

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	41 (2000)
Artikel:	Das offene Kunstwerk - neu erschlossen : zu Luciano Berios Überarbeitung der Sequenza
Autor:	Gartmann, Thomas
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858808

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: 11.02.2026

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

Das offene Kunstwerk – neu erschlossen

Zu Luciano Berios Überarbeitung der Sequenza¹

Thomas Gartmann

Der Interpret hat nicht nur, wie in der traditionellen Musik, die Möglichkeit, die Anweisungen des Komponisten seinem eigenen Empfinden gemäss aufzufassen, sondern soll in die Form der Komposition selbst eingreifen, häufig durch Bestimmung der Notendauer oder der Abfolge der Töne in einem Akt schöpferischer Improvisation. [...] In der Sequenza per flauto solo von Luciano Berio hat der Interpret ein Notenblatt vor sich liegen, auf dem Tonfolge und Lautstärke festgelegt sind, während die Dauer jeder Note von dem Wert abhängt, den der Interpret ihr innerhalb konstanter, konstanten Metronomzahlen entsprechener Zeiträume geben will.²

Am Anfang seiner Poetik des offenen Kunstwerks verwendet Umberto Eco Berios *Sequenza* als Exempel, im gleichen Atemzug mit Stockhausens *Klavierstück XI* und den *Scambi* von Pousseur. – Ein fruchtbare Missverständnis, das Eco in Berios eigener Zeitschrift *Incontri Musicali* entwickelt hat. Im Aufsatz «l'opera in movimento e la coscienza dell'epoca» spricht er von einer neuen Kategorie nicht abgeschlossener Kunstwerke, «opere non finite», die der Vollendung durch den Interpreten bedürften. Der «Interpret» trete demnach nicht mehr bloss als Vermittler, sondern als aktiver Mitschöpfer des Kunstwerkes auf, woraus eine neue Dialektik zwischen Werk und Interpret entstehe.³

Die von Berio hier erstmals angewandte *Space notation* verleitete Eco zum Missverständnis freier Dauern, obwohl Berio in den Spielanweisungen der

1 Dieser Aufsatz führt das Kapitel 2.1.1. «Opera aperta»? meiner von Ernst Lichtenhahn betreuten Dissertation ...dass nichts an sich jemals vollendet ist (Bern: Paul Haupt. 1994. 2. Auflage 1997) fort und verdankt sich Anregungen verschiedener Flötisten – insbesondere möchte ich Aurèle Nicolet und Heinrich Keller danken – sowie einer Arbeit von Doris Lanz, *Luciano Berio: Sequenza per flauto solo. Vergleich der ersten Fassung von 1958 mit der zweiten Fassung von 1992* (Druckjahr), die nach meinem Proseminar zur Italienischen Musik nach 1945 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bern im Sommersemester 1995 entstanden ist.

2 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 222, it. *Opera aperta*, Mailand 1962). Frankfurt: Suhrkamp. 1977. S. 27.

3 *Incontri Musicali* 3(1959). S. 32–54.

Suvini-Zerboni-Edition⁴ klar festhielt, dass die Verteilung der Noten ihrer Verteilung im Raum entspreche, wobei das Metronom recht exakte Dauern nahelegt.⁵ Immerhin, Berio leistete dem Missverständnis Vorschub, indem er Ecos Überlegungen ausgerechnet in derjenigen Nummer publizierte, die er programmatisch mit Pierre Boulez' Aufsatz *Aléa* eröffnete.⁶

Ecos Missverständnis erwies sich insofern als fruchtbar, als es die theoretische Konstruktion des Offenen Kunstwerkes und eine damit verbundene Debatte – auch in Berios *Incontri musicali* – ermöglichte. Sie führte aber auch zu einem Missbrauch: «I [...] adopted a notation that was very precise, but allowed a margin of flexibility in order that the player might have the freedom – psychological rather than musical – to adapt the piece here and there to his technical stature. [...] But instead, this notation has allowed many players [...] to perpetrate adaptations that were little short of piratical.»⁷ Fruchtbar war das Missverständnis aber auch insofern, als Berio dadurch gezwungen wurde, sich wiederholt mit seinem Werk und mit dem Gedanken einer notationstechnischen Überarbeitung zu beschäftigen: «In fact, I hope to rewrite *Sequenza I* in rhythmic notation: maybe it will be less «open» and more authoritarian, but at least it will be reliable.»⁸

1958 schrieb Luciano Berio seine *Sequenza* für Flöte solo, ein typisches Stück der Darmstädter Schule, zugleich – als Auftakt zu einer Reihe von bislang 13 Solostücken – der erste Versuch, sich grundlegend mit dem musikalischen Bild eines Instrumentes auseinanderzusetzen; *Sequenza* ist

⁴ Suvini Zerboni 5531, Milano 1958, hier als SZ zitiert.

⁵ «[...] dalla distribuzione delle note in rapporto a quella quantità costante di spazio. 70 M.M. è perciò eguale a circa 0,80».

⁶ *Incontri Musicali* 3. Jhg. (1959). S. 3–15; der Erstabdruck erfolgte in der *Nouvelle revue française*, Jhg. 5 (1957).

⁷ Luciano Berio, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Hrsg. von David Osmond-Smith, New York und London: Marioni Boyars. 1985 (ital. resp. ungar. Originalausgaben Rom/Bari 1981 resp. Budapest 1981). S. 99.

⁸ Ebd.; vgl. auch seine Äusserungen gegenüber Ivanka Stoianova: «La notation de *Sequenza I* est conforme au principe d'un «métronome visuel» qui donne des points de repère très importants pour l'exécution. Ce principe permet d'adapter la pièce à la virtuosité personnelle de chaque instrumentiste. Mais la difficulté technique qui pousse naturellement à l'imprécision rythmique, me fait penser à une ré-écriture de *Sequenza I* en notation rythmique. Une fois quand j'aurai le temps.» (Ivanka Stoianova, «Luciano Berio: Chemins en musique.» In: *La Revue Musicale*, Heft 375–377 [1985]. S. 400). Eine Neufassung beabsichtigte Berio auch aus verlagstechnisch-urheberrechtlichen Gründen und gab deshalb in den siebziger Jahren einmal den Auftrag einer Übertragung der Proportionalsschrift auf genau berechenbares Millimeterpapier (Information von Balz Trümpy).

Severino Gazzelloni gewidmet, einem der wichtigsten Vertreter des Vivaldi-Revivals. Rasch entwickelte sich das Stück zu einem Referenzstück, in Ausbildung, Wettbewerben, Repertoire.⁹

Als Aurèle Nicolet eine neue Einspielung der *Sequenza* vorbereitete, erläuterte Berio seine Absichten noch einmal ausführlich in einem Brief:

Watertown-Mass. le 14 Octobre 1966

Cher Aurèle, [...] à propos de *Sequenza*, je te remercie, avant tout, de ton enregistrement qui est très virtuosissimo et très étonnant. Mais permet moi de faire quelque remarque. Cette pièce a été enregistrée déjà plusieurs fois et, malheureusement, toujours d'une façon assez imprecise. Cette fois que j'ai la chance d'intervenir avant que le disque soit imprimé et j'ai le privilège d'avoir un enregistrement fait par un artiste comme toi, je ne veux pas perdre l'occasion d'avoir une exécution qui puisse servir de modèle et de référence à des autres exécutants. Dans ton enregistrement il y a un malentendu: c'est au regard des proportions des temps et des vitesses. Ce n'est pas donc tellement question d'un *tempo* plus ou moins rapide mais – une fois choisi le *tempo* – des proportions des durées. Il arrive, comme conséquence, qu'il faut aussi choisir un *tempo* (j'ai indiqué MM 70, qu'il faut interpréter d'une façon un peu flexible) qui permet de respecter ces proportions de durée. C'est vrai que ces proportions, à cause du type de notation adopté, seront toujours un peu approximatives. Mais j'ai choisi cette notation «proportionnelle» seulement pour permettre un certain accommodement de la part de l'interprète, dans les passages extrêmement denses et rapides. Chaque flûtiste peut donc adapter le degré de vitesse, mais toujours gardant les proportions indiquées. Pour exemple, le commencement de la pièce peut être envisagé comme ça:

[vgl. Bsp. 1 und Bsp. 5]

Tout ça ne veut pas être une critique mais simplement une discussion amicale. Je sais bien que ma note pour l'exécutant de *Seq.* est trop sommaire et je comprends très bien comme un malentendu pareille puisse avoir lieu.

Toutes mes amitiés

Luciano¹⁰

⁹ Die CD-Kataloge verzeichnen bis heute immerhin neun verschiedene Einspielungen.

¹⁰ Lieber Aurèle, [...] Was *Sequenza* betrifft, da möchte ich Dir zuerst für Deine Aufnahme danken, die sehr virtuosissimo und wunderbar ist. Aber erlaube mir einige Bemerkungen. Dieses Stück wurde schon mehrmals eingespielt, leider immer sehr unpräzise. Dieses Mal habe ich die Chance einzugreifen, bevor die Schallplatte gepresst wird und das Privileg, eine Einspielung zu bekommen von einem Künstler wie Dir; da möchte ich nicht die Gelegenheit verpassen, eine Ausführung zu erhalten, die als Modell dienen könnte und als Referenz für andere Ausführende. In Deiner Aufnahme gibt es ein Missverständnis in Bezug auf die Proportionen von Tempus und Geschwindigkeiten. Es handelt sich also nicht so sehr um die Frage eines mehr oder weniger schnellen Tempos, sondern – nachdem das *Tempo* einmal gewählt ist – der Verhältnisse der Dauern. Es folgt daraus konsequenterweise,

Vergleicht man nun diese «Nicolet-Fassung» mit der SZ-Edition, wird rasch klar, worum es Berio geht:

Bsp. 1: a) Nicolet-Fassung, Teil 1; b) SZ-Edition, Zeile 1

Wie der Brief nahelegt, wird der Rhythmus als einziger Parameter neu – resp. nun eben präzise ausnotiert – gefasst; auf Dynamik und Artikulation verzichtet Berio völlig. Anstelle des bisherigen, einem Viertel entsprechenden Masses

dass man auch ein Tempo wählen muss (ich habe MM 70 angegeben, die es ein bisschen flexibel zu interpretieren gilt), das es erlaubt, diese Dauer-Verhältnisse zu respektieren. Diese Proportionen werden zwar wegen der Notationsweise immer ein bisschen approximativ sein. Aber ich habe diese ‹proportionale› Notation nur gewählt, um in den extrem dichten und raschen Passagen dem Interpreten eine gewisse Orientierung zu gewähren. Jeder Flötist kann also den Grad der Geschwindigkeit anpassen, aber immer unter Wahrung der angegebenen Proportionen. Der Beginn des Stücks kann beispielsweise wie folgt betrachtet werden: [Notenbeispiele] All dies möchte keine Kritik sein, sondern einfach eine Diskussion unter Freunden. Ich weiss gut, dass meine Anmerkung für den Interpreten der Sequenza zu summarisch ist, und ich begreife sehr gut, wie ein solches Missverständnis entstehen konnte. Mit freundlichen Grüßen. Luciano.» (Übersetzung TG). Den Hinweis auf diesen Brief und dessen Kopie verdanke ich Heinrich Keller, Winterthur, ebenso folgende Begleitnotiz vom 14.12.1994: «Auf die Neufassung bzw. exakte Notierung der Sequenza I angesprochen, sagte er mir, dass es ‹terrible› sei, wie die Flötisten mit seiner ursprünglichen Partitur umgegangen seien... (was ich selbst bestätigen kann, ohne mich darin einzuschliessen...) Wie der Brief zeigt, ist das Missbehagen alt und wird zwar schonungsvoll geäusserst, wenn es sich um Nicolet handelt...» Nicolets Brief ist nur in einer verstümmelten Form überliefert: durch eine ursprüngliche Faltung ist eine Zeile fast ganz überdeckt; unklar ist, ob nach der ersten Notenzeile noch Text eingeschoben war. «le commencement» kann sich ja nur auf diese beziehen. Nicolet selbst hielt diesen Brief für nicht weiter mitteilenswert und hat ihn deshalb nicht aufbewahrt; zum Glück sind Fotokopien (zumindest der verstümmelten Form) überliefert, die bei den Flötisten zirkulieren.

von 70 M.M., setzt Berio nun ein regelmässiges Metrum von 2/8, was die Zählzeit diminuiert und eine exakte Ausführung begünstigt. Die Noten werden so zwischen die Taktstriche gesetzt, dass sich ein deutlicher Wechsel von Ab- und Auftaktigkeit ergibt. Durch die Dehnung des zweitletzten Tones der ersten Phrase (bisher durch die Spatien auf knapp zwei Einheiten beschränkt) verlängert sich diese nun zu einem «klassischen» Achttakter. Pausen grenzen die einzelnen Motive zu deutlichen Gesten voneinander ab. Die rhythmische Ausformung – differenziert in grosser Vielfalt – lässt so keine Fragen mehr offen, ebenso wenig das metrische Korsett.

Erst 1992 kommt es bei der *Universal Edition* zur schon lange angekündigten Neuredaktion in rhythmischer Notation.¹¹ Ob sie Berio selbst vorgenommen hat, oder ob sie nach seinen Anweisungen in seiner «Werkstatt» im *Temporeale Florenz* erfolgt ist, wird nicht ersichtlich. Es gibt keinen Briefwechsel zwischen Berio und der Universal Edition (UE); die Druckvorlage war bislang nicht auffindbar. Bei UE handelt es sich nicht um eine deklarierte Neufassung; der Urhebervermerk lautet mit Understatement: «Proprietà per tutto il mondo: Edizione Suvini Zerboni. Per gentile concessione.» Eine Spielanweisung wie bei SZ erübrigtsich nun. Auch wenn es sich – anders als bei vielen Werken Berios – um keine grundlegende Überarbeitung handelt, können an subtilen Unterschieden grundsätzliche Differenzen in Absicht und Wirkung greifbar gemacht werden.

Bei der «UE-Fassung» fällt zum einen auf, wie eng sich Berio an die «Nicolet-Fassung» anlehnt, obwohl er diese kaum noch präsent (oder gar bei sich liegen) hat: Die Verhältnisse der Tondauern – und die standen ja im Zentrum des Briefes an Nicolet – stimmen qualitativ praktisch überein, decken sich teils sogar bis ins Detail; die Gesten- und Phrasenbildung durch Pausensetzung – auch dies wird hier sehr deutlich; ebenso der Wille, jede Tondauer exakt zu fixieren. Dennoch: Grundsätzlich, aber auch in den exakten quantitativen Relationen finden sich dann so viele Differenzen, dass daraus doch völlig andere, weiterführende Absichten abgeleitet werden können.

Bsp. 2: UE-Fassung, Zeile 1

¹¹ Universal Edition 19957, Wien 1992, Druckvermerk VII 92, zitiert als UE. Da unterdessen eine ganze Reihe von Sequenzen erschienen ist, wurde die Ordnungszahl im Titel selbstverständlich ergänzt: *Sequenza I per flauto solo*.

Auf eine Taktvorzeichnung wird wieder verzichtet; Berio kehrt zur Zählzeit Viertel (unverändert bei M.M. 70) zurück. Durch analoge Rhythmen werden Symmetrien herausgearbeitet: Die Daktylus-Formel des Beginns wird im zweiten Motiv nun wieder aufgenommen und der Beginn so als Modell und dessen Erweiterung vorgestellt. Die plastische Form des Daktylus kehrt im weiteren Verlauf des Stückes wieder und erhält so formbildende Kraft, zumal er jeweils mit einem Fortissimo gekoppelt ist. Eine weitere Analogie-Symmetrie ergibt sich durch den Verzicht auf die Pause zwischen *cis*³ und *dis*²: der Fall der kleinen Sept und der verminderten Oktav werden so als ein Paar von Gesten wiedergegeben. Spiegelsymmetrie erreicht Berio am Schluss, wenn er am Phrasenende die schon in SZ durch einen Balken zusammengefassten drei letzten Töne in retrogradem (umkehrbarem) Rhythmus notiert sowie auf Quintolisierung und Dehnung und damit auf den «klassischen» Achttakter verzichtet.

Am Anfang des neuen Tempos (Viertel = 60) verdoppelt UE die Atempause, betont damit formbildend den Einschnitt und erlaubt gleichzeitig nach der buchstäblich atemraubenden Passage eine kurze Erholung. In ähnlicher Weise wird nun der Schluss hervorgehoben. UE verkürzt die Notenwerte zugunsten einer gliedernden Viertelpause, die auch ein Atemholen vor den letzten Flatterzungen gestattet.

Auch auf der Mikro-Ebene bricht Berio bewusst einen regelmässigen Puls. Markiert man die Viertel analog zu den Spatium-Strichen von SZ, stellt man kleine Verschiebungen fest: Das Modell und dessen Erweiterung sind nun auf je 5/16 gedehnt. Bei einem durchgehenden Viertelpuls ergäbe sich so für die erste Phrase die Verschiebung um einen Achtel, was diesem Anfang eine gewisse Nervosität und Atemlosigkeit verleiht. zieht man nun zum Vergleich die «Nicolet-Fassung» herbei, könnte man einen Druckfehler vermuten: Dort steht nicht erst der Auftakt, sondern bereits die Daktylusfigur unter einer Quintolen-Klammer, wodurch das *fis*³ diskussionslos auf die folgende Eins fällt. In der «UE-Fassung» könnte der zweite Daktylus bei einem regelmässigen Metrum nur dann abtaktig gespielt werden, wenn man bereits den Anfang verschieben und das *a*¹ als Auftakt interpretieren würde. Aber Berio scheint – im Gegensatz zu seiner früheren «Nicolet-Fassung» – nun gerade auf ein regelmässiges Metrum verzichten und den Interpreten vielmehr vor ambige Situationen stellen zu wollen. Dafür finden sich noch weitere Hinweise.

In der Erstfassung waren einige Passagen so notiert, dass die Töne deutlich zwischen die Spatienstriche gesetzt erscheinen; diese Phrasen werden jeweils durch grosse Balkierungen zusammengefasst – die Bezeichnung in der Spielanweisung lautete hierfür: «la durata delle note si intende prolungata sino alla nota successiva.» Die «UE-Fassung» nimmt den durch die

Schwerpunktverschiebungen resultierenden wiegenden Charakter durch hinübergebundene Noten – *valeurs ajoutées*, kleine Überbindungen verschiedenster Werte – auf. Dank einer exakten Rhythmisierung wäre hier nun eigentlich Eindeutigkeit hergestellt. Berio unterläuft diese aber sofort, indem er bewusst neue Asymmetrien einbaut. Statt eines regelmässigen Vierviertels ergibt sich etwa $1/4 + 1/8 + 1/4 + 1/4$, d.h. der Interpret sieht sich erneut vor eine ambige Situation gestellt. Im Gegensatz zur streng metrischen Nicolet-«Überkorrektur» wird so jeder Eindruck eines regelmässigen Pulses gezielt vermieden, was auch durch die Verwendung komplexer Rhythmen unterstützt wird.

Bsp. 3: a) SZ-Edition, Zeile 5; b) UE-Fassung, Zeile 5

Mehr oder weniger latent werden die meisten Werke Berios – bis in die neuste Zeit hinein – von einer Zwölftonreihe strukturell zusammengehalten. Auch die *Sequenza*: So breitet bereits die erste Phrase (mit wenigen Tonwiederholungen) das chromatische Total aus und stellt Elemente vor, die für diese *Sequenza* konstitutiv sind: die verminderte Oktav sowie das – kaum verschleierte – chromatische Abwärtsschreiten. Die reihenähnliche Exposition der zwölf Töne – diesmal wird die verminderte Oktav durch die kleine None ersetzt, der chromatische Gang durch an Wechselnoten erinnernde Zwischenlöte gebremst – präsentiert sich dann in SZ mit einer gemeinsamen Balkierung, von der sich nur die Schlussnote absetzt. UE vereinheitlicht hier noch stärker, bindet diese Schlussnote ebenfalls rhythmisch in die nun durch Pausen deutlich abgegrenzte Phrase ein, integriert die Zungenschlag-Vorschläge durch Bindebogen auch visuell, schafft ihr gleichzeitig mit acht verschiedenen Tondauern rhythmische Diversität, verschränkt sie schliesslich durch die doppelte Quintolisierung doch deutlich mit der nächsten Phrase.

– und lässt fast übersehen, dass die Reihe bereits einen Ton früher, mit dem es einsetzt: raffinierte Strategien des Verschleierns.

Bsp. 4: a) SZ-Edition, Zeile 4; b) UE-Fassung, Zeile 3

In der rhythmischen Neufassung kann man – wie gezeigt – unterschiedliche Absichten feststellen: die Vermeidung eines Pulses durch Verschleierung des Metrums, im Gegenzug dazu die Einführung von Binnensymmetrien durch analoge und retrograde Rhythmen, eine Betonung struktureller Elemente konstitutiver Bedeutung (Reihe, Intervalle, chromatischer Abwärtsgang) sowie eine stärkere Ausbildung und Zusammenfassung von Abschnitten, Phrasen und Gesten.

Auf eine Verstärkung des gestischen Charakters zielt auch die Aufwertung von Vorschlags- und weiteren Verzierungsnoten durch ausgeschriebene Zweiunddreißigstel, wenn dadurch etwa ein Flatterzungencrescendo mehr Gewicht und Plastizität erhält oder die Schlussnote resp. das Schlussintervall des Stücks – das konstitutive Intervall der verminderten Oktav – stärker herausgestrichen wird.

Eine besondere Stellung haben die Fermaten. Befolgt man die Spielanweisung der «SZ-Fassung», waren diese die einzigen Stellen, die ganz frei zu interpretieren waren. Seit den achtziger Jahren bestimmt Berio die Dauer der Fermaten immer exakter. Seit *Sequenza X* (1984) bezeichnet er sie in Sekundendauern. Bereits in der «versione provvisoria» der *Sequenza VII* (1968?) findet sich übrigens ein Vorläufer: die Fermaten sind dort jeweils mit einem x und einer (Sekunden-)Zahl versehen. Interessanterweise hat Berio das Problem der Fermaten schon im zweiten Beispiel des Briefes an Nicolet aufgegriffen. Hatte er die Fermaten in SZ noch als *ad libitum* bezeichnet¹²,

12 Il valore di ♩ è ad libitum.

so setzt er nun über die Fermate, die den zweiten Teil (mit der Wiederaufnahme der Pitch-class-Tonfolge des Beginns) einleitet, ein «très longue». Auch dieses zweite Beispiel ergibt übrigens einen Achttakter, bei dem Berio mit gruppenbildenden Triolisierungen Symmetrien bildet.



Bsp. 5: Nicolet-Fassung, Teil 2

Durch ihre unterschiedliche Dauer von drei bis acht Sekunden schaffen die Fermaten in UE zusätzliche Diskontinuität. Gegenüber SZ finden sich als weitere Fermaten das d^3 vor dem Teil II, die erste «andauernde» Flatterzunge auf a^1 , das ppp von c^3 mit dem nachfolgenden Flageolett sowie der Spaltklang g^2/c^3 . Es fällt dabei auf, dass diese Zusatzfermaten jeweils vor formalen Zäsuren mit längeren Pausen stehen und dass sie zumeist mit besonderen Klanglichkeiten verbunden sind. (Bereits in SZ war der erste Flageolett-klang durch eine Fermate gedehnt worden. In UE erhielt dieser Ton nun mit acht Sekunden die längste Dauer). Es fällt schliesslich auf, dass alle Fermaten mit den stärksten Kontrasten in der Dynamik verknüpft sind, was ebenfalls auf Diskontinuität zielt. Die Prinzipien Formbildung, Herausstreichen von Klanglichkeiten und dynamische Diskontinuität kommen schliesslich am Ende des zweiten Teils zusammen, wo die Fermate über dem geräuschhaften Klappentriller zu einer dreiteiligen Fermatenkette verlängert wird.

Anders als im Nicolet-Brief umfasst die Neuredaktion bei UE nicht nur den Rhythmus, sondern auch weitere Parameter, insbesondere Artikulation und Dynamik. Hier stellt man vorab praktische Erwägungen fest; gleichzeitig wird durch stärkere Konturen die rhythmische Überarbeitung unterstützt.

Der Beginn ist zu einem *ff sempre* vereinheitlicht. Auch im weiteren Verlauf des Stücks erklingt der (neue) Rhythmus des Daktylus jeweils entsprechend nicht mehr mit einem *sffz*, sondern *ff*. Diese prägnante Koppelung von Rhythmus und Dynamik markiert überall die Wiederaufnahme der Eröffnungs-Tonfolge und wirkt so stark formbildend. Phrasenanfänge werden

prinzipiell mit *ff* statt *sffz* bezeichnet, um die Kontinuität nicht zu gefährden; dazu werden sie bisweilen mittels Bindebogen integriert. Diese Verfahren lassen sich im übrigen auch etwa bei der Überarbeitung der *versione provvisoria* der *Sequenza VII* zur definitiven Fassung beobachten.

Bsp. 6: a) SZ-Edition, Zeile 2; b) UE-Fassung, Zeile 2

Die zweite Phrase beginnt *f* (statt *ff*) und schliesst *ff* (statt *sffz*): ein Crescendo, zumal in tiefer Flötenlage, nur mit einem forte einsetzen zu lassen, ist nichts als pragmatisch; den Schlusston nicht durch ein *sffz* abzusetzen, entspricht der Einbindung in einen retrograden Quintolen-Rhythmus. Das *e²* der Zeilenmitte fällt in seiner Tonqualität von den benachbarten Noten an sich etwas ab, weil in seiner Obertonreihe das *h³* fehlt und es somit nicht in diesen Ton überblasen werden kann. Setzt man aber beim Spielen eines *e²* den kleinen Finger rechts gleichzeitig auf den Dis- und auf den Cis-Hebel, ist ein solches Überblasen möglich und das *e²* erklingt insbesondere im Forte voller und runder.¹³ Hilfreich für diesen Effekt ist es nun, dass UE gerade diese benachbarten Töne *cis²* und *dis¹* durch Balkierung sinnfällig in die Phrase einbindet.

Praktische Erwägungen führten auch dazu, das *ff* vor der Fermate mit einem Akzent zu versehen, da *ff* anzublasen in tiefer Lage aus physikalischen Gründen sehr schwierig ist. Zugleich wird dadurch die synkopierende Wirkung des Sechzehntels unterstrichen und der metrisch schwebende Charakter verstärkt. (In SZ lässt sich dieser Ton noch als abtaktig interpretieren.) Die nun fünf Sekunden dauernde Fermate wird im *p* (statt *pp*) begonnen, um das Diminuendo länger (und deutlicher) ausgestalten zu können; nach

¹³ Mitteilung des Instrumentenbauers Albert Cooper an Doris Lanz.

dem *ff* – und zumal dem neu akzentuierten – ist durch das *p* (statt *pp*) auch die Intonation weniger gefährdet, da nun das Instrument weniger «herausgedreht» werden muss.

Umgekehrt: Bei der Exposition der Zwölftonreihe (s. Bsp. 4) verzichtet Berio in UE auf einen früheren Bruch: Die durch *pp* und Legatobogen abgesetzten Töne *d³–e³–cis³* werden nun in die Phrase eingebunden: Das *pp* wird gestrichen, das *cis³* verlängert und in eine Quintole integriert, die ihrerseits wiederum mit einem Legatobogen ans folgende Fortissimo geknüpft wird: Hier hat die Kontinuität der Reihe Vorrang vor Kontrast- und Crescendo-wirkung – abgesehen davon, dass das *pp* in dieser Höhe seiner Schwierigkeit wegen kaum je realisiert wurde.

Die virtuose Passage mit der (im vorgeschriebenen Tempo notabene un-ausführbaren) vierfachen Doppelzunge endete in SZ mit einem *crescendo molto*. UE verstärkt dieses Schlusscrescendo auf «il massimo» und wechselt dazu von Doppelzunge auf Flatterzunge; Oktavierung und Akzentuierung des Schlusstons setzen noch die effektvolle Krone auf. Dies ist übrigens der einzige Tonhöhenwechsel im ganzen Werk; bei anderen Neuredaktionen hatte Berio ungleich stärker eingegriffen, um neue Brillanz zu erzielen. Daneben wurde nur die Orthographie an Berios Notationspraxis seit den siebziger Jahren angepasst und unter anderem bei den (stilbildenden) Oktaveränderungen Sicherheitsvorzeichen eingefügt.

Dans *Sequenza I* pour flûte solo, je voulais élaborer une polyphonie au moyen d'un instrument monodique par excellence, en essayant de rendre évidente la verticalité latente dans la structure. C'était une recherche de mobilité et de discontinuité proche de l'improvisation [...].¹⁴

Die bereits diskutierte abwärts schreitende Chromatik (als *Pitch-class*; real ist sie über die Oktaven gespreizt), die sowohl den Anfang als auch den Beginn des zweiten Teils prägt, wird in UE auch für den weiteren Verlauf als versteckte Stimme aufgedeckt, der es ein eigenes Gewicht zu verleihen gilt. So unterbricht Berio den gleichmässigen Fluss durch *valeurs ajoutées* (resp. durch Tonwiederholung bei den Flatterzungenschlägen), gliedert, setzt Schwerpunkte und

16 In ähnlicher Weise hat Berio viele Werke umgeschrieben, vor allem deren aleatorische Abschnitte, die zuviel offen lassen. Auch die *Sequenz I/7* für Klavier wird nun (von Berios Assistenten Paul Roberts) überarbeitet: kleine Änderungen in der Harmonik, dazu exakt rechtfertigende Erklärungen, die ausführlich getragen werden. Vgl. dazu *Udo Heine, 2012, II*.

14 Stoianova, S. 395.

arbeitet so quasi als selbständige Stimme den chromatischen Sekundgang heraus, der inmitten der virtuosen Bewegung eine ruhige Linie beschreitet.¹⁵ Um Ablenkung zu vermeiden, begadigt Berio teilweise die Dynamik; $es^3-d^3(-cis^2)$ hebt er dabei noch zusätzlich heraus, indem er den Bogen erst beim d^3 ansetzt, das er darüber hinaus noch neu akzentuiert. (Am Schluss des Stückes heben solche Überbindungen dann die Umkehrung $a^2-b^2-h^2$ hervor.)

Bsp. 7: UE-Fassung, Zeilen 26–28

Eine weitere Stimme ergibt sich aus den Terz- (resp. Sext-)gängen, die innerhalb der Flatterzungen-Passage neu einheitlich durch Fortissimo, Akzent und Klappenschlaggeräusch sowie visuell durch umgekehrte Halsung deutlich hervorgehoben werden. – Visuell verdeutlicht wird die Zweistimmigkeit auch bei der Terztriller-Passage, indem die eingeworfenen Sforzati neu durch Pausen zur eigenen Schicht ergänzt werden: Jeder Ansetz zur Mehrstimmigkeit wird so herausgestrichen.

¹⁵ Berios Verfahren, durch Verlängerung Töne zu einem Tonfaden zu verbinden, wird im Kapitel 1.5. «Tonfaden» meiner Dissertation ausführlich diskutiert.

Warum hat Berio sich die Mühe genommen, *Sequenza* zu überarbeiten und neu herauszugeben?

Sequenza war eines der ersten Werke in *space notation*, das trotz der ausführlichen Spielanweisungen zahlreiche Missverständnisse ausgelöst hat, bei Interpreten und Theoretikern; Berio selbst war daran nicht unschuldig, weil einerseits die – laut Berio selbst «zu summarischen» – Spielanweisungen offensichtlich falsch aufgefasst werden konnten und andererseits durch die Aufnahme von Ecos folgeträchtigem Aufsatz in die Alea-Nummer der *Incontri* irreführende Signale gesetzt wurden. In der Folge wurde die vermeintliche Offenheit auch richtig missbraucht. Der Brief an Nicolet war ein Versuch zur Klärung, wobei es Berio vor allem darum ging, den Rhythmus eindeutig zu fixieren und mit dem Rhythmus Gesten und Phrasen zu bilden. Als Gegenreaktion auf völlig freie Interpretationen wurde der Rhythmus dabei in ein metrisches Korsett gepresst, das wenig Spielraum offen liess. Es folgten weitere verbale Äusserungen und Absichtserklärungen, bis – erst ein Drittelpjahrhundert nach der «SZ-Fassung» – die endgültige «UE-Fassung» erstellt wurde. Nun hat er wieder erfolgreich versucht, jeden Eindruck eines regelmässigen Pulses zu vermeiden. Ohne Metrum sollte der musikalische Ablauf gleichsam schweben. Auch auf der formalen Ebene wurde Diskontinuität erstrebzt durch die – je verschiedene – Verlängerung der Fermaten und die Einführung neuer Fermaten, wie es beides bei Überarbeitungen Berios häufig anzutreffen ist. Auch andere Ziele teilt die Redaktion mit weiteren Neu-redaktionen, die Berio in den letzten Jahren vorgenommen hat: Als Praktiker kommt er dem Solisten entgegen, indem er gewisse Partien erleichtert und bei anderern noch grössere Virtuosität und Brillanz erzielt. An den Zuhörer richtet er sich durch grössere *varietas*, vor allem aber durch eine grössere Fasslichkeit, die er durch rhythmische Gruppierungen und Ordnungen schafft, durch Symmetrien (*valeurs ajoutées*, retrograde Rhythmen, Analogien), durch phrasenbildende Rhythmen und schliesslich, indem er strukturelle Grundideen – die etlichen Sequenzen im übrigen gemeinsam sind – herausstreicht, das latente Zwölftonskelett, die Chromatik – die am Anfang explizit, später versteckt auftritt –, die Ansätze von realer und virtueller Polyphonie.¹⁶

16 In ähnlicher Weise hat Berio viele Werke umgeschrieben, vor allem deren aleatorische Abschnitte, die zuviel offen liessen. Auch die *Sequenz IV* für Klavier wird nun (von Berios Assistenten Paul Roberts) überarbeitet: kleine Änderungen in der Harmonik, dazu exakt gefasste Rhythmen; es gibt aber auch den umgekehrten Weg: Bei der *Sequenza VII* für Oboe folgte der rhythmisierten *versione provvisoria* die definitive Fassung in *space notation*.

Insgesamt werden durch die Überarbeitung auch die versteckten Beziehungen zu Bach deutlicher: Grossformal nähert sich die *Sequenza* einem französischen Rondeau mit der Formel Refrain-Couplet-Refrain an; die virtuelle Polyphonie erinnert an die Allemande aus der Solo-Partita BWV 1013, die immer wieder als Modell anklingt, bis zum harmonischen Feld und einem verkappten a-moll; das chromatische Abwärtsschreiten verweist auf das Thema des *Musikalischen Opfers*, das zentral wiederkehrende Intervall der verminderten Oktave (oder grossen Septime) auf den Grundakkord des Schlusschorals aus der *Matthäuspassion*.¹⁷ All diese Verweise sind natürlich kaum mehr als Anspielungen, Assoziationen. Ob Berio sie bewusst herstellte, bleibt offen. Immerhin, bei der Überarbeitung strich er just diese Beziehungen stärker heraus, und bei anderer Gelegenheit verwies er ausdrücklich auf die Verankerung in der Musikgeschichte: Die *Sequenza VIII* für Violine beziehe sich auf Bachs *Chaconne*, bei der *Sequenza VII* für Oboe definierte er den idealen Solisten als einen mit ausgeweiteter geschichtlicher Perspektive; diese Perspektive zeigte er verschiedentlich auch kompositorisch auf, am deutlichsten im 3. Satz von *Sinfonia*, sowie natürlich in den zahlreichen Bearbeitungen.

Daneben ergibt sich noch ein aussermusikalischer Grund für die Überarbeitung: Die erste Sequenza war die einzige, die von *Suvini Zerboni* in Mailand verlegt wurde; nun ist die ganze Reihe der Sequenze bei *Universal Edition* in Wien vereint.

Was bedeutet die «UE-Fassung» nun für den Interpreten? Der Spielraum ist enger geworden. In der praktischen Umsetzung ergeben sich kaum viele Freiheiten. Es braucht keine Rechnerei mehr, wo man die Töne im Zeitraum plazieren soll, der Rhythmus scheint nun eindeutig. Der Anfang wird bei nahe banal; für den Interpreten ist der Weg viel kürzer: man erreicht viel schneller das Ziel, der Lernprozess verkürzt sich, auch für den Unterricht gibt die *Sequenza* nun weniger her; man muss nicht mehr seine eigene Phrasierung finden. Und alle graduell sich verschiebenden Zwischenwerte, die in der 1. Fassung vorkamen, müssen nun weichen, um die Mehrstimmigkeit auch bei der Terzillier-Passage, indem die eingehaltenen *Sforzati* neu durch Pausen zur eigenen Schicht ergänzt werden: Jeder Ansatz zur Mehrstimmigkeit wird so herausgeschriften.

¹⁷ Diese Hinweise verdanke ich Aurèle Nicolet, der sie mir am 2. Juli 1998 – vorsichtig als Hypothesen formuliert – mitteilte. Einen weiteren Verweis entdeckte er am Schluss, diesmal auf das *Nocturne Nr. 7* von Claude Debussy.

der «SZ-Fassung» dank leicht unterschiedlichen Notenabständen möglich waren – Accelerandi, Ritardandi –, die Acciaccatura und weitere Arabesken verschwinden weitgehend, ebenso spontane Gesten. Die meisten Interpreten bleiben aus all diesen Gründen bei SZ; aus UE werden teils einzig die Längen von Fermaten und Pausen als willkommene Präzisierungen übernommen. Andererseits: wegen der fehlenden Takteinteilung in UE wird das ganze wieder unübersichtlich, die in der proportionalen Notation gewährte «gewisse Orientierung» fehlt nun, die erwähnte Verschiebung schafft neue Ambiguität. Eindeutigkeit und ebenso bewusst geschaffene Uneindeutigkeit vermischen sich, der schwelende Puls des Metrums entspricht nicht dem konstanten des Metronoms, der Spielraum ist wieder offen.

So könnte man doch, quasi von hinten her, die «UE-Fassung» als Plädoyer für eine kreative Interpretation auffassen, zugleich als Rehabiltierung für Umberto Eco: Das Offene Kunstwerk – neu erschlossen.

