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: 2: "Melody's heterophonic possibilities" : Problemstellungen in der Serie der Sequenze

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: 16.07.2025

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

2. „Melody's heterophonic possibilities" Problemstellungen in der Serie der *Sequenze*

Für eine ganze Serie von Instrumenten hat Berio Solostücke geschrieben, *Sequenza I* bis (heute) *XI*. Die Verwandtschaft der kompositorischen Problemstellungen und ihrer Lösungen ermöglicht es, die Werkreihe als ein Ganzes zu betrachten, als ein *work in progress*, das seit 1958 andauert. Weit stärker als bei den *Sincronie* zeigt sich hier ein ausgeprägtes Gattungs- und Traditionsbewusstsein, das mit der Spannung zwischen Identifikation und Abgrenzung spielt. Ivanka Stoianova spricht zutreffend von „'portraits' contemporains des instruments traditionnels".[100] Portraitiert wird allerdings nicht nur das Instrument, sondern auch der Interpret, mit dem die Komposition jeweils in enger Zusammenarbeit entstanden ist. Inzwischen sind die *Sequenze* selbst in das Repertoire der jeweiligen Instrumente aufgenommen worden und haben teilweise auch modellhaft eigene Traditionsstränge begründet. Zudem wurden die *Sequenze* dank ihrer vielseitigen technischen und musikalischen Ansprüche häufig Pflichtstücke im Unterricht und an Wettbewerben. Die von der Universal Edition aufgelisteten Aufführungsmeldungen für die Saison 1976/77 zeigen, wie rasch sie sich zu den erfolgreichsten Stücken zeitgenössischer Musik entwickelt haben.

Sequenza II:	48
Sequenza III:	170
Sequenza IV:	134
Sequenza V:	178
Sequenza VI:	41
Sequenza VII:	151[101]

Nachdem der Begriff *Sequenza* verschiedentlich in Beziehung zur mittelalterlichen Sequenz gesetzt worden war, hat Berio eigene Erläuterungen zu den *Sequenze* gegeben, die bereits die wichtigsten Aspekte der folgenden Untersuchungen anklingen lassen:

„All the [...] *Sequenzas* for solo instruments are intended to set out and melodically develop an essentially harmonic discourse and to suggest, particularly in the case of the monodic instruments, a polyphonic mode of listening. When I started the series, back in 1958, I wasn't using the term 'polyphonic' in any metaphorical sense, as I would now when working with monodic instruments, but literally. I wanted to establish a way of listening so strongly conditioned as to constantly suggest a latent, implicit counterpoint. The ideal was the 'polyphonic' melodies of Bach. [...] But although it was a bit utopian, the experience was extremely useful to me. [...] in pursuing my ideal of implicit polyphony, I discovered melody's heterophonic possibilities. The title was meant to underline that the piece was built from a sequence of harmonic fields [...] from which the other, strongly characterized musical functions were derived."[102]

---

100 Stoianova, *Berio*, S. 392.

101 Die wohl meistgespielte *Sequenza I* für Flöte ist nicht bei der UE, sondern bei Suvini Zerboni verlegt. Es gab allerdings Bestrebungen der UE, auch für dieses Werk die Verlags-Rechte zu erhalten.

102 Berio, *Interviews*, S. 97.

Harmonik erscheint demnach als zentrales Stichwort, Harmonik allerdings im weitesten Sinn eines Zusammenklingens, das polyphones Spiel monodischer Instrumente, versteckten Kontrapunkt und die Bildung harmonischer Felder umfasst.[103]
Albèra hat für die *Sequenze* daraus eine verkürzte Formel abgeleitet: „successions de champs harmoniques"[104], was Fuhrmann mit „Harmoniefolge" zusammenfasst.[105] Berio selbst betont an anderer Stelle, dass neben dem harmonischen Aspekt auch die instrumentale Aktion eine wichtige Rolle spielt: „Der Begriff impliziert keine Beziehung zur mittelalterlichen Kirchenmusik, sondern rührt von der Tatsache her, dass diese Stücke hauptsächlich auf Sequenzen harmonischen Charakters und verschiedenen Typen instrumentaler Aktionen basieren."[106] - In der Rückschau lässt sich der Titel „Sequenz" auch als Überbegriff für die ganze Serie der bislang elf Stücke anwenden, die gleichsam eine kleine Anthologie der Musik für Soloinstrumente darstellt.
Der folgende Tour d'horizon soll nun in kurzen Streiflichtern auf die Serie der verschiedenen *Sequenze* zeigen, welche Probleme und Ideen Berio besonders interessieren.

2.1. *Sequenza I* für Flöte (1958, Severino Gazzelloni gewidmet)[107]

Was beim hörenden, aber auch beim analysierenden Zugang zur Flöten-Sequenz zuerst auffällt, ist der Verlauf in musikalischen Oppositionen: Tonschritt/Sprung, tief/hoch, staccato/legato, Konstanz/Kontrast der Dynamik, kurze/lange Dauern etc. Die Perspektive wechselt dabei ständig, weil im Werkverlauf zuerst die Tonhöhenverhältnisse, dann die Artikulationen, die Dauern und schliesslich die dynamischen Werte in den Vordergrund treten. Der Hörer wählt so aus verschiedenen, einander widersprechenden Schichten aus. Die einzelnen Parameter werden völlig unabhängig voneinander behandelt und zwar, wie später bei den *Sincronie*, nicht mehr seriell als absolute Grössen, sondern als Verhältnisse.[108] Berio behält hierfür zwar den Begriff „Serialismus" bei, gibt ihm aber eine ganz neue Bedeutung:

---

103 Wie bei den *Sincronie* erläutert, bezieht sich „harmonisches Feld" dabei vor allem auf die Ausbildung verschiedener Zentraltöne und Leitintervalle.

104 Philippe Albèra, „Introduction aux neuf sequenzas", in: *Contrechamps* 1(1983), S. 91-122, hier S. 91.

105 Wolfgang Fuhrmann, „Luciano Berio - Gesten in der Musik. Mit musikalischen Mitteln auf der Suche nach anthropologischen Konstanten", in: *Programmheft Wien modern*, hg. von Lothar Knessl, Wien 1990, S. 15-31, hier S. 19.

106 Zit. nach Wulf Konold, „Musik zwischen Sprache und Aktion. Einige Aspekte zum Schaffen von Luciano Berio", in: *Musica* 25(1971), S. 453-457: S. 454.

107 Die Ordnungszahl I wurde zur besseren Orientierung hinzugefügt. Der Titel der Druckausgabe lautet schlicht *Sequenza*, da Berio bei der Komposition ja noch nicht an die Fortsetzung des Projektes durch eine ganze Serie von Werken gedacht hatte. Auslöser für die Komposition war ein Brief Gazzellonis vom 7. Juli 1958 aus Rom: „Vorrei che tu mi scrivessi un piccolo pezzo per 'flauto solo' della durata di 4 o 5 minuti di includere il programma: Togni-Messiaen-Berio-Boulez. Questa volta te l'ho chiesto io! Scrivi tutto ciò che vuoi!!!" (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Luciano Berio).

108 Vgl. Albèra, S. 95: „La mobilité permanente à l'intérieur de chaque paramètre, ainsi que des rapports entre eux, permet une discontinuité de surface caractéristique de toutes les *Sequenzas*."

„Serialism is generally a control of proportion, not necessarily pitch versus timbre, duration, intensity; that is very scholastic."[109] Er betrachtet sein neues System indessen nicht als bipolare Opposition, sondern dreistufig:

„The temporal, dynamic, pitch and morphological dimensions of the piece are characterized by maximum, medium and minimum levels of tension. The level of maximum tension (which is also an *exceptional* one relative to the norm of conventional playing) within the temporal dimension is produced by moments of maximum speed in articulation and moments of maximum duration of sounds, the medium level is always established by a neutral distribution of fairly long notes and fairly rapid articulations, and the minimum level entails silence, or a tendency to silence."[110]

Erstmals hat Berio hier sein neues Kompositionssystem erfolgreich erprobt, ein nachserielles dreistufiges Relativitätsmodell, das die Parameter (Tonhöhe, Dauer, Artikulation, Farbe, aber auch Energie, Dichte, Kontrast) eben nicht als feste Grössen, sondern nach ihrem relativen Variationsgrad organisiert, was ein viel freieres Komponieren ermöglicht.[111] Wie „unverbindlich" diese Dreiteilung ist, zeigt sich allerdings darin, dass etwa Albèra mit der gleichen Überzeugungskraft durchwegs zweiteilige Oppositionen aufstellen, das Modell mithin auf zwei Stufen verkürzen konnte, eine Gliederung, die, wie am Anfang dieses Abschnittes geschildert, auch das unvoreingenommene Ohr nahelegt.

Restbestände des Serialismus, wie sie bei den *Sincronie* diskutiert wurden, finden sich durchaus auch in den *Sequenze* wieder, vorab wiederum in der ständigen „Rückversicherung" durch eine implizite Reihe. Die der *Sequenza I* zugrundeliegende Reihe a^1-gis^1-g^2-fis^3-f^2-e^3-cis^3-dis^2-d^3-c^1-ais^1-h^2 erscheint zwar nie in ihrer reinen Form, sondern wird durch wiederholte Töne umspielt. Dieses Streben zum chromatischen Total macht sich bei der Flöten-Sequenz erst ansatzweise bemerkbar; in den späteren *Sequenze* wird es konsequent und beinahe demonstrativ als Prozess vorgeführt.[112]

Der traditionellen motivischen Arbeit zeigt sich Berio eng verbunden. Eine Strukturanalyse Francesca Magnanis, die das Material auf kurze Paradigmen reduziert, zeigt, wie intensiv Berio mit kleinen Motivzellen arbeitet und daraus ein vielfältiges Beziehungsnetz von Wiederholungen und Symmetrien schafft.[113] Das Prinzip der *Sincronie*, das Gleiche mehrmals, aber auf verschiedene Weise zu sagen, dieses Variabilitätsprinzip gilt so auch hier.[114] Zugleich hilft die Redundanz - immer in Form einer variierenden Vertiefung - der Orientierung des Hörers: Sie verbessert die Möglichkeit, musikalische Zusammenhänge nachzuvollziehen. Dass sie nicht als wörtliche Wiederholung, sondern in Variationen erscheint, entspricht Berios Absicht „melody's heterophonic

---

109 „Luciano Berio On New Music", an interview with David Roth, in: *Musical opinion* 99(1976), S. 548-551, hier S. 548.

110 Berio, *Interviews*, S. 98.

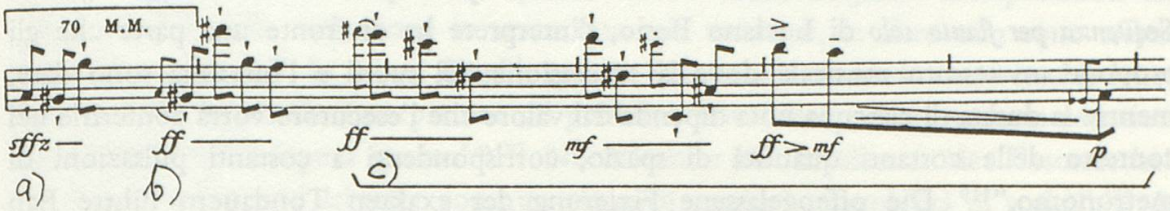
111 Vgl. Kapitel 1.6.

112 Vgl. Francesca Magnani, „La *Sequenza I* de Berio dans les poétiques musicales des années 50", in: *Analyse musicale* 14(1989), S. 74-81.

113 Magnani, S. 77.

114 Vgl. Berio, *aspetti*, S. 67: „variare - cioè, approfondire".

possibilities" vorzuführen.[115] Den Beginn der Flöten-Sequenz könnte man etwa als Paradigma (a), dessen Erweiterung (b) und fortgesetzte Variation (c) auffassen:



Beispiel 2.1.

Mehr oder weniger deutlich ist dieses Prinzip im ganzen Stück feststellbar. Das Zentralintervall der verminderten Oktav bildet denn auch den markanten Schluss.
Auffallend ist die Tendenz zur Mehrstimmigkeit, welche auf mehreren Ebenen erfolgt. Der typisch monodische Charakter des Instrumentes wird dabei zu sprengen versucht.[116] Durch Registerwechsel, Wechsel der Klangfarbe mittels alternativer Griffe, durch verschiedene Schichten und Gesten, durch die Gegenüberstellung von Haupt- und Nebennoten, aber auch durch die häufige Verwendung von Terztrillern erzeugt Berio eine latente, verkappte Polyphonie[117]; der Einbezug des Geräuschhaften erweitert den ästhetischen Ausdruck eines bislang vorweg dem Wohlklang verpflichteten Instruments. Gerade wegen ihres hohen Geräuschanteils können die Mehrklänge, die in dieser Zeit noch kaum erprobten „Multiphonics", allerdings nur mittelbarer Ausdruck von Mehrstimmigkeit sein. Ausserdem sind sie kaum als reale Tonhöhen erkenn- und verwendbar: „Their function is more symbolic than actual [...] to some extent they stand for my desperate search for polyphony with the most monodic instrument in history."[118] Immerhin, die „Multiphonics" erscheinen dabei nicht isoliert und aufgesetzt, sondern werden durch andere geräuschbehaftete Mittel konsequent vorbereitet, durch Flatterzunge und ein „*cresc[endo] con le chiavi*" bei angehaltenem Atem („*dim[inuendo] molto col fiato; sparire*").

---

115 Vgl. Anm. 102.

116 Vgl. Magnani, S. 80: „forcer et [...] surmonter les limites constitutionnelles de l'instrument monodique, en simulant des événements polyphoniques."

117 Vgl. Stoianova, *Berio*, S. 395: „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, avec, comme éléments de base principaux, les champs harmoniques et les modes d'articulation renouvelés."
Die Spannung zwischen echter und scheinbarer Polyphonie beschreibt Berio anhand des in der gleichen Zeit entstandenen *Thema (Omaggio a Joyce)*: „Mithin war es der erste Schritt, einige bezeichnende Aspekte des Textes *spontan* evident werden zu lassen, die auf dem Papier visierte Polyphonie als eine wirkliche zu realisieren: die aufgenommene Stimme wurde daher zweimal über sich selbst gesetzt (so dass sich insgesamt drei Stimmen ergaben), wobei die Tempo- und Intensitätsverhältnisse kontinuierlich wie in einer Pendelbewegung vergrössert und verkleinert wurden." (Berio, *Musik und Dichtung*, S. 40).

118 Berio, *Interviews*, S. 98.

2.1.1. „Opera aperta"?

Die Polyvalenz von „Polyphonie" und „Relativitätsmodell" findet in der *space notation* ihre Entsprechung. Dieser Umstand war für Umberto Eco der Anlass, in Berios Zeitschrift *Incontri Musicali* seine Poetik einer *Opera aperta* zu entwerfen: „Nella *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio, l'interprete ha di fronte una parte che gli propone un tessuto musicale dove la successione dei suoni e l'intensità sono date, mentre la durata di ciascuna nota dipende dal valore che l'esecutore vorrà conferirle nel contesto delle costanti quantità di spazio, corrispondenti a costanti pulsazioni di metronomo."[119] Die offengelassene Fixierung der exakten Tondauern führte Eco dazu, von „opere 'aperte', che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente"[120] zu schreiben. Hier handle es sich um die neue Kategorie nicht abgeschlossener Kunstwerke, „opere non finite"[121], die der Vollendung durch den Interpreten bedürften.[122] Der „Interpret" trete demnach nicht mehr bloss als Vermittler, sondern als aktiver Mitschöpfer des Kunstwerkes auf: „l'interprete [...] la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso."[123] Eco spricht dabei geradezu von einer „nuova dialettica tra opera ed interprete".[124] Darauf relativiert er zwar immerhin: „Si ha soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati, in controllo dell'autore."[125] Dennoch schreibt er, Pousseur zitierend, von einem „campo di possibilità"[126] und vom „mondo multipolare di una composizione seriale".[127] Für die Interpretation der *Sequenza* kommt er zum Schluss: „La *Sequenza* di Berio eseguita da due flautisti diversi [...] (o eseguita due volte dagli stessi esecutori) non appariranno mai uguali, ma non saranno mai qualcosa di assolutamente gratuito. Andranno intese come realizzazione di fatto di una *formatività* fortemente individualizzata i cui presupposti erano nei dati originali offerti dall'artista."[128]

Eco hat hier die Bedeutung des Interpreten offensichtlich überschätzt. Seine Verabsolutisierung provoziert denn auch die Antwort des Musikwissenschaftlers Fedele D'Amico, der sachlich feststellt, was nun dem Interpreten überlassen bleibt: „In questo pezzo Berio lascia indeterminati certi fattori ritmici, delegando l'esecutore a precisarli. [...] entro i limiti in cui una struttura ritmica intelligibile esiste sulla pagina, nel

---

119 Umberto Eco, „l'opera in movimento e la coscienza dell'epoca", in: *Incontri Musicali* 3(1959), S. 32-54; Zitat S. 32. Als weitere exemplarische Werke wählte Eco Stockhausens *Klavierstück XI* und *Scambi* von Pousseur.

120 Ebd., S. 33.

121 Ebd., S. 34.

122 „L'autore offre insomma al fruitore un'opera da finire", ebd., S. 49.

123 Ebd., S. 35.

124 Ebd., S. 33.

125 Ebd., S. 36.

126 Ebd., S. 45.

127 Ebd., S. 48.

128 Ebd., S. 49.

realizzarne il fraseggio il flautista è soltanto un interprete."[129] Er gesteht zwar wegen der flexiblen rhythmischen Notation eine gewisse „'apertura' verso l'interprete"[130] zu. Die Offenheit des Notentextes sei damit aber nur graduell von der einer Beethoven-Sonate verschieden. Anschliessend spricht er das Problem jeder Interpretation an: „Nell'attualità della esecuzione io sento una sola versione, le altre non sono affatto implicite in essa."[131] In seiner Duplik spricht Eco dann nur noch von verschiedenen Redaktionen durch die Interpreten: „Il pubblico dovrebbe potere ascoltare redazioni diverse della stessa 'opera spunto'."[132] Noch immer hält er aber an der Besonderheit der *Sequenza* fest und schreibt von „un piano di particolare mobilità di scelta".[133] In *Opera aperta* (Mailand 1962) kommt er nochmals darauf zurück: „Die Poetik des 'offenen' Kunstwerks strebt, wie Pousseur sagt, danach, im Interpreten 'Akte bewusster Freiheit' hervorzurufen."[134]

Da die theoretische Konstruktion einer „Opera aperta" und die damit verbundene Debatte massgeblich in der *space notation* der *Sequenza* gründet, soll nun eine genaue Lektüre von Berios Interpretationsanweisungen im Vorwort der Druckausgabe das Problem freier Lesarten lösen helfen.

„Il tempo di esecuzione e i rapporti di durata vengono suggeriti: dal riferimento ad una costante quantità di spazio che corrisponde ad una costante pulsazione di metronomo; dalla distribuzione delle note in rapporto a quella quantità costante di spazio. 70 M.M. è perciò eguale a circa 0,80".
Le note ♪ devono essere eseguite sciolte: la loro durata effettiva è suggerita dal modo d'attacco.
La durata delle note ♪♪ si intende prolungata sino alla nota successiva.
Il valore di ♩. è ad libitum. Le note piccole, di preferenza, devono essere eseguite il più rapidamente possibile. I rapporti di distribuzione indicati per ♩. e per le note piccole valgono solo come suggerimento."[135]

Berio äussert sich hier unmissverständlich. Das Grundtempo ist durch die Metronomzahl vorgegeben, der Begriff „Empfehlung" („suggerimento") ist demnach eher rhetorisch gemeint und hat bloss psychologische Bedeutung, weil sich der Interpret nun persönlich angesprochen fühlen darf. Die effektiven Tondauern ergeben sich aus der genau bezeichneten Artikulation, können also auch nicht frei gewählt werden. Einzig die Ausführung der Fermaten richtet sich nach dem Belieben der Interpreten - wie es bisher auch nicht anders gehandhabt wurde. Die Ausführung der kleinen Noten („so rasch als möglich") appelliert an den Ehrgeiz der Interpreten und an deren technische Virtuosität: Hier ergeben sich wohl die grössten Abweichungen zwischen

---

129 Fedele D'Amico, „dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia", in: *Incontri Musicali* 4(1960), S. 89 bis 104; Zitat S. 94.

130 Ebd., S. 90.

131 Ebd., S. 94.

132 Eco, „risposta a D'Amico", in: *Incontri Musicali* 4(1960), S. 105-112; Zitat S. 106.

133 Ebd.

134 Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977 (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 222; it. *Opera aperta*, Mailand 1962), Zitat S. 31.

135 Vorwort.

verschiedenen Aufführungen; die kommunikative Geste - vergleichbar einer barocken Verzierung - ist Berio wichtiger als der absolute Wert.
Die bewusst offen gehaltene Notation zielt offenbar auf die Vermittlung eines Gefühls von Freiheit, auf die Vermeidung eines regelmässigen Pulses sowie den Ersatz fester Grössen durch variable Verhältnisse („rapporti"). Die „Mitarbeit" des Interpreten ist hingegen eher bescheiden. Die Notation und ihre Erläuterung verweisen so auf den Praktiker und Psychologen Berio.
Gestützt werden diese Annahmen durch eigene Aussagen des Komponisten: „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."[136] Allerdings ist sich Berio auch der Gefahren bewusst: Einerseits drohen Missverständnisse der Theoretiker, anderseits vor allem aber Missbräuche durch die Interpreten, denen er beinahe Piraterie vorwirft: „But instead, this notation has allowed many players [...] to perpetrate adaptations that were little short of piratical."[137] Deshalb trug er sich auch immer wieder mit dem Gedanken einer notationstechnischen Überarbeitung: „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."[138]
Den umgekehrten Weg, von der rhythmischen zur proportionellen Notation - und anschliessend wieder zurück - können wir dann bei der Entstehung der Oboen-Sequenz verfolgen. Das gleiche Problem, ein Stück unmissverständlicher zu notieren, spiegelt sich auch in den zwei Fassungen der *Folk Songs* oder in der Reduktion des Konzertes für zwei Klaviere auf einen Solopart, wobei die Tendenz jeweils weg von der interpretatorischen Freiheit, hin zur Eindeutigkeit weist.

Dem eigentlich offenen Kunstwerk hat sich Berio nur ausnahmsweise gewidmet, am ausgeprägtesten in *Circles*, wo er die Aleatorik als Entwicklungsprozess problematisiert: Ausgehend von einer absoluten Determination gelangt das Werk durch eine variable Disposition der Elemente hin zu immer freierer Variabilität.
Konrad Boehmer hat dieses Werk in seiner Dissertation *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik* (Köln 1966, veröffentlicht Darmstadt 1967) aus der Sicht des orthodoxen Dodekaphonisten abgelehnt, da die syntaktischen Kriterien fehlten, rhythmische und gestaltliche Nivellierung herrsche und das Werk jeder Kontrolle entbehre.[139] Die aleatorische Gestaltung der Schlagzeugpartien hat allerdings eher psychologische als musikalische Gründe, wie auch Berio bestätigt: „It is better to leave

---

136 Berio, *Interviews*, S. 99.

137 Ebd.

138 Ebd.; vgl. auch seine Äusserungen gegenüber 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." (Stoianova, Berio, S. 400). Eine Neufassung beabsichtigte Berio auch aus verlagstechnisch-urheberrechtlichen Gründen und gab deshalb einmal den Auftrag einer Übertragung der Proportionalschrift auf genau berechenbares Millimeterpapier (Information von Balz Trümpy).

139 Vgl. S. 103-110.

them a certain physical freedom and only to lay down the general direction of their action. Otherwise we would paralyse them. There is no question of aleatoricism, however."[140] Später hat Berio Aleatorik an sich abgelehnt, aus der Überlegung heraus, dass der Hörer betrogen werde, da er nicht teilhabe am aleatorischen Prozess: „The audience has no choice, it has to listen to whatever is put before it, aleatory or not. Furthermore, aleatoricism means that the composer renounces certain responsibilities."[141] Immerhin, in einem Heft der *Incontri Musicali* hat Berio das Problem intensiv diskutiert, u.a. mit der Übersetzung von Boulez' Aufsatz „Aléa".[142]

2.2. *Sequenza II* für Harfe (1963, für Francis Pierre)

„French 'impressionism' has left us with a rather limited vision of this instrument: seductive glissandi."[143] Mit seiner Harfen-Sequenz tritt Berio gegen die „impressionistischen" Clichés einer Verschleierung und Verweichlichung des Instrumentes an. Sein Gegenbild nutzt vor allem die technischen Errungenschaften der Schule von Salzedo[144], die er weiter entwickelt. Das erforderte Harfenspiel ist kraftvoll, hart, präzis. Das perkussive Spiel benutzt eine ganze Skala von Techniken: „accent", „à la table", eine Art Bartók-Pizzicato (φ : „am unteren Saitenende spielen und den Finger sofort kräftig auf den Resonanzkörper gleiten lassen"), ✱: "heftiges Glissando mit dem zweiten Finger der rechten Hand und dabei die Saiten gegeneinander schlagen lassen"[145], „die Saiten mit der Handfläche schlagen", „mit den Fingerknöcheln auf den Resonanzkörper schlagen."[146] Auch das Pedalgeräusch ist durchaus erwünscht. Die verschiedenen Schlageffekte erscheinen nie als koloristi-scher Zusatz, sondern werden in den Ablauf des Stückes integriert, so wie sich im Prozess zunehmender Verdichtung auf ganz natürliche Weise Glissandi einstellen - nicht als klangliche Mittel, sondern als unabhängige Aktionen, „polyphone" Gesten beider Hände. „Ce mouvement définit aussi le geste compositionnel: les structures traditionnelles, les stéréotypes, sont progressivement corrodées par l'introduction de modes de jeu plus violents", kommentiert zwar Albèra[147], doch verhält es sich gerade umgekehrt: Zuerst herrschen *clarté* und Schlageffekte vor, und erst im weiteren Verlauf werden die traditionell-"impressionistischen" Klänge angewendet; die musikalische Spannung entsteht dann durch die Überlagerung dieser beiden Schichten.

---

140 Berio, *Interviews*, S. 145.

141 Ebd.

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

143 Berio, S. 99.

144 Carlos Salzedo (1885-1961) gab eine neue moderne Harfenschule heraus: *Method for the harp*, New York 1927.

145 Bei der Oboen-Sequenz wird ein ähnliches Schnarrgeräusch durch das gleiche Zeichen wiedergegeben; Ausgangspunkt für die Notation ist demnach der zu erzielende Geräusch*klang*, nicht die Art dessen Erzeugung.

146 Alle Angaben sind den Spielanweisungen im Vorwort entnommen.

147 Albèra, S. 99.

In der harmonischen Entwicklung dient *cis* als Ausgangspunkt und Zentralton, bis sich als neue Achse der Zentralton *as/gis* etabliert. Auch in dieser *Sequenza* wird mit verschiedenen Ebenen der Mehrstimmigkeit gearbeitet. Das Stück beginnt in realer Zweistimmigkeit, was schon rein äusserlich durch die Notation auf zwei Systemen und in verschiedenen Dynamiken sichtbar gemacht wird. Unabhängige Aktionen beider Hände folgen, dann pseudo-kontrapunktische Partien im rhythmischen Verhältnis von 7:8, dann das Gegeneinander unterschiedlicher Klanglichkeiten. Das naheliegende, da instrumentenspezifische Akkordspiel wird auf den Schluss aufgespart.
Waren beim Erscheinen der Flöten-Sequenz 1958 noch ausführliche Erklärungen zur neuen (proportionellen) Notation notwendig, so genügt jetzt im Vorwort die blosse Nennung dieser Schreibweise, die sich inzwischen eingebürgert hat: „Die Notation ist immer proportionell; jede Vertikallinie entspricht einem Metronomschlag."[148] Die Fixierung der Tonhöhen folgt, vergleichbar einer Tabulatur, den praktischen Bedürfnissen der Interpreten und orientiert sich mehr an der Spielweise als am resultierenden Klang. Auch die Versetzungszeichen sind nur notiert, wenn sie einen Wechsel des Pedals bedeuten, weshalb die Stellung der Pedale graphisch notiert wird. Die Ausführung der kleinen Notenwerte richtet sich wiederum nach der Virtuosität der Interpretation: „So schnell wie möglich."[149]

2.3. *Sequenza III* für Stimme (1965/66, für Cathy Berberian)

Das Kompendium menschlicher Verhaltens- und Ausdrucksweisen ist aus der Künstlerpersönlichkeit von Berios erster Frau Cathy Berberian entstanden; es bleibt hier als ein Stück Vokalmusik weitgehend ausgeklammert.[150] Erwähnt seien bloss einige neue Aspekte: Das Stück ist ausdrücklich für eine „Künstlerin (Sängerin, Schauspielerin oder beides)" geschrieben.[151] Gleichberechtigt zu den üblichen Parametern tritt nun die ebenfalls unabhängige Ebene der Aktion, die in einer eigenen Liste von Anweisungen festgehalten wird. Ausser den in der Notation eigens verlangten Gebärden sind Hand-, Gesichts- und Körperbewegungen dem Belieben der Sängerin anheimgestellt. Dazu kommen Lautäusserungen, die auch die Trivialsphären des Lachens und Hustens umfassen: „The singing voice is only one aspect."[152] Durch semantische, phonetische und szenische Assoziationen kann so im Kopf des Hörers ein imaginäres Theater entstehen.
Die Notation (und Ausführung) des dichterischen Textes von Markus Kutter erfolgt ebenfalls auf mehreren Ebenen. Die Offenheit des Kunstwerkes, die bereits in der mehrdeutigen (horizontal, vertikal oder diagonal lesbaren) Textvorlage angelegt ist, äussert sich in einem grösseren Spielraum der Interpretation. Die Notation der Ton-

---

148 Vorwort.

149 Ebd.

150 Vgl. hierzu Berio, *Interviews*, S. 94-96; Albèra, S. 99-102; Pousseur, „Analyse und Interpretation. Luciano Berio: 'Sequenza III'", in: *Musik und Bildung* 1(1969), S. 459-460; Stoianova, *Berio*, S. 77-92; Dressen, S. 90-100.

151 Vorwort.

152 Berio, On New *Music*, S. 548.

höhen wechselt zwischen einer Fixierung auf normalem Pentagramm und einer relativen Tonhöhen-Notation auf einer oder drei Notenlinien. Die Zeitachse wird durch einen Zehnsekundenraster ebenso offen gestaltet, und in der Artikulation der Laute und Wörter finden sich Angaben wie „kann [!] so schnell als möglich ausgeführt werden", „müssen rasch wiederholt werden, aber in ganz zufälliger, ungeordneter Reihenfolge."[153]

2.4. *Sequenza IV* für Klavier (1966, für Jocy de Corvalho)

Die Klaviers-Sequenz ist die am meisten traditionsbezogene, was sich bereits äusserlich an der rhythmisch konventionellen Notation zeigt. In diesem komplementären Gegenstück zur Harfen-Sequenz verzichtet Berio auch auf eine Verfremdung herkömmlicher Klangerzeugung. Im Gespräch mit Stoianova äussert er sein Desinteresse am präparierten Klavier: „Personnellement, je n'attribue pas beaucoup d'importance aux expériences qui transforment les instruments - avec des gommes, des bouts de bois, des tuyaux [...] Ce qui est primordial pour moi, c'est une pensée musicale, les fonctions sociales, la relation au public."[154] Immerhin, noch 1957 trug sich Berio bei *Serenata I* für Flöte und 14 Instrumente vorübergehend mit der Absicht einer Klavier-Präparierung - allerdings aus harmonischen Gründen: „N.B. Dalla battuta 219 il pianista deve suonare su uno strumento 'preparato' su seguenti suoni: [...] L'effetto del suono preparato deve risultare il più possibile vicino all'ottava superiore del suono scritto."[155]

Um Polyphonie auf einem genuin mehrstimmigen Instrument wie dem Klavier neu zu problematisieren, stellt Berio verschiedene Texturen einander gegenüber, was sich harmonisch in gewisser Weise durch die Opposition funktionaler und nichtfunktionaler Akkorde resp. Akkordik und Figuration widerspiegelt.[156] Für eine Art Polyphonie auf höherer Ebene werden die Resonanzen der Obertöne eingesetzt: Die aufgehobene Dämpfung für einzelne Töne und Akkorde mittels Sostenuto-Pedal erzeugt so gleichsam eine weitere Stimme, einen „commentaire au jeu normal".[157] Das dritte Pedal ermöglicht damit einen „discours secondaire, une sorte de cantus firmus au développement plus lent, qui contrepointe le jeu normal."[158]

---

153 Vorwort.

154 Stoianova, *Berio*, S. 393.

155 Paul Sacher Stiftung Basel, Skizze zu *Serenata I*. Eine beigefügte Zeichnung erläutert dabei Montage und Position des zu verwendenden Radiergummis.

156 Vgl. Albèra, S. 102 f.

157 Ebd., S. 104.

158 Ebd., S. 103. Albèra stützt sich dabei auf Berios eigene Feststellung: „*Sequenza IV* joue avec deux discours: celui du clavier et celui des pédales. Le premier oppose des textures à caractères différents: accords arpégés, petites notes. Le second doit créer une sorte d'ombre sonore au discours du clavier." (Stoianova, *Berio*, S. 407).

2.5. *Sequenza V* für Posaune (1966, für Stuart Dempster „dedicated to the memory of Grock [Adrien Wettach]")

„Auf der Bühne ein sehr niedriges Notenpult und ein Sessel. Der Vortragende (weisser Schal, Scheinwerfer von oben usw.) mimt beim Auftreten und während der Ausführung von Teil A einen Artisten, der einen alten Schlager anstimmt."[159] Das theatralische Moment ist hier noch stärker ausgeprägt als bei der Vokal-Sequenz III. Das Stück ist dem Andenken Grocks (Adrian Wettach) gewidmet, der in Berios ligurischer Heimat dessen Nachbar war; Ausgangspunkt der Komposition war so eine persönliche Erinnerung.[160] Im Zentrum steht der Schlüsselbegriff *Why*. Die englische Übersetzung von Grocks existentiell fragendem *Warum* verwendet Berio instrumental als Glissando der Vokale /uai/, wodurch er den instrumentalen und vokalen Ausdrucksbereich miteinander verschmilzt: „Häufig werden instrumentale Töne mit gesungenen kombiniert, wobei der Ausführende auf ihre Ähnlichkeit hinsichtlich Klangfarbe und Tonansatz zu achten hat: Die Vokale sollen so gesungen werden, dass sie vernehmlich den Instrumentalklang imitieren. Der Spieler soll die angegebenen Vokale mit dem Instrument imitieren, ohne sie zu singen."[161]

Vokale und instrumentale Ebene werden teils unabhängig voneinander geführt, teils durchdringen sie sich, transformieren und modulieren sich gegenseitig und erlauben ein Musizieren in bestimmten Intervallen. Die Posaune ist gleichsam Fortsetzung und Lautsprecher des menschlichen Stimmapparates.[162] Die Verbindung der beiden Ausdruckssysteme hat Berio erstmals 1958 in *Thema (Omaggio a Joyce)* mit elektronischen Mitteln erprobt: „Ich habe eher versucht, das Wort in den Stand zu setzen, den musikalischen Sachverhalt völlig zu assimilieren und zugleich zu bedingen."[163] Dass der Atem das ganze Stück prägt und trägt, findet auch in der Notation seinen Ausdruck: Zwei Taktstriche begrenzen jede Atemeinheit. Weitere Modulation erfahren Stimm- und Instrumentklang durch die Einführung einer dritten Ebene. Analog zu den 7 Stufen der Dynamik werden auch für die Dämpfung 7 Stufen angegeben, wobei ein eigenes Notensystem deren Gleichberechtigung und Autonomie unterstreicht.[164] Strukturell lässt sich die allmähliche Herausbildung der Zwölftonreihe

---

159 Vorwort.

160 „Pour l'hommage à Grock j'ai choisi l'instrument le plus simple, le plus naturel et quelque peu comique. Le tube du trombone est le prolongement le plus direct du souffle et le jeu de cet instrument comporte, naturellement, un effet gestuel théâtral." (Stoianova, *Berio*, S. 410).

161 Vorwort.

162 Vgl. Albèra, S. 104 und Berio, *Interviews*, S. 93.

163 Berio, *Musik und Dichtung*, S. 37.

164 „The instrumentalist's wind column must perform two functions simultaneously: playing and singing. It's not easy to get the co-ordination of the two elements exactly right and the sense and efficacy of the piece depends on scrupulously respecting the intervals between voice and instrument. Only in this way is it possible to attain the required level of transformation (the vocalization of the instrument and instrumentalization of the voice), and to provide material suitable for further simultaneous levels of transformation: timbre modulations with the mute and modulations of amplitude through 'beating' between voice and instrument." (Berio, *Interviews*, S. 93).

a^{1} [165] *-es*^{1}*-e-gis/as-F-G-b-fis*^{1}*-d-cis*^{1}*-c*^{1}*-h* bis zur Artikulierung des *Why?* beobachten. Danach bilden die gesungenen Töne eine eigene Reihe: *es-f-e-a-b-gis-c*^{1}*-h-d*^{1}*-(as*^{1}*)-(d)-des-g*^{1}*-fis/ges*. Im Zusammenwirken all dieser Elemente ergibt sich wiederum eine eigene Polyphonie.[166] Das Werk lebt so von der Überlagerung verschiedener Ebenen: „*Sequenza V* est un essai de superposition de gestes et d'actions musicales."[167] Dies sei sogar der eigentliche Kernpunkt der Komposition: „J'ai cherché la rencontre entre voix et instrument, entre souffle et instrument, entre geste et instrument. La pièce joue avec l'effort physique par rapport à l'instrument et avec l'effet théâtral du jeu. Ceci a été toujours un rêve pour moi: choisir une action - le jeu de trombone, par exemple; y ajouter une autre action - par exemple, chanter; et produire une troisième action qui résulte de cette rencontre."[168]

Von dieser Vielschichtigkeit sind in der Nachfolge Berios zahlreiche Komponisten abgerückt, indem sie nur die Theater- oder Modulationseffekte kopierten oder weiterentwickelten. Die eindimensionale Rezeption als Instrumentales Theater oder gar als blosses Gag-Stück verkennt, dass die theatralischen Effekte musikalisch voll integriert sind: „La théâtralité naît du processus musical, elle n'est ni anecdotique, ni prédominante, elle apparaît comme extériorisation du geste compositionnel et du geste de l'interprète noués à l'intérieur de l'oeuvre."[169]

2.6. *Sequenza VI* für Viola (1967-1968, für Serge Collot, komponiert auf Anregung von Walter Trampler, der das Stück 1967 uraufführte)

Dieses Werk ist eine Studie über das Tremolo: Legato-Tremolo, arpeggiertes Tremolo, Tremolo als Ornament. Zugleich stellt das Tremolo auch eine extreme Form der Wiederholung dar: „*Sequenza VI* répète, développe et transforme une même séquence harmonique de base. Elle peut constituer une étude formelle sur la 'répétition'."[170] Im Tremolo über alle vier Saiten ergibt sich eine eigene Art von Polyphonie: Zehn Akkorde bilden die harmonische Hauptstütze.[171] Nach strengen Stimmführungsregeln werden diese Akkordblöcke schrittweise transformiert, bis sich das chromatische Total aller 12 Töne ergibt. „Das Prinzip, auf dem die Komposition beruht, ist jenes von Beharren und Wandlung. Eine harmonische Sequenz wird ständig wiederholt und erfährt in der Wiederholung eine allmähliche Transformation."[172]
Eine besondere Virtuosität in der Energie-Einteilung erfordert der Ablauf des Stücks: Wenn die Muskeln vom wilden Tremolo erschlafft sind, wird eine „romantische"

---

165 Stoianova, *Berio*, beginnt irrtümlich mit *f*^{1} (S. 411).

166 Vgl. Albèra, S. 103 f. und Stoianova, *Berio*, S. 409-412.

167 Stoianova, *Berio*, S. 409.

168 Ebd., S. 413.

169 Albèra, S. 92.

170 Stoianova, *Berio*, S. 414.

171 Vgl. ebd., S. 415.

172 Berio, *Programmheft-Notizen*, o. J., Archiv der UE, Wien.

Kantilene gespielt, bei welcher der Bogenarm nicht zittern sollte. Eine virtuelle Mehrstimmigkeit ergibt sich dann am Schluss durch den klanglichen Wechsel zwischen Flageolett- und fest gegriffenen Tönen. Kleine Wahlfreiheiten des Interpreten unterstreichen die partielle Offenheit des Kunstwerkes: „Alternativ-Versionen und Einschübe sind nach Belieben möglich; letztere sind in Klammern über dem Niveau des Haupttextes placiert."[173]

2.7. *Sequenza VII* für Oboe und Ton-Generator (1966, für Heinz Holliger)

Die bisher diskutierten Problemstellungen treten in dieser *Sequenza* besonders ausgeprägt auf, weshalb ihr im folgenden Kapitel eine eingehende Einzeluntersuchung gewidmet werden soll.

2.8. *Sequenza VIII* für Violine (1975-1977, für Carlo Chiarappa, Auftrag von Serena de Bellis)

Die allmähliche Ausbildung, Einführung und Kombination der einzelnen Parameter - Tonhöhe, Rhythmus/Dauer, Dynamik, Artikulation, Farbe - bilden den strukturellen Hintergrund. Berio kommentierte diese allmähliche Entwicklung: „Celle-ci présente une image globale et plus historique de l'instrument, [...] un développement de gestes instrumentaux."[174] Albèras Bezeichnungen „série de variations" und „panorama" kann man zustimmen; sein Vergleich mit Bachs *Chaconne* führt aber zu weit.[175] Tonzentren (a^1/h^1) und melodische Gesten sind prägende Merkmale, Passagen der Wahlfreiheit - Auswahl der Reihenfolge einzelner virtuoser Spielformeln[176] - sowie der Theatereffekt, bei dem ein Übungsdämpfer mit der rechten Hand aufgesetzt wird, während die Linke weitere Töne zupft, sind einige Besonderheiten.

„*Sequenza VIII* pour violon seul est une séquence de gestes instrumentaux - au sens historique du mot - de leur transformation et de leur superposition. Elle est centrée sur deux notes pivots, la et si (une mini-passacaille?) sur lesquelles se construit l'oeuvre."[177]

2.9.1. *Sequenza IXa* für Klarinette (1980)

Die Grundidee dieses Stückes war die Umwandlung des Klarinettentons in menschlichen Stimmklang unter Verwendung des von Giuseppe di Giugno am Pariser IRCAM entwickelten Digitalprozessors 4X. Dabei sollte ein Kontinuum von 13 mit dem Computer analysierten italienischen, englischen und französischen Vokalfarben

---

173 Vorwort.

174 Stoianova, *Berio*, S. 419.

175 Vgl. Albèra, S. 112.

176 „Ripeti, sempre staccato e *pp*, le sei sezioni nell'ordine suggerito oppure permutandone liberamente l'ordine, evitando però ripetizioni successive della stessa sezione o dello stesso gruppo di sezioni" (Fussnote).

177 Berio, *Programmheft-Notizen*, o. J., Archiv der UE, Wien.

gebildet - „13 timbres molto omogenei"[178] - und diese wiederum sollten in eine Relation zur Tonhöhen-Frequenz gesetzt werden. Als technische Mittel wurden Klangmodulation und Filterung erprobt. Einerseits wollte Berio auf elektroakustischem Wege Ein- und Ausschwingvorgänge des Soloinstrumentes nachbilden, andererseits menschliche Klänge und Geräusche auf die Klarinette übertragen, wobei Schallrohrabdeckungen wie auskomponierte Filtereffekte wirken sollten. Berio verglich dabei das Subtraktionsprinzip der Klangsynthese mit der Arbeit eines Bildhauers: „One of the most important ideas for using our set-up is to allow the composer the possibility to think in terms of subtraction - to make subtractive synthesis of sound - not strictly the additive, conventional way. To a certain extent it is something similar to the idea of subtractive sculpture, where you carve - in this case sound - from a block. It is different in that the block from which you carve a situation is composing itself."[179] Die Polyphonie sollte sich hier im Dialog zwischen Computer und Klarinette realisieren.[180] 1976-1980 arbeitete Berio an diesen „*Chemins V* pour clarinette seule et filtres digitaux programmés", bis er das Experiment abbrach, da ihm der Rechner zu langsam lief.[181] Das unvollendete Stück ist später einerseits teilweise in den II. Akt der Oper *La veria storia* aufgenommen worden, andererseits schälte sich in einem weiteren Reduktionsverfahren die *Sequenza IXa* heraus, die bezeichnenderweise als einzige *Sequenza* keinen Widmungsträger erhielt.[182] Zusammen mit *Linea* für zwei Klaviere, Marimba- und Vibraphon (1973) bildete sie darüber hinaus auch das Material für eine sinnigerweise *Mix* genannte Komposition (1985).

Das Werk nimmt auffällig viele in der *versione provvisoria* der Oboen-Sequenz[183] erprobte und später wieder verworfene Elemente auf: die Ruhepunkte der Fermaten, die ebenfalls mit einem Kreuz und der individuell festgelegten Sekundendauer bezeichnet werden, den *sf*-Effekt (hier nicht mehr als *sfppp*, sondern als *sfmf* notiert), die Schaukelbewegung, Ornamenttöne, Tongriffwechsel, Mehrklänge, punktierte und doppeltpunktierte Werte. Der Vortrag erhält durch einen Zusatz zur Metronom-Angabe grössere Freiheit: „Viertel = 60, ma sempre un poco instabile."[184]

---

178 Vgl. Skizzenblatt, Paul Sacher Stiftung.

179 Berio, *On New Music*, S. 551.

180 Vgl. Berios Kompositionsnotiz „rispondere istantaneamente al programma con sezioni nello stesso registro / se il programma non dà suono / eseguire tutte le sezioni una volta, separati dal silenzio minimo indicato."

181 Berio im Gespräch, Basel, 28. September 1989. Noch 1972 hatte er sich voller Enthusiasmus über die Möglichkeiten der Elektroakustik geäussert („Eroismo Elettronico", in: *Nuova rivista musicale italiana* 6[1972], S. 663-665).

182 Zum Verhältnis zwischen *Sequenze* und *Chemins* sei auf das Kapitel 4.5. verwiesen.

183 Vgl. Kapitel 3.4.

184 Vorwort.

2.9.2. *Sequenza IXb* für Altsaxophon (1981)

„This work is dedicated to Iwan Roth and John Harle, with my thanks for their kind help in adapting Sequenza IX to the Alto Saxophone."[185] Die Umarbeitung für Altsaxophon erfolgte in enger Zusammenarbeit mit zwei Interpreten. Die Unterschiede zur Klarinetten-Version sind allerdings gering, selbst die Zweiklänge werden genau (teils in enharmonischer Umschrift) übernommen. Einzelne minime Differenzen ergeben sich aus spieltechnischen Gründen: Bei *W* steht nun nur noch ein einfacher Triller, dazu fehlen die Staccato-Skala bei *E* (sie klänge auf dem Saxophon schlecht) sowie ein nicht realisierbarer Tiefton. Dazu verlangt das Saxophon bei *S* die Präzisierung von *senza vibr*[*ato*].

2.10. *Sequenza X* für Trompete und Klavier-Resonanzen (1984, geschrieben für Thomas Stevens und Ernest Fleischmann gewidmet)

Als einzige *Sequenza* benötigt dieses Stück zwei „Stimmhefte": Die Trompeten- und eine in „Partitur" notierte Klavierstimme. Der Klang der Trompete wird erweitert um den Resonator des (elektronisch verstärkten) Flügels, bei dem im Wechsel bestimmte Tasten gedrückt werden. Berio unterscheidet dabei genau zwischen Sostenuto-Pedal und Dämpfungs-Aufhebung durch einzelnen Tastendruck. Die Aktivierung der entsprechenden Klaviersaiten und ihrer resonierenden Ober- und Untertöne durch den Schall der Trompete bildet dann die gestisch-theatralische Seite des Stücks: „Der Trompeter stellt sich neben das Klavier (ein perfekt gestimmter, grosser Flügel mit ganz geöffnetem Deckel) und spielt nur, wenn es angezeigt ist [↓], ins Klavier hinein. Das Klavier soll ein wenig verstärkt werden. Das Mikrophon wird *unter* das Instrument gestellt, die Lautsprecher sollen *nicht* sichtbar sein."[186] In dieser „Geisterstimme" werden anfänglich einfache Septimenakkorde verwendet; später treten auch komplexere Akkorde auf. Referenztöne sind *d-f*, später *cis*. Die Tonwiederholung lässt sich hier in vier Stufen gliedern: normale Repetition, Staccatorepetition, Flatterzunge und „Doodle"-Zunge. Der Wechsel zwischen Flatter- und Doodlezunge sowie zwischen verschiedenen Ventil-Griffen (Ventil-Tremolo) erzeugt klangliche Variierung. Als besonderer Effekt wird, ähnlich wie in der *versione provvisoria* der Oboen-Sequenz, der extreme Dynamikkontrast (*fff-pp*) mit VT (Ventil-Tremolo) kombiniert. Die Ruhepunkte sind diesmal auf zwei Dauern beschränkt: Fermata ca. 5" lang, ca. 8" lang.[187] Die Schnelligkeit richtet sich wiederum nach der Virtuosität des Inter-preten: „so schnell wie möglich, jedoch deutlich artikuliert."[188]

---

185 Widmung.

186 Vorwort.

187 Ebd.

188 Ebd.

2.11. *Sequenza XI* für Gitarre (1987-1988, für Eliot Fisk)

Die Gitarrensequenz bietet ein Kompendium, ja ein „Potpourri" der klang- und spieltechnischen Möglichkeiten vornehmlich spanischer Gitarrenmusik. Traditionelle Gesten und Techniken verschiedenster Herkunft werden hier eingeschmolzen: „une gestualité propre à la guitare, mémoire inscrite de son épaisseur historique."[189]

Auch hier spielt die Wiederholung (und Variierung) kleiner Elemente eine wichtige Rolle - als wiederholte Tonfolgen, als Rasguado abwechselnder Finger, in ausgeschriebener Wiederholung, mit dem Kürzel „3mal", „ca. n mal" und als *ad libitum* eingeschoben: „Einige Male wiederholen, nur falls die Saite gestimmt werden muss."

Den strukturellen Rückhalt bilden einerseits eine aus Tritoni innerhalb der gleichen Oktave gebildeten Zwölftonreihe *g-cis-fis-c-f-h-b-e-gis-d-a-es*, andererseits, im Spannungsverhältnis dazu, der instrumentenspezifische Akkord der leeren Saiten, der demonstrativ auch für ein allfälliges Nachstimmen, ein Kontrollieren der Stimmung jeder Saite eingesetzt wird.[190]

Mehrstimmigkeit erfolgt auch hier auf verschiedenen Ebenen: als Geste im virtuosen Auswechseln der Finger (Rasguado), in raschen Zupfkombinationen beider Hände - äusserlich teilweise durch die Notation auf zwei verschiedenen Systemen für die beiden Hände ablesbar -, in der Unbhängigkeit der Stimmen, in der klanglichen Differenzierung (einzelne Flageolettöne und Bartók-Pizzicati), im Spiel auf der Tambora (direkt hinter dem Steg). Auch hier findet sich wiederum ein Netz von Ruhepunkten, Fermaten, die in dreieckiger Form notiert und individuell mit der Sekundendauer versehen sind. Die Tondauern sind aus der *space notation* ablesbar, diesmal aber noch freier zu handhaben: „Viertel = 50, ma liberamente, come preludiando."[191]

---

189 Caroline Delume, „Luciano Berio: *Sequenza 11* pour guitare", in: *Entretemps* 10(1992), S. 41 bis 56, hier S. 46.

190 Dies kann wiederum als theatralischer Akt aufgefasst werden; Don McKenzie spricht dabei von „extroverted, theatrical performance" (Rezension in: *Notes* 47[1990/91], S. 962).

191 Vorwort.

2.12. Zusammenfassung

Ähnlich wie das Streichquartett *Sincronie* zeichnen sich die *Sequenze* aus durch ein ausgeprägtes historisches Bewusstsein in der Verwendung der Instrumente als Klangkörper, sei es nun durch Anlehnung an oder durch Abgrenzung von der Tradition. Die *Sequenze* widerspiegeln die Neugierde des Komponisten, seine ungebremste Entdeckungsfreude, unter jeweils wechselnden Aspekten die spezifischen Möglichkeiten eines Instrumentes auszuloten und zu erweitern: eine einzigartige und grundlegende *recherche musicale*. Der Charakter der einzelnen Instrumente wird dabei oft indirekt durch ihre unidiomatische Verwendung gezeigt, was auch einen spielerischen Zugriff bedeutet, „ganz so, wie ein Kind seine Spielsachen auf alle illegitimen Verwendungszwecke hin abklopft."[192]

Die Erweiterung des Instrumentenbildes geschieht auf verschiedenen Ebenen: Im Anschluss an die Tradition der Sololiteratur wird die Virtuosität oft an ihre (bisherigen) Grenzen geführt, wobei neben einer besonderen technischen Fertigkeit insbesondere der rasche Wechsel von Ausdruck und konventionellen bzw. zeitgenössischen Spieltechniken gefordert wird. In Zusammenarbeit mit den Interpreten versucht Berio sodann, die spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente zu erweitern, vornehmlich durch eine Aufwertung des Parameters Klang, der auch dessen Verfremdung bis zum Geräuschhaften einschliesst.[193] Grundsätzlich Neues bleibt allerdings weitgehend ausgeklammert, das Instrument als solches wird nicht verändert[194], nicht einmal präpariert.[195]

Die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten betrifft auch - im Anschluss an die entsprechende Tradition von Bach bis Bartók - eine konsequente harmonische und polyphone Behandlung der Melodieinstrumente, was an die Virtuosität der Interpreten wiederum erhöhte Anforderungen stellt. Eine Erweiterung bedeutet darüber hinaus der häufige Einbezug gestischer oder instrumentaltheatralischer Mittel. Die Stücke leben so von der Spannung zwischen altem und neuem Bild, Tradition und Innovation, historisch Gewachsenem und natürlicher Erweiterung.[196]

Alle *Sequenze* sind in enger Zusammenarbeit mit den Interpreten entstanden und deshalb stark mit der jeweiligen Musikerpersönlichkeit verbunden.[197] Die Behand-

---

192 W. Fuhrmann, S. 19.

193 Vgl. Berio, „Meditation über ein Zwölftonpferd", in: *Melos* 36(1969), S. 293-295, hier S. 294: „Eine Theorie der Musik (hat) prinzipiell jene Faktoren zur Grundlage [...], die unsere Wahrnehmung in auffallender Weise beeinflussen; in der tonalen Musik sind das beispielsweise harmonische und metrische Aspekte; in neuerer Musik ist es die Integration irgendeines Klangphänomens - von der Sprache bis zum Instrument, vom 'Geräusch' bis zum 'Klang' - in ein generalisiertes harmonisches Kontinuum."

194 „I have never tried to alter the nature of the instrument, nor to use it 'against' its own nature." (Berio, *Interviews*, S. 92).

195 Vgl. die entsprechenden Anmerkungen bei der Klavier-Sequenz.

196 Vgl. Albèra: „Chaque *Sequenza* est par conséquent confrontation avec l'histoire, à travers le médium de l'instrument, en même temps qu'elle en est une approche ré-créatrice." (S. 91).

197 Am engsten ist sie wohl bei der geplanten Cello-Sequenz - nicht zu verwechseln mit einer früheren Idee: Als *Sequenza VIII* war 1972 ein Cellostück für Siegfried Palm vorgesehen - für den aus Sri Lanka stammenden Rohan de Saram, der bereits die Viola-Sequenz für sein Instrument transkribiert hatte. (Vgl. dazu die Verlagsnotiz von Trygve Nordvall vom 12. Mai 1986:

lung des Instrumentes wie die Notation der Musik sind stets von einem praktisch-pragmatischen Bemühen geprägt. Die Materialsuche, die Erprobung der technischen und klanglichen Möglichkeiten erfolgte gemeinsam - bei der Oboen-Sequenz erstreckte sich Heinz Holligers Mitarbeit bis auf editorische Probleme und das Korrekturlesen. Der Künstler ist hier am re-kreativen Prozess der Interpretation mehr als üblich beteiligt. Die *Sequenze* entwerfen ein neues Bild vom Solisten und seiner Virtuosität. Der Solist soll das historische Bewusstsein und Wissen teilen, die Spannung zwischen musikalischer Idee und den technischen Grenzen seines Instrumentes spüren lassen, ebenso wie die Spannung zwischen traditionellem und zeitgenössischem Ausdruck. Gefordert wird deshalb nicht bloss technische Fingerfertigkeit und virtuoses Amusement, sondern auch die intellektuelle Bewältigung der Probleme. Der emanzipierte Künstler dient nicht mehr wie eine mechanische Maschine; er muss teilhaben an der Interpretation. Die Zweigesichtigkeit der *Sequenze* bedarf darum auch keiner Spezialisten zeitgenössischer Musik, sondern vielmehr des modernen, vielseitigen Künstlers:

„In the *Sequenzas* as a whole there are various unifying elements, some planned, others not. The most obvious and external one is virtuosity. I hold a great respect for virtuosity even if this word may provoke derisive smiles and even conjure up the picture of an elegant and rather diaphanous man with agile fingers and an empty head. Virtuosity often arises out of a conflict, a tension between the musical idea and the instrument, between concept and musical substance. [...] As is well-known, virtuosity can come to the fore when a concern for technique and stereotyped instrumental gestures gets the better of the idea, as in Paganini's work - which I'm very fond of, but which didn't really shake up the history of music, although it did contribute to the development of violin technique. Another instance where tension arises is when the novelty and complexity of musical thought - with its equally complex and diverse expressive dimensions - imposes changes in the relationship with the instrument, often necessitating a novel technical solution (as in Bach's *Violin Partitas*, Beethoven's last piano works, Debussy, Stravinsky, Boulez, Stockhausen etc.), where the interpreter is required to perform at an extremely high level of technical and intellectual virtuosity. Finally, as I've often emphasized, anyone worth calling a virtuoso these days has to be a musician capable of moving within a broad historical perspective and of resolving the tension between the creativity of yesterday and today. My own *Sequenzas* are always written with this sort of interpreter in mind, whose virtuosity is, above all, a virtuosity of knowledge. (I've got no interest in, or patience for those who 'specialize' in contemporary music.) Another unifying element in the *Sequenzas* is my own awareness that musical instruments can't really be changed, destroyed or invented. [...] I think it's very important to understand - which is why I'm insistent about it - that a musical instrument is in itself a piece of musical language. The composer can only contribute to the transformation of musical instruments by using them, and trying to understand *post factum* the complex of the transformations."[198]

Wichtigstes Beispiel dafür, wie Berio mit der Tradition umgeht, die Möglichkeiten erweitert und zugleich auch problematisiert, ist die Verwendung von Mehrstimmigkeit. Das polyphone Spiel auf genuin homophonen Instrumenten hat die Komponisten seit dem 17. Jahrhundert herausgefordert. Der Violinistenkreis um H.I.F. Biber hat virtuose Akkorde und Arpeggien hervorgebracht, reale und virtuelle

---

„Idee Berios zur Umschlagsgestaltung: eine Bratsche, 'schwanger mit einem Cello'"). Rhythmen aus dessen Heimat, die dieser selber sammeln will, sollen auf die vier Saiten seines Instrumentes verteilt werden, lautet hier die Grundidee.

Im Kapitel 3.6. wird nochmals genauer auf den neuen Solisten-Typus Berios eingegangen werden.

198 Berio, *Interviews*, S. 90 f.

Polyphonie fand in den Fugen J.S. Bachs für die Soloinstrumente Violine, Violoncello und Flöte einen Höhepunkt. Hier knüpft nun Berio an; zur realen Mehrstimmigkeit tritt die virtuelle, die durch rasche Wechsel von Haupt- und Nebennoten, von Tonregistern, Klanglichkeit und Ausdruck hervorgerufen wird, ebenso durch die periodische Wiederkehr von ausgehaltenen (Fermata-)Tönen, die Albèra „hauteurs gelées"[199] nennt. Hierher gehört auch die Erzeugung von Mehrklängen auf den Blasinstrumenten, deren mysteriöse Wirkung auch Jahrzehnte nach ihrer erstmaligen Anwendung noch vorhanden ist. Darüber hinaus gibt es eine Polyphonie der Aktion, die Überlagerung mehrerer unabhängiger musikalischer Schichten, die nicht nur akustisch, sondern auch optisch wahrnehmbar sind; besonders deutlich wird dies in der Behandlung von Text, Ausdruck und Aktion in der *Sequenza III*, in der Verwendung des Dämpfers bei *Sequenza V*, die auch notationstechnisch Autonomie erhält, und in der Kommunikation von Trompete und Flügelresonator (*Sequenza X*). Es sind dies theatralische Gesten, herausgewachsen aus der Musik: „C'est la pensée musicale qui plutôt devient théâtrale."[200] Diese Kategorie und der damit verbundene Gestus des Zeigens - eine Art Desillusionierung im Brechtschen Verfremdungssinne - findet sich ansatzweise auch in anderen *Sequenze*: Die Aktionen des Harfenisten (*II*), der Wechsel vom heftigsten Tremolo zur Kantilene (*VI*), das Aufsetzen des grossen Übungsdämpfers (*VIII*), die Hinwendung zum Flügelresonator (*X*), das Nachstimmen (*XI*) - dies alles hat unbestritten theatralische und demonstrative Qualitäten.[201] Aber auch schon die blosse Aktion des Blasansatzes kann in dieser Richtung verstanden werden.
Ebenso wichtig ist die *musikalische* Geste, der Halteton, die kurze Formel, die Wiederholung. „Le geste a donc toujours une histoire, et c'est l'histoire de celui qui le manifeste, avant d'être l'histoire de ce geste même."[202]

Der *work-in-progress*-Charakter, der im Kompositionsprozess bei den *Sincronie* zu beobachten war, findet sich auch in den *Sequenze* auf verschiedenen Ebenen. Meistens entwickelt sich das musikalische Material aus einem Zentralton, einer tonalen Spannung oder einem Paradigma heraus. Form und Inhalt treffen sich insofern, als dass das Stück dann seinen Höhepunkt hat, wenn das ganze chromatische Feld ausgeschritten ist. Bis in die jüngsten Werke dient die Zwölftonreihe als Rückgrat, als Referenz. Dogmatisch wird sie allerdings nie verwendet; wichtiger als die Reihenfolge ist das harmonische Feld und das chromatische Total.
Durch diese allmähliche Ausbreitung des Materials und durch die ebenso sorgfältige Entwicklung der verschiedenen Parameter - auch sie vollzieht sich gleichsam als *work*

---

199 Albèra, S. 92.

200 Philippot, *Entretien*, S. 90.

201 Vgl. Fred K. Prieberg, „Imaginäres Gespräch mit Luciano Berio", in: *Melos* 32(1965), S. 156 bis 165: „Die Aufgabe heisst doch, den Sinn der musikalischen Aktion mit den besonderen Fähigkeiten der Ausführenden in Einklang zu bringen, ihnen die Möglichkeit zu bieten, durch die sie jene Situation für sich selbst definieren können, in der das Absehbare Wirklichkeit wird, und zwar vor den Augen des Zuhörers, vor den Ohren des Zuschauers." (S. 162).

202 Berio, „Du geste et de Piazza Carità", in: *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris 1966, S. 216–223, Zitat S. 216.

in progress - ergeben sich für den Hörer neue Möglichkeiten der Orientierung, die auch durch verschiedene Wiederholungen und Ruhepunkte unterstützt werden.

Die Emanzipation des Interpreten wurde bereits diskutiert. Ermöglicht wurde sie durch neue Anforderungen, aber auch durch neue Notationsweisen, wie sie erstmals in der Flöten-Sequenz entworfen wurden; die sich der Normierung entziehende *space notation* findet einzig bei *Sequenza IV* keine Anwendung. In *Sequenza III* treten die festen Werte gegenüber den Relationen noch weit stärker in den Hintergrund. Die allmähliche Verknappung der entsprechenden Angaben in den Vorworten belegt, wie rasch diese Notation Schule gemacht hat. Weitergehende Freiheiten - „liberté dans la liberté"[203] - gestattet sodann die Notation kleiner Noten, wenn auch die Vorschrift „so rasch als möglich" an den Ehrgeiz jedes Virtuosen appelliert. Darüber hinaus finden sich vereinzelt begrenzte Ossias, Wahlmöglichkeiten zwischen verschiedenen Varianten, die eine symbolische Mitarbeit des Interpreten erlauben. Die *Sequenza* steht so im Spannungsfeld zwischen musikalischer Idee und kompositorischem Konzept und den Möglichkeiten, diese instrumental auszubilden.

Verwandt mit den *Sequenze* ist eine ganze Reihe weiterer Werke für Solo-instrumente, die jedoch hauptsächlich bloss jeweils *ein* kompositorisches Problem ins Zentrum stellen und auf dieses auch bereits mit dem Titel anspielen: *Rounds* für Cembalo (1965, Antoinette Vischer gewidmet), *Gesti* für Alt-Blockflöte[204] (1966, Frans Brüggen gewidmet), *FA-SI* für Orgel (1975, Silvio De Florian und Renzo Bee gewidmet)[205], *Les mots sont allés* (1978, für Mstislav Rostropovitch), *Lied* für Klarinette (1983, für Eduardo Dibenedetti), *Comma* für kleine Es-Klarinette (1987, François Lesure gewidmet) und *PSY* für Kontrabass im „Forte barocco" (1989, ohne Widmung).

Im folgenden wird nun untersucht, wie die geschilderten kompositorischen Ideen und Probleme sich im Schaffensprozess an der quellenmässig recht gut dokumentierten Oboen-Sequenz niedergeschlagen haben.

---

203 Magnani, S. 76.

204 Die Notation erfolgt wie bei *Sequenza V* auf verschiedenen Systemen (für „mouth" resp. „fingers"); die körperliche Gestik wird daneben durch die Anweisung zum Schluss unterstrichen: „lower the instrument while humming".

205 Hier findet man die Nähe zu den *Sequenze* etwa in der Bezeichnung des beweglichen Pulses „Achtel = 60 sempre molto flessibile, come improvvisando".