesetzt) zeigen dabei, dass es hier ausschliesslich auf die *rhythmische* Umsetzung ankam. Entsprechend verzichtet die Übertragung denn auch auf die Bezeichnung von Dynamik und Fingersatz; die Artikulation erscheint rudimentär, Triller werden durch die Nebennoten nur kurz angedeutet oder ganz weggelassen. Das Tempo wird mit Viertel = 54-60 relativ elastisch angegeben (*Sequenza VII* umgerechnet Viertel = 60, *versione provvisoria* Viertel = 62, *Chemins IV* endgültig: Achtel = 110-120).

Die Übertragung ist als achtseitiges Fragment überliefert und bricht in der zehnten von 13 Perioden ab. Anstelle der Fermaten wird ihrer Dauer entsprechend Raum freigelassen für Orchesterzwischenspiele, wobei deren Länge vorwiegend etwa den ursprünglichen Sekundenangaben entspricht. Bei der Berechnung der Taktdauern werden diese Partien nicht berücksichtigt, sondern ihrer ursprünglichen Bedeutung gemäss als „aufgehaltene Zeit“ behandelt. Auch vertikal ist Raum freigelassen worden;

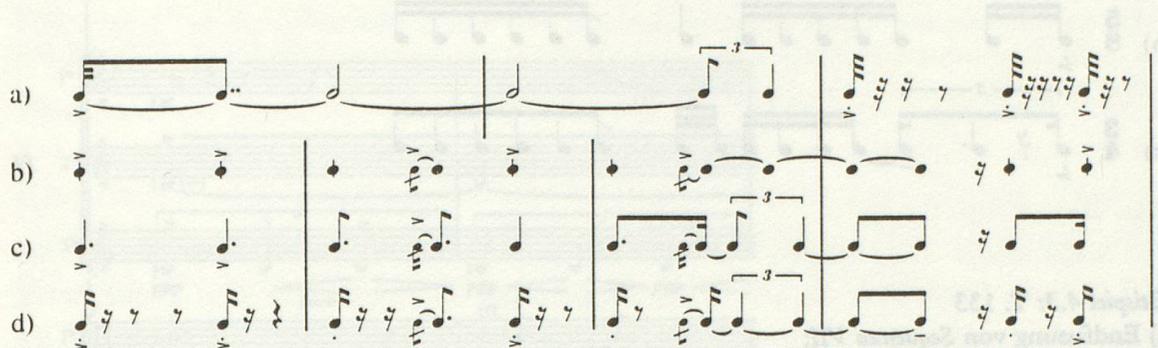
253 Numerierung gemäss der Verfilmung in der Paul Sacher Stiftung, Basel. Die gleichbleibende Mikrofilm-Rollenummer (142) wird im folgenden nicht mehr wiederholt.

254 Die Skizze 0878 gehört nicht zum Werk.

255 Berio notiert jeweils den Abschluss einer Komposition.

256 Archiv UE, Wien.

für die Notation des Begleitensembles sind zwischen den einzelnen Notenzeilen der Oboe jeweils sieben Systeme (offenbar rechnete Berio vorerst mit dieser Ensemblegrösse) ausgespart. Bei der Ausarbeitung ist vor allem die prägnantere Gestaltung des Rhythmus zu beobachten, die zugunsten grösserer Differenzierung auf dessen erste schematische Umsetzung verzichtet.



Beispiel 4.1: Anfang

- a) *versione provvisoria* von *Sequenza VII*;
- b) Endfassung von *Sequenza VII*;
- c) metrische Übertragung des Assistenten;
- d) Solostimme von *Chemins IV* (T. 3 wurde der erste Triolen-Viertel irrtümlich gesetzt; *recte*=Triolen-Achtel).

Bei einer komplexeren Stelle wird die Absicht, den Rhythmus der *space notation* auch in seiner metrischen Umsetzung differenziert zu erfassen, noch deutlicher.



Beispiel 4.2: T. 116

- a) Endfassung von *Sequenza VII*;
- b) metrische Übertragung des Assistenten;
- c) Solostimme von *Chemins IV*.

Nur unzureichend lässt sich das Accelerando der *space notation* nachbilden:

Beispiel 4.3: T. 133

a) Endfassung von *Sequenza VII*;
 b) metrische Übertragung des Assistenten;
 c) Solostimme von *Chemins IV*.

Erkennbar ist einerseits die Tendenz, Schematismus durch grösstmögliche Variabilität zu ersetzen - eine Übernahme entsprechender Ziele der Solo-Sequenz -, andererseits der Wille, den Rhythmus zu gliedern und neue metrische Schwerpunkte zu setzen. So werden die eröffnenden 3/4-Takte jeder Periode in 2/8 und 4/8 unterteilt; beim 5/8 wird viermal ein sechster Achtel eingeführt, bei 7/16 zweimal ein weiterer Sechzehntel. Am Ende einzelner Perioden kommt es zum „Enjambement“, bei dem der Schlusstakt und ein Teil des ersten Taktes der neuen Periode zusammengezogen werden. (Dieser Zusammenzug einzelner Takte spiegelt sich auch in der neuen Tempoangabe, die nun die Viertel zählt.²⁵⁷) Diese Verschränkungen erfolgen dabei jeweils vor allem dann, wenn ein Bisbigliando die Aufmerksamkeit des Hörers auf die klangliche Gestaltung lenkt. Abweichende Metren in einzelnen Orchesterstimmen schaffen zusätzliche Spannungen. So behält die Oboe in T. 44/45 (ursprünglich 2/8 + 3/4, später 2/4 + 2/4, schliesslich 4/8 + 4/8) zwar den Viertelpuls bei; dieser wird aber durch die metrischen Einheiten 9/16 und 7/16 von Vla 1 resp. Vc 1 überlagert, wobei deren Puls auch dynamisch (*crescendo*) unterstrichen wird (vgl. *Beispiel 4.4*, S. 81).

257 Viertel = 54-60; endgültige Angabe dann Achtel = 110-120.

Beispiel 4.4: T. 44–45.

Die Schaffung neuer Schwerpunkte und die flexible Gestaltung der zuvor schematischen Perioden widerspiegelt sich in deren neuen metrischen Ordnung. Jeder regelmässige Puls soll vermieden, gleichzeitig aber die Zeit doch durch Akzente gestaltet werden. Trotz der Rückkehr zur metrischen Notation, die das Zusammenwirken mit dem Orchester erfordert, stehen die *Chemins IV* so weit näher bei der flexiblen Zeitgestaltung der *Sequenza* als beim gleichmässigen Puls ihrer *versione provvisoria*, weshalb der Eindruck Albèras „d'une perte d'énergie, d'une réduction à une dimension plus normative“²⁵⁸ kaum nachvollzogen werden kann. Der geschilderte Umformungsprozess ist auch noch in zahlreichen Korrekturen in der Arbeitspartitur verfolgbar und erstreckt sich bis unmittelbar vor die endgültige Ablieferung an den Verlag.

Abgesehen von den notationstechnisch bedingten rhythmischen Umformungen und den neuen Schwerpunktbildungen ist der Oboenpart weitgehend eine exakte Übernahme der Solo-Sequenz; die Identität wird auch durch die Anweisung unterstrichen,

258 Albèra, S. 102.

deren Vorwort zu übernehmen: „Als Vorwort sollen die Spielanweisungen von ‘Sequenza VII’ für Oboe solo gedruckt werden.“²⁵⁹

Die Abweichungen sind minim: T. 114-117 erscheinen, wohl irrtümlich, ohne Dynamik; um einen Flüchtigkeitsfehler dürfte es sich auch im T. 163 (Beginn h^1 statt d^2) handeln. Die Steigerung vom ff zum fff in T. 65 ist durch die Klangbalance mit dem Orchester bedingt. Dass T. 25 und bei Q der Vorschlag nun auf den Schlag erfolgt, hängt wohl mit dem neuen metrischen Gewicht zusammen. T. 138 steht in verkehrter Akzidenzsetzung cis^3-g^2 (die Übertragung hat c^3-gis^2). Erst in der Abschlussredaktion wurde die klangliche Vielfalt um ein neues Flageolett (T. 187) und drei weitere Doppelflageoletts (T. 21, T. 193, T. 242²⁶⁰) erweitert.

4.2. Streichergeflecht

Der wesentliche Unterschied zur Solo-Sequenz betrifft die neue Werkgestalt, der Einbezug des Orchesters. So wie in der *Sequenza* der durchgehaltene Ton h^1 die Achse bildet, um den sich der Oboenpart rankt, so ist dieser nun seinerseits die Achse für die Orchesterstimmen.

Zur sukzessiven Einführung der einzelnen Reihentöne durch die Oboe treten zwei neue Reihen in Konkurrenz. Im Geflecht der Liegetöne ist eine klare Abfolge erkennbar, wobei sich diese Zentraltöne durchaus überlappen oder gar zu harmonischen Feldern verdichten können: $h^1-b-c^3-cis^4-d^1-fis^2-f^2-gis^1-dis^1-e^1-a^2-g^3$.²⁶¹ Die Nähe zur Oboen-Reihe ist deutlich: Einzig gis^2 erscheint in tieferen Oktavlagen, zuerst als gis^1 , T. 207 als gis ; es^1 erklingt in enharmonischer Verwechslung. In der Abfolge der Reihen stimmen Anfangs- und Schlusston überein. Dazu wird kein Liegeton angespielt, der nicht bereits zuvor von der Oboe eingeführt worden ist. Auffallend ist daneben der von der *versione provvisoria* übernommene dreifache chromatische Schritt. cis^3 (T. 40) erklingt gleichzeitig mit dem entsprechenden Oboenton und „klärt“ damit die bei der Analyse der *Sequenza* aufgeworfene Frage, ob dieser Trillerton bereits zur Reihe gerechnet werden solle. Aber auch weitere Töne treffen sich mit dem Vortrag der Solostimme. So erscheint etwa das b als unmittelbare Folge des $ff-b$ der Oboe (T. 21), das d trifft sich mit einer entsprechenden deutlichen Oboen-Geste (T. 53), ebenso das fis^2 , wiewohl dieser Ton auch als der natürliche Zielpunkt verschiedener Spielfiguren der Orchesterstimmen interpretiert werden kann. Umgekehrt werden Reihentöne der Oboe im Orchester vorbereitet. So ist es die Vl 2, die, wenn auch unauffällig, das a^2 einführt.

Der 1. Kontrabass (manchmal auch *a due* mit dem 2. Bass) spielt eine unabhängige Reihe von eigenen Orgelpunkten, die sich durch die auf Höhepunkte fallende Einführung ihrer Töne sowie die häufige Verwendung des Ricochets besonders abhebt und sich im Gegensatz zu den anderen beiden Reihen über das ganze Stück erstreckt: *G-Cis-e-d¹-Gis-h¹-B-C-Fis₁-Dis₁-A-F*. Auffallend ist hier die zweimalige Verwendung eines Terzfalls. Bedingt durch den nach oben beschränkten Ambitus des Instrumentes

259 Memo des UE-Redaktors Günter Kahowez, 26. Juni 1981.

260 Das Doppelflageolett von T. 21 fehlt in der gedruckten Solostimme und wurde von Maurice Bourgue korrigiert, ebenso wie das Flageolett in T. 182.

261 Ursprünglich stand an zweiter Stelle f^2 (T. 21); das g^3 wird am Anfang der Coda erreicht. 822

erscheinen nur h^1 und d^1 in der Originallage. Durch die Vorwegnahme des Zieltones $/g/$ gleich im zweiten Einsatz (resp. im 1. Solo) wird die Autonomie dieser Gegenreihe besonders akzentuiert. Allerdings gibt es auch hier Schnittpunkte mit der Oboenstimme. So wird d^1 als einer der zwei Töne in Originallage vom entsprechenden Triller- und Überblas-(Roll-)ton „angeregt“ (T. 66) und nachher als längster Ton ausgehalten. Der zweite Originalton h^1 wird als „Kontrapunkt“ zum Hochton g^3 an der Gelenkstelle vor T. 132 eingeführt.

Beide „Orchesterreihen“ bringen das $/a/$ erst als zweitletzten Ton, wohl, um die Qualität des Stimmtons a^1 nicht vorzeitig in Konkurrenz zum h^1 zu bringen, das hier symbolisch dessen Aufgabe übernimmt und in mindestens einer Stimme durch das ganze Werk erklingt. Durch die Überlagerung der beiden „Orchesterreihen“ ergibt sich auch eine Schichtung der entsprechenden harmonischen Felder.

4.3. Exkurs zum Problem Solokonzert

Schon früh stellte Berio die Gattung des Solokonzertes in Frage. So wie er für seine Solowerke den Typus des herkömmlichen Virtuosen durch einen mitdenkenden Mitgestalter²⁶² zu ersetzen sucht (vgl. S. 57), so verwirft er auch die mit solchen Solisten verbundene konventionelle Form des Konzertes, die den geschichtlichen Funktionen verhaftet ist. Insbesondere lehnt er die Opposition Solist(en)-Kollektiv als zu schematisch ab. Die Lösung, einzelne *Gruppen* einander gegenüberzustellen, lag seit Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* (1955-1957) vor und wurde auch von Berio in *Allelujah I* (für 6 Orchestergruppen, 1955-1956, Stockhausen gewidmet) gewählt; aufschlussreich ist sein Kommentar dazu:

„Per quanto articolabile e ricco sia, lo strumento solo o il gruppo di strumenti solisti è sempre prigioniero di un'unità storica propria del mezzo stesso e valutabile molte volte sulla base di acquisite suggestioni psicologiche (è questa una delle ragioni del decadere del 'concerto' solistico).“²⁶³

1957 schrieb Berio *Serenata I* für Flöte und 14 Instrumente. Zwar gibt es hier solistische Teile, weitgehend ist die Flöte aber gleichberechtigter Kammermusikpartner.

In den *Tempi concertati*²⁶⁴ für Solo-Flöte, Violine, zwei Klaviere und andere Instrumente (1958-1959) steht der Flötist in der Mitte, gleichzeitig Solist und Dirigent;

262 Sein bevorzugter Solist sei kein Spezialist für zeitgenössische Musik, sondern ein Musiker mit möglichst breiter Ausbildung; am besten sei der Interpret, wenn er auch Beethoven gut spiele, meinte Berio im Gespräch vom 2./3. April 1991 in Zürich. Vgl. dazu auch die Ausführungen in den Kapiteln 2.1.1. und 2.12.

263 Berio, *Aspetti*, S. 57.

264 „Der Titel hat nichts mit dem klassischen Concertato-Stil zu tun. Wörtlich übersetzt, bedeutet er so viel wie 'verabredete Geschwindigkeiten' und bezieht sich auf das Verhältnis von Bindung und Freiheit bei der Behandlung der *Tempi*. Die Beziehung zwischen dem individuellen Tempo der Solisten und dem kollektiven Tempo der Instrumentengruppen ist nämlich nicht immer genau fixiert. Daher muss die Geschwindigkeit jedesmal neu aufeinander abgestimmt werden.“ (Berio in Prieberg, S. 162f). Massimo Mila lobte den Titel in einem Brief an Berio: „Che bel titolo classico e tradizionale, eppure nuovo.“ (6. Juli 1963, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Luciano Berio).

verteilt auf die vier Ecken des Raums sitzen vier Instrumentalgruppen, bei denen etwa die Violine durchaus auch als eine Solistin sekundärer Bedeutung hervortreten kann:

„In den ‘Tempi concertati’ wird das Zusammenspiel von vier kleinen Instrumentalgruppen koordiniert durch den führenden Flötenpart und durch gewisse Vereinbarungen hinsichtlich der wechselseitigen Beziehungen zwischen den Klangkörpern. Zuweilen übergibt die Flöte anderen Instrumenten, vornehmlich der Violine, die Aufgabe, das Spiel zu koordinieren. Hin und wieder fehlen auch irgendwelche gemeinsame Anhaltspunkte, so dass die Spieler für kurze Augenblicke sich selbst überlassen bleiben, in einer Situation von relativer Bindungslosigkeit, nur gelenkt durch verschiedene individuelle Reflektionen. Einzelne ‘Signale’ - Gesten oder Elemente der musikalischen Struktur - lassen die freie Aktion allmählich in ein im voraus bestimmtes, präzis fixiertes Zusammenwirken übergehen, wie es so die Situation bei jeder normalen Kammermusik ist. Dieses Oszillieren zwischen dem Zeitmass eines freien Spiels und dem eines kollektiv-gebundenen, zwischen genau vorgeschriebener und unbestimmter Spielhandlung, zwischen gegebenen und empfangenen Zeichen, zwischen ‘verloren’ und ‘wiedergefunden’, verleiht der Komposition den diskontinuierlichen Charakter der Improvisation und stellt die Spieler oft vor die Lösung jener Probleme, die einem jeden Akt von bewusster Freiheit innewohnen.“²⁶⁵

Berios Experiment ist vor allem in der Kombination der verschiedensten Relationen zwischen Solist(en) und Orchestergruppen interessant. Die traditionellen Typen Kammermusik und Konzert werden dadurch als solche bewusst gemacht, indem deren Kommunikationsformen spielerisch erweitert werden. Gleichzeitig setzt Berio Ecos in *Opera aperta* entwickelte Semiotik-Modelle praktisch um, wobei er die Beziehungen zwischen „Sender“ und „Empfänger“ neu überdenkt. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch der in *Sequenza I* erarbeitete Versuch, durch bestimmte Freiheitsgrade in der Notation den Interpreten als aktiven Mitgestalter zu gewinnen, wobei die Leistungsfähigkeit einer offenen Notationsweise (und diejenige der Interpreten) in der Aufbruchsstimmung Ende der fünfziger Jahre wohl doch etwas zu optimistisch berurteilt wurde. In der praktischen Realisierung dürfte man akustisch so weniger den „Akt von bewusster Freiheit“ als einen oszillierenden Wechsel von Dichte und Kontinuität erfahren. Strukturell lässt sich zwischen Soloflöte und Orchestergruppen in allen Parametern eine Art „juxtaposition of opposites“²⁶⁶ feststellen; die einzelnen Orchestergruppen ergänzen sich in komplementären Rhythmen zu einer Art „spatial hocket“.²⁶⁷

Auch in der Rückkehr zum konzertanten Werk mit dem Konzert für *zwei Klaviere* (1972-1973) problematisiert Berio das Verhältnis Solist-Orchester neu. Wiederum

265 Berio, Werkeinführung im *Programmheft der Reihe Musica nova/ars viva* des Bayerischen Rundfunks, 44(1960), S. 5. Im Partitur-Vorwort finden sich dazu folgende Erläuterungen: „Die vier Gruppen sollen in möglichst grosser Entfernung voneinander platziert werden. [...] die beste Lösung wäre, die vier Gruppen rund um das Publikum zu setzen. Die Flöte muss einen zentral gelegenen Platz einnehmen und allen Spielern gut sichtbar sein. Die öffentliche Aufführung sollte, wenn irgend möglich, ohne Dirigent stattfinden, obwohl er für die Einstudierung und für die Verständigung unter den Spielern unentbehrlich ist. Der Flötist - gelegentlich der Geiger oder die zwei Pianisten - geben die Zeichen, die für die Koordinierung der Aufführung unentbehrlich sind.“

266 Jan Jarviepp, „Compositional Aspects of *Tempi Concertati* by Luciano Berio“, in: *Interface* 13(1982), S. 179-193, wichtig S. 181, dazu ein Schema auf S. 183.

267 Ebd.

herrscht dabei das Bestreben vor, überlieferte Formen und Kommunikationsmuster bewusst zu machen und einer neuen Ausdrucksweise anzupassen:

„Ich glaube, dass es heutzutage keinen Sinn hat, ein traditionelles Konzert zu schreiben. Es gibt keinen Weg mehr, homogene Bedeutung herzustellen zwischen einem oder mehreren Solisten und einer Menge von Musikern von verschiedener Art und Dichte - so wie es in den barocken, klassischen und romantischen Konzerten möglich war, in welchen 'der Einzelne' und 'die Masse' praktisch das Gleiche aussagen konnten, trotz ihrer vollkommen verschiedenen Dichten und akustischen Eigenarten. Heute betrachten unsere Ohren und unser Geist Gegensätze von harmonischer und akustischer Dichte (ebenso wie die verschiedenen Lautstärken des Inhalts) als Teile der wesentlichen Struktur von Musik. Daher ist die Beziehung zwischen Solist und Orchester ein Problem, das immer neu gelöst werden muss, und das Wort 'Concerto' kann nur als Gleichnis aufgefasst werden. Das Problem des Solisten hat mich, in jeder Art, immer interessiert; ich habe mich mit ihm bei verschiedenen Gelegenheiten auseinandergesetzt, und ich habe versucht, es von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu lösen. [...] Das 'Konzert für zwei Klaviere und Orchester' entwickelt eine bewegliche, mannigfaltige und sehr unstabile Beziehung zwischen den Solisten und dem Orchester und den Solisten unter sich. Tatsächlich übernehmen die beiden Klaviere oft verschiedene Funktionen und Rollen, darunter auch die Funktion, Solostimmen aus dem Orchester zu begleiten. [...] Ich fasse dieses Konzert auf als eine Reise durch eine Vielfalt von instrumentalen Partien und Beziehungen, von verschiedenen Funktionen und Vorgängen.“²⁶⁸

Das Konzept mobiler Beziehungen, das einerseits Tutti- und Solopassagen einander gegenüberstellt, andererseits die Solisten untereinander und mit einzelnen Instrumenten des Orchesters - vor allem mit dem dritten Klavier, das im Orchester integriert ist -, mit kammermusikalischen Duetten in einen Dialog treten lässt, hat Berio von Bernd Alois Zimmermanns *Dialogen* für zwei Klaviere und Orchester (1960/1967) übernommen, ebenso dessen Spiel mit Schichten verschiedener Dichte und Kontinuität. Neu scheint hingegen die Umkehr der Begleitfunktion, die nun auch durch die Soloklaviere ausgeübt werden kann.

Auf Wunsch des Pianisten Bruno Canino bearbeitete Berio 1975 das schlicht *Concerto* genannte Doppelkonzert für zwei Klaviere (1972-1973) für nur noch *ein* Soloinstrument. Der Titel *Selezione* verweist dabei auf das Vorgehen: Die Bearbeitung ist eine Auswahl des bestehenden Materials, sowohl in vertikaler wie horizontaler Hinsicht. „Vertikal“ wurde nicht nur der zweite Solopart gestrichen, sondern auch der ganze Orchestersatz ausgedünnt (Verzicht auf Zusatzinstrumente und das Orchesterklavier), derart, dass nun zahlreichere Orchestersoli den wegfällenden Dialog zum zweiten Klavier teilweise kompensieren. Horizontal wählte Berio einzelne Abschnitte aus, vorab diejenigen, bei denen ohnehin gerade nur ein Soloklavier spielen sollte - in der Bearbeitung gibt es immer dann einen scharfen Schnitt, wo ursprünglich das zweite Klavier einsetzte und nun ersetzt werden musste -, und stellte sie dann neu zusammen, wobei in dieser Montage eine Offenheit der Formteile herrscht, die diejenige beim Kompositionssprozess von *Sincronie* bei weitem übersteigt. Daneben betrifft die Bearbeitung vor allem notationstechnische Details. Der Rhythmus wird genauer fixiert, die wenigen aleatorischen Elemente (Kadenz am Anfang) werden ganz gestrichen resp. genau ausnotiert.

Selezione hat Berio später als verunglückt bezeichnet und zurückgezogen. Der Misserfolg ist in der Art der Bearbeitung begründet, die im wesentlichen auf blossen

268 Zit. nach Berio, „Konzert für zwei Klaviere und Orchester“, in: *Alte und Neue Musik II*, S. 206f.

Reduktionen und Umstellungen beruht, während das ursprüngliche, form- und strukturbildende Konzept von beweglichen, unstabilen Beziehungen zwischen den beiden Solisten sowie zwischen diesen und dem Orchester und damit verbunden das Spiel mit wechselnden Dichten weggefallen ist.

Zum Konzert mit *einem* Solisten kam es dann als „Umweg“ mit der Reihe der *Chemins* ab 1965. Da der Solopart hier jeweils weitgehend einem abgeschlossenen Solostück (nämlich den *Sequenze II, VI, VII* etc.) entspricht und damit gewissermassen „selbstgenügsam“ ist, kann es hier allerdings nur zu einem Schein-Dialog mit den präfabrizierten Solopartien kommen, bei dem ziemlich einseitig Impulse des Solisten Reaktionen des Instrumentalensembles auslösen. Trotzdem versucht Berio manchmal auch hier, diese Richtung umzukehren, das Orchester individuell zu behandeln und einzelne Stimmen ihrerseits solistisch hervortreten zu lassen.

4.4. Beziehungen zwischen Solist und Orchester

Das Verhältnis Solist-Orchester in *Chemins IV* definiert sich demnach aus der Art dieser Reaktionen, vielfach abgestuften Beziehungen, die vereinfacht folgenden vier Kategorien abnehmender Abhängigkeit zugeordnet werden können:

- (1) Verdoppelung
- (2) Imitation und Umspielung
- (3) Diagonale
- (4) Selbständigkeit

4.4.1. Verdoppelung

Verdoppelungen der Oboe durch Orchesterstimmen finden sich vor allem am Anfang. Rasuren im Autograph zeigen, dass ursprünglich geplant war, den Ostinato-Ton *h¹* als dichtes Gewebe darzustellen, bei dem alle Instrumente *con sordino* mitwirken sollten. Durch zeitverschobene Schwelldynamik und Neuanstösse des Bogens im Portato sowie durch differenzierte Färbung durch die Wahl verschiedener Saiten sollte dieser Teppich von Überlagerungen plastisch gestaltet und zu regelmässigem Pulsieren gebracht werden. Später dünnte Berio den Beginn aus. In der endgültigen Fassung setzen die Instrumente erst allmählich und schattenhaft ein, das dritte Cello im Quartflagelett, die dritte Bratsche - wie später die dritte Geige, dann die zweite Bratsche - *senza vibrato, con sordino*; unberührt von der ausgeprägten Kontrastdynamik der Oboe verbleibt das Orchester anfänglich im *ppp*. Die plastische Raum-Wirkung ergibt sich daraus, dass Berio den *h¹*- Klang von der Hinterseite des Podiums her aufbauen lässt, von der jeweils dritten über die zweite zur ersten Stimme, so dass dessen Tonquelle wie bei der *Sequenza* zunächst verborgen bleibt. (Zur Gewährleistung des richtigen Raum-Eindrucks stellte Berio der Partitur einen Sitzplan der Musiker voran.) Im weiteren Verlauf „geistert“ das *h¹* dann als Klangfarbenmelodie klanglich, dynamisch und artikulatorisch vielfach differenziert durch das ganze Werk.

Verdoppelungen finden sich daneben vor allem bei den Mehrklängen, die nun real und nicht nur notdürftig mit Hilfsgriffen erzeugt werden:

- T. 30: Der Effekt des rollenden Überblasens wird durch einen Ponticello-Triller von Vla 2 und Vc 2, die zueinander in einer Septimreibung stehen, aufgenommen.
- Weitere Ponticello-Triller verdoppeln Rollton-Überblasungen in T. 40, 43, 66 und 108, während es in T. 112 zusätzlich nochmals zu einer Septimreibung kommt.²⁶⁹
- T. 59 wird der Doppeltriller f^2/c^3 durch einen Ponticello-Triller koloriert, wobei die grundtönige Gewichtung durch das dreifache f^2 gegenüber einem einzigen c^3 ebenso nachgebildet wird, wie der in seiner praktischen Realisierung meistens verwackelte Trillerbeginn, der hier durch das fis^2 der 2. Violine „gestört“ wird.
- T. 113 erscheint das Ricochet gleichzeitig in Oboe und Orchester (artikulatorische Verdopplung).
- T. 157: Vla 3 übernimmt Gestus, Rhythmus und Artikulation, verstetigt sie dann aber zur modellhaften Ostinatofigur, wie sie die Coda der *versione provvisoria* bestimmte.
- T. 174f: Vc 1 verdoppelt Rhythmus und Artikulation.
- T. 177f: Vi 1 übernimmt Gestus und Rhythmus.
- T. 181: Vla 1 übernimmt als Schatten (die Dynamik ist eine Stufe schwächer) Rhythmus und Gestus.
- T. 186: Vla 1 übernimmt Rhythmus und Artikulation.
- T. 191: Vi 1 übernimmt Rhythmus und Artikulation.
- T. 193: Beim Doppelflageolett cis^2/fis^3 werden beide Töne angespielt und in ihrer Oktave auch ausgehalten.²⁷⁰
- T. 195f: Vi 1 übernimmt Gestus, Rhythmus und Artikulation.
- T. 237: Als Schatten (Dynamik eine Stufe schwächer) erscheint der zweite Dreifachklang. Neben diese Verdoppelungen der Tonhöhen treten vorab in der Coda solche des Gestus (hier: Richtung der Melodieline) und Rhythmus.

Verdoppelungen betreffen also nacheinander die Parameter Tonhöhe, Klangfarbe, Artikulation, Rhythmus sowie den melodischen Gestus.

4.4.2. Imitation und Umspielung

Imitation und Umspielung erfolgen in einer eigentümlichen Isolierung der einzelnen Parameter, die der Reihe nach ins Blickfeld rücken. Zuerst zeigen sich klangliche Umkreisung, Gleichzeitigkeit und Nacheinander verschiedener Klangvarianten. So findet man in T. 14/15 drei Klangfarbenmelodien: Das *senza vibrato* von Vla 3 wird an den Vibratoton der Vi 3 und dann an Vc 1 weitergegeben, während der Vibratoton von Vla 2 vom *poco vibrato* von Vla 3 und das *senza vibrato* von Vi 3 vom sordinierten Ton der Vla 1 abgelöst wird. Unterstützt werden diese Klangfarbenmelodien durch kleine Crescendi, die sich von der statischen bzw. Schwelldynamik der weiteren Stimmen abheben. Der rhythmische Klangfarbencluster über ein Unisono projiziert dabei die lineare Vielfalt von Rhythmus, Klangfarbe und Dynamik der Oboenstimme gleichsam in die Vertikale. Das Orchester agiert bereits hier nicht als Block, sondern ist in eigenständige Stimmen aufgefächert, die später in kleinen Soli hervorgehoben werden, die mit der Oboe oder untereinander in kammermusikalischen Dialog treten.²⁷¹

269 Hiermit folgt Berio Holliger, der das rollende Überblasen der Oboe mit dem *sul ponticello* der Streicher verglichen hatte (vgl. S. 68).

270 Anders beim Doppelflageolett f^2/c^3 in T. 197: Bereits im voraus klingen im Orchester die beiden Töne an (das c allerdings in der Unteroktav), werden dann aber durch das h^1 in den drei Celli konkurriert.

271 Bei *Rendering* spricht Berio dann von einer Art „Concerto grosso“ (mündliche Mitteilung vom 2. April 1991 in Zürich).

Ob. 3 (5) 3

f pp mf ffz-ppp pp

4 8 VI. 2°

VI. 3° IV senza vibr. II vibr. VI. 2°

1° sord. III vibr. poço

Vle. 2° poço vibr. II

3° senza vibr. I V ppp ppp

Vc. 1° (pp)

Beispiel 4.5: T. 14/15.

Darauf wird die Oboenstimme melodisch umspielt, variiert und mit virtuosen Diminutionen versehen, wobei der Oboenpart im zeitlichen Ablauf nicht immer Priorität hat; bisweilen werden seine Töne im Streichergeflecht vorweggenommen. Im Zusammenwirken der verschiedenen Stimmen lassen sich so ganze Klang- und Tonfelder ableiten.

4.4.3. Diagonale

Eine diagonale oder schiefe Beziehung lässt sich manchmal zwischen Melodie und Harmonik herstellen. Oft zeigt das Orchester ein Konzentrat, einen „vertikalen Klavierauszug“ der Oboenstimme, komprimiert deren lineare Ausdehnung in einem einzigen Akkord - ein Phänomen, das bei Berio auch in anderen Werken häufig zu beobachten ist und wodurch die enge Verwandtschaft von Vertikale und Horizontale betont wird, bei der durch ein Übereinanderschichten bzw. Auseinanderfalten gleichsam eine virtuelle Identität von horizontalmelodischen und vertikalakkordischen Strukturen unterstrichen wird. Die horizontale Linie der Melodik wird überdies in die harmonische Ebene überführt, die Reihe in ein harmonisches Feld. Diese Einheit des musikalischen Raums darf als konsequente Weiterentwicklung von Schönbergs Umgang mit dem musikalischen Tonraum betrachtet werden.²⁷²

272 Vgl. Regina Busch, „Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Tonraum“, in: *Musik-Konzepte*, Sonderband Anton Webern I, München 1983, S. 225-250.

In T. 77 des Autographs kann man eine Fussnote erkennen, die akkordisch die (Oboen-)Reihentöne 1, 2, 3, 5, 9, 10, 11 festhält. Das Orchester spinnt hier ein harmonisches Netz allmählich eingeführter Liegetöne aus den Reihentönen 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 (wie bei der Orchesterreihe in der Unteroktav), 10. Gleichzeitig spielt die Solobratsche eine Phrase aus den Reihentönen 1, 3, 5, 9, 11, während das Violinsolo abwechselnd Paare von reiheneigenen und -fremden Tönen umfasst.

a)

Ob. *mf*

10 VI. 20

30

1a Vla. 2a 2 2 3 0 2 1
p 3 3

3a

10 Vc. 20

30

10 solo Cb. 20 a 2

b)

Beispiel 4.6: T. 77 - a) Partitur; b) Fussnote Berios im Autograph.

Die einzelnen Reihen resp. Felder ergänzen sich, überlappen sich teilweise auch; gemeinsam ist das Fehlen des 4. Reihentons a^2 , der auch hier nicht in Konkurrenz zum durchwegs erklingenden h^1 treten soll, sowie des noch ausgesparten Schlusstones g^3 . Das Resultat ist ein typischer Berio-Cluster, wie er weiter unten erläutert wird.

Die Gewinnung eines harmonischen Feldes aus der Pedalwirkung liegenbleibender Töne ist hier überaus deutlich, ebenso die Verankerung der Reihe *in* und die Ableitung der Melodie *aus* diesem Feld, das dabei wie ein Schüttelbecher behandelt wird: Das Material bleibt stets gleich, die Reihenfolge der Töne kann sich aber beliebig verändern. Anders formuliert: Die Oberfläche ist flexibel, die Tiefenstruktur bleibt identisch. Das Solo der ersten Geige in T. 21 ist so eine freie Imitation der

vorgängigen Oboen-Vorschlagsfigur, die Melodieführung der VI 2 deren vereinfachende Variante, die zugleich eine rhythmische Augmentation beinhaltet.

Beispiel 4.7: T. 19-22.

Während das erste Auftreten des Reihen-Schlusstons im Orchester keine Reaktionen wachruft, kommt es bei der Wiederholung dieses Hochtoms g^3 im Fortissimo und mit Flatterzunge (T. 132) zum dramatischen Höhepunkt. In Orgelpunkten (zuvor im Tremolo, T. 130/131 als Liegetöne, ab T. 132 als Ricochet) erklingen gleichzeitig die Reihentöne 1, 4, 5, 6, 7, 10, 12, dazu die *pitch classes* der Reihentöne 2 und 3. Dass der Kontrabass gerade hier den Zentralton h^1 erreicht, unterstreicht die Bedeutung dieser Gelenkstelle. Das Solo der VI 1 spielt ab T. 130 die Reihentöne 1, 4, 5, 6, 9, 10 und 11, das accelerierende Solo von Vla 1 die Reihentöne 1, 4, 6, 10, dazu die *pitch classes* von 8 und 12, wodurch das chromatische Total gleichzeitig erklingt ($/gis$ erscheint in der Unteroktav der „Orchesterreihe“) und es somit zur grössten harmonischen Dichte kommt. Die Orgelpunkte sind dabei bis zu 40 Takte lang vorbereitet worden; ebenso ist das auskomponierte Accelerando der Solobratsche die natürliche Fortsetzung einer 11 Takte früher beginnenden Beschleunigung.

Analog zu Klang- und Tonfeldern könnte man die gleichzeitige Überlagerung von verschiedenen Rhythmen als Rhythmusfeld bezeichnen. Auch dieses entsteht durch eine sukzessive Einführung ihrer Einzelteile.

4.4.4. Selbständigkeit

Selbständigkeit der Orchesterstimmen findet man im wesentlichen in der Verwendung eigener Tonreihen sowie in ausgewählten Formteilen:

- (1) Fermate
- (2) Tutti-Block
- (3) Schluss

Auch wenn sich zwischen den Tonreihen von Oboe, Kontrabass und den anderen Streichern Spiegelungen und Schnittpunkte ergeben und die Einführung ihrer Töne manchmal Reaktionen der andern Stimmen auslöst oder selbst Reaktion eines Impulses anderer Instrumente ist, darf man bei diesen Materialträgern doch von grosser Eigenständigkeit sprechen - gerade die durch den Anfangston G demonstrativ unterstrichene Unabhängigkeit der Bassreihe kann allerdings auch als eine indirekte Abhängigkeit gesehen werden, die sich durch solche Kontrapunkte profiliert.

4.4.4.1. Fermaten und Exkurs Heterophonie

In der Oboen-Sequenz dienten die Fermaten als Zäsuren und Ruhepunkte nach neu eingeführten Reihentönen. In *Chemins IV* verkörpern sie dazu, wie oben erläutert, aufgehobene Zeit. Diese Leerstellen werden nun von den Orchesterkadzenzen ausgefüllt, die gewissermassen eine Umkehr der Konvention „Solistenkadenz“ darstellen und assoziativ mit vorgegebenem Material arbeiten. Als Gegenpol zum Soloinstrument wird im Tutti in komprimierter Form die latente Polyphonie, Harmonik und Polyrhythmik aufgezeigt; das Orchester entwickelt hier seine Selbständigkeit und eigene harmonische Felder. Die Orchestereinschübe, die durch die Fermaten vorgegeben sind, dienen der formalen Gliederung, erweitern diese aber auch durch „Kommentare“, unter umgekehrten Vorzeichen vergleichbar den klassischen Solistenkadzenzen. Die Oboenstimme wird hier teils übernommen, teils im voraus angetönt, ähnlich, wie die Fermate-Formeln teils vorweggenommen werden.

Die erste Fermate T. 23/24 steht an der ersten formalen Gelenkstelle: Bis T. 21 hatte das Orchester ausschliesslich ein Geflecht aus dem Ton h^1 gesponnen. Nun tritt einerseits erstmals der Konkurrenz-Orgelpunkt b auf, andererseits lösen die Reihentöne 4 und 5 der Oboe auch entsprechende Akkordbrechungen von Vl 1 und Vl 2 aus. In der Solostimme akzentuiert das neuverwendete Flageolett die Zäsur (vgl. *Beispiel 4.7*, S. 90). Auch wenn die einzelnen Elemente der Kadenz vorbereitet worden sind, wirken die Takte 23/24 wie ein explosionsartiger Ausbruch, der in sich jedoch klar gestaltet erscheint. Die zwei Takte sind als grosses Diminuendo verschiedener Parameter geformt: Dynamisch zeigt sich eine Rücknahme vom *mf* bis ins *pp*, aus dem sich dann auf der *mf*-Ebene der „Puls“ von Vc 1 herausschält. Gestisch konvergieren die verschiedenen Spielfiguren zur Tonrepetition, der Tonumfang - die Grenzen des Oboen-Registers werden hier erstmals gesprengt - spitzt sich keilförmig auf den Zentralton h^1 zu, im gleichen Masse nimmt die durch die Stimmenzahl bestimmte Dichte ab²⁷³; das allmähliche Auslaufen widerspiegelt sich schliesslich auch in der rhythmischen Beruhigung. Gegenläufig zu dieser einheitlichen Tendenz heben sich die

273 Räsuren in T. 24 zeigen den Willen zu grösstmöglicher Ausdünnung des Klangs.

Forte-Einwürfe von Vl 2 und Vl 3 ab, die sowohl der Interpunktionsdienst als auch den folgenden Vorschlagsrhythmus der Solo-Oboe vorbereiten. Ursprünglich war der Rhythmus in T. 22 komplexer geplant, wurde dann aber wieder etwas vereinfacht, um diese Steigerung für die zweite Fermate aufzusparen.

Beispiel 4.8: T. 23-26.

Exkurs Heterophonie

„Simultaneously ‘saying’ the same thing in different ways“²⁷⁴ war eines der Grundprinzipien in der Komposition von *Sincronie*. Berio liebt es, simultan das Gleiche verschieden zu formulieren – klanglich, melodisch, harmonisch, rhythmisch und artikulatorisch, wodurch ein flirrendes Feld erzeugt wird, eine freie Polyphonie von Imitationen, Kombinationen verschiedener Lesarten, gleichzeitig erklingenden figurierten Variationen, ornamentalen Varianten und polyrhythmischen Schichtungen, die sich bis zu den typischen „Berio-Clustern“ verdichten können, verwandt dem klanglichen Resultat, das man auch in aussereuropäischer Musik findet.²⁷⁵ An dieser interessieren Berio vorab die musikalischen Mittel:

„I’m not an ethnomusicologist, just a pragmatic egoist: so I tend to be interested only in those folk techniques and means of expression that I can in one way or other assimilate without a stylistic break, and that allow me to take a few steps forward in the search for a unity underlying musical worlds that are apparently alien to one another.“²⁷⁶

274 Vgl. S. 21.

275 Aussereuropäische Umspielungstechniken einer latenten Melodie hat Berio später extensiv in *Coro* (1974–1976) verwendet, einem Werk, das Anregungen des Musikethnologen Simha Arom einarbeitet.

276 Berio, *Interviews*, S. 106.

Heterophonie ist eine der wichtigsten Satztechniken Berios und prägt stilbildend sein ganzes Werk. Die Möglichkeiten melodischer Heterophonie wurden bereits im zweiten Kapitel dieser Arbeit untersucht. Ähnlich wie die Polyphonie versteht Berio auch die Heterophonie in einem so umfassenden Sinn, dass die ursprüngliche Bedeutung verwässert erscheint. Berios Heterophonie ist kein amorphes Gebilde, sondern ein organisch aufgebautes und klar strukturiertes Feld wechselnder Dichten, das latente Elemente in Form, Polyphonie und Harmonik aufzeigt. Die Schwierigkeit besteht darin, die harmonischen Strukturen zu kontrollieren, meint Berio dazu: Manchmal höre man einzelne Elemente oder Stimmen besonders deutlich, manchmal trete das Amalgam in den Vordergrund. Heterophonie rücke so in die Nähe von Polyphonie. Er liebe es, simultan das Gleiche verschieden zu setzen, registerbezogen, harmonisch, melodisch und vor allem in der Artikulation.²⁷⁷ Berios Begriffsverwendung steht somit deutlich in Abhängigkeit von Boulez' Definitionsversuch einer „superposition à une structure première, de la même structure changée d'aspect [...]. En l'hétérophonie coïncident plusieurs aspects d'une formulation fondamentale.“²⁷⁸

Im weiteren Verlauf von *Chemins IV* wird die formale Zäsur durch die Fermate immer stärker verwischt oder, umgekehrt formuliert: der musikalische Satz verdichtet sich. Bei der zweiten Fermate (Buchstabe C) überlappen sich Orchesterkadenz und Solostimme am Anfang und am Schluss; die interpunktierenden Forte-Schläge werden allerdings noch beibehalten. Von der ersten Orchesterkadenz wird auch refrainartig das Tonmaterial übernommen. Die heterophone Wirkung steigert sich, da sich nun Rhythmus und Artikulation der verschiedenen Stimmen deutlich unterscheiden.

In der dritten Fermate (bei E) verschränken sich die beiden Formteile weiter; die Interpunktion fällt weg, und die Orchesterstimmen werden nach ihrer Funktion in Hintergrund-Teppich und Soli aufgespalten, die dann in Konkurrenz zur Oboe treten. In Fermata 4 (bei G) verstärken sich die geschilderten Tendenzen. Das Orchester unterstreicht seine Autonomie durch einen Kanon in der Sekunde zwischen VI 1 und Vla 1 mit komplementärer Dynamik. Die ursprünglich geplante einheitliche Legato-Artikulation wird zugunsten des Wechsels von Tremolo und Legato ersetzt. Fermata 6 (bei J) an der Gelenkstelle nach dem Hochton g^3 führt den von der Solostimme auf engem Raum vorgeführten Wechsel unterschiedlicher musikalischer Gesten simultan weiter. Die harmonische Anlage wird durch ein Netz von ausgehaltenen Zentraltonen aufgezeigt. In den weiteren Fermaten, die die Coda gliedern, herrscht weitgehend ein Dialog zwischen Solistin und Orchester: Zunächst nimmt Berio vor allem den Schaukelgestus („Tristanschaukel“) auf und spielt ihn in verschiedenen gleichzeitigen Diminutionen aus. Flatterzungen im Überdruck beantwortet er dann zunächst mit Repetitionsfiguren, darauf mit Wellenbewegungen; Liegetöne kontrastiert er durch heftige „Geschäftigkeit“. Die Mehrklangsbildungen am Schluss werden durch einen vollstimmigen, homorhythmischen Akkordsatz unterstützt, wobei all diese Kommentare sich jeweils bereits auch auf die Takte vor den Fermaten beziehen.

277 Gespräch vom 2./3. April 1991 in Zürich.

278 Zitiert nach *Penser la musique aujourd'hui*, Paris 1963, S. 135f.

Durch die Orchesterfermaten wird der dramaturgische Ablauf deutlich verändert. Die Fermaten sind nun nicht nur Gliederungs- und Atempausen, sondern vielmehr Kommentar und Aussinnung. Die Coda erhält ein wesentlich grösseres Gewicht, womit die Tendenz im Verhältnis zwischen der bloss auslaufenden *versione provvisoria* und der dramatisch aufgeladenen endgültigen Fassung mit Mehrklängen und sich häufenden eingeschobenen Fermaten konsequent fortgesetzt wird.

4.4.4.2. Tutti-Block

Vollkommene Gleichberechtigung erhalten die einzelnen Stimmen im Tutti-Block T. 219-223, der einzigen Stelle, wo sich die Streicher zur Elfstimmigkeit auffächern²⁷⁹, der einzigen Stelle auch, wo ausser der Tonhöhe alle Parameter übereinstimmen.

Beispiel 4.9: a) T. 219-222.

Das h^1 der Vla 3 bildet die horizontale Achse, auf die sich in gegenläufiger Richtung die je fünf weiteren Stimmen hinzubewegen und die sie in den Vertikalachsen der Akzent- resp. Forte-Ausbrüche Ende T. 221 und Mitte T. 222 bzw. Ende T. 222 und Mitte T. 223 auch erreichen. Diese (viermal drei) erregten Zweiunddreißigstel-Triolen im Unisono bilden den Brennpunkt und die schärfste Zäsur des Werks. „Nachbeben“ dieses Tutti-Blocks zeigen sich in T. 229 (wiederum durch Tonrepetitionen bzw. ein Wechselnoten-Ostinato vorbereitet) und im Tutti-Ausbruch von T. 240, mit dem abermals eine deutliche Zäsur geschaffen wird, bevor sich der Schluss anfügt. (Vgl. Beispiel 4.10, S. 96).

²⁷⁹ Erstmals erhalten hier auch die beiden Kontrabassstimmen je ein eigenes Notensystem.

Ob. (PPP) 3
1° 2° 3° 4°

VI. 2° 3° 1° 2° 3° 4°

Vlc. 2° 3° 1° 2° 3° 4°

Vc. 2° 3° 1° 2° 3° 4°

Cb. 2° 3° 1° 2° 3° 4°

Ob. > mf 4
1° 2° 3° 4°

VI. 2° 3° 1° 2° 3° 4°

Vlc. 2° 3° 1° 2° 3° 4°

Vc. 2° 3° 1° 2° 3° 4°

Cb. 2° 3° 1° 2° 3° 4°

Beispiel 4.10: T. 243-249.

4.5. Zusammenfassung

Das Verhältnis zwischen *Chemins* und *Sequenza* kann man als **Expansion** und **Kommentar** zusammenfassen. Expansion zeigt sich insofern, als verkappte Polyphonie offen ausgeführt wird, der Klangraum und die Variabilität der Klangfarben erweitert werden; latente Harmonie in Form sich linear erschliessender harmonischer Felder wird inakkordische Strukturen umgewandelt und verfestigt, charakteristische Artikulationen und Klänge werden durch Verdoppelung und Spiegelung verstärkt. Die Entfaltung aus einem Grundkeim, das Wuchern aus dieser Keimzelle ist ein Grundprinzip von Berios Komponieren, das bereits bei der *Sequenza I* erläutert wurde. Dieses Wachstum erstreckt sich hier auf die Vertikale und Horizontale sowie auf die klangliche Ebene. Die orchestrale Erweiterung der oboistischen Möglichkeiten wirkt so wie die Sicht durch ein Weitwinkel-Objektiv. Funktional bezieht sich die Expansion auch auf neue Aspekte, die mit dem Orchesterpart auftreten, beispielsweise die geschilderte Problematik des Solistenkonzertes oder die Ausgestaltung von Heterophonie.

Am deutlichsten wird das Verhältnis *Sequenza-Chemins* in den Orchesterkadenzen, wo die Begleitfunktion zugunsten grösserer Eigenständigkeit zurücktritt. Diese Orchesterkadenzen sind nicht nur eine Ausweitung der Fermaten; man kann sie gleichzeitig auch als orchestrale Kommentare auffassen, gleichsam als Randglossen zum Oboenpart, als Antworten, Gegengewichte, Reaktionen auf die Einführung neuer Reihentöne und Klänge sowie als neue Lesarten, in der Weise, wie die *Sequenza* gegenüber ihrer *versione provvisoria* eine neue Lesart der gleichen Grundgedanken darstellt. Diese Ambivalenz verschiedener Lesarten - von daher ist auch die Pluralform des Titels *Chemins* („Wege“) zu verstehen - zeigt sich etwa in den neuen Orchester-Reihen, die mit der Oboen-Reihe in Konkurrenz treten, sowie in der Setzung neuer Akzente. Als Kommentar klärt der Orchesterpart die formale Anlage, verändert sie bisweilen aber auch völlig.²⁸⁰ Neue Funktionen erhält insbesondere der Schluss. Interne Bezugnahme, Parodie im musikgeschichtlichen Sinne²⁸¹ - die erklärenden Vergleiche sind zahlreich. Die Überarbeitung ist vor allem eine Erweiterung; die übernommene Werksubstanz bleibt weitgehend erhalten, erhält aber durch das Umfeld neue Bedeutung.

Berio schlägt den musikhistorischen Bogen weit zurück und vergleicht sein Kompositionsprinzip mit dem des mittelalterlichen Organums, bei dem sich die neuen Stimmen als Erweiterung und Kommentar auf einen vorgegebenen Tenor bezogen.²⁸²

²⁸⁰ Berio, Gespräch vom 2. April 1991 in Zürich.

²⁸¹ Vgl. etwa Leo Schrade, „Altes im neuen Werk“, in: *NZZ* vom 19. Februar 1961, Blatt 6.

²⁸² Die *Chemins* seien eine „neue Lesart struktureller Charaktere, wie sie dem Original bereits innewohnten - Quasi-Analogie zum Aufbau eines Organums aus gegebenem Tenor“ (bezogen auf *Chemins I*, zit. nach W. Fuhrmann, S. 22).

Sequenza und *Chemins* sind als je eigenständige Werke zu betrachten. Ihr Verhältnis ist das verschiedener Versionen, Reinterpretationen, Transkriptionen, figurerter Variationen. Bei der Komposition der *Sequenze* hat Berio nie an *Chemins* gedacht; die beiden Werke sind zwar eng miteinander verbunden, doch eigenständig. Beweggrund zum Neuansatz war vor allem der Reiz, das gleiche Werk nochmals zu komponieren, verschiedene Aspekte der gleichen Idee zu zeigen. Berio liebt es, seine Werke neu zu überarbeiten, „durchzupausen“. Treffend nannte das IRCAM im März 1978 eine Konzertserie zu Ehren von Luciano Berio „d'une oeuvre à l'autre“.

Das Verhältnis von Werk und Bearbeitung hat Berio bezeichnenderweise mit einer organischen Metapher umschrieben, die Expansion und Kommentar umfasst: „Sie hängen zusammen wie die Hälften einer Zwiebel: Eigenständig, voneinander getrennt, aber dennoch eng miteinander verklebt, jede Hälfte schafft eine neue Oberfläche, wenngleich sie eng mit der vorhergehenden verbunden bleibt, und jede alte Hälfte erhält eine neue Funktion, sobald sie verdeckt ist.“²⁸³ Die *Sequenza* ist so zugleich Subjekt und Objekt des neuen Werkes *Chemins*.²⁸⁴ Anderorts sprach Berio von Kannibalismus, um den Vorwurf der Selbstwiederholung ironisch zu brechen: „On m'a souvent reproché de revenir sur mes œuvres, de les ré-écrire. En fait, j'aime jouer le 'cannibale': je mange mes pièces, on dirait, je les dévore... Vous êtes venus donc au 'banquet du cannibale' - je vous invite à manger *Chemins IV* avec moi...“²⁸⁵

²⁸³ Ebd.; im Gespräch mit Dalmonte kennzeichnete Berio seine Umformungsarbeit mit vier Verben: „quote, translate, expand and transcribe“ (*Interviews*, S. 110).

²⁸⁴ Vgl. Berio: „*Chemins* ist ein spezifischer Kommentar, der - unverändert fast - sein Objekt und Subjekt in sich schliesst: die *Sequenza*“ (zit. nach W. Fuhrmann, S. 22).

²⁸⁵ Werkansage Berios im CNAC, Paris, zit. nach Stoianova, *Berio*, S. 444.