

Thomas Gartmann

Das neu erschlossene Offene Kunstwerk: Luciano Berios Überarbeitungen der *Sequenza*¹

„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, konstanter Metronomzahlen entsprechender Zeiträume geben will“² – und zwar in einem Akt schöpferischer Improvisation. 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 fruchtbares 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, die der Vollendung durch den Interpreten bedürften.³

Die von Berio hier erstmals angewandte *Space notation* verleitete Eco zum Missverständnis freier Dauern, obwohl Berio in den Spielanweisungen klar festhielt, dass die Verteilung der Noten ihrer Verteilung im Raum entspreche, wobei das Metronom recht exakte Dauern nahelegt.⁴ Immerhin, Berio leistete dem Vorschub, indem er Ecos Überlegungen ausgerechnet in derjenigen Nummer publizierte, die er programmatisch mit Pierre Boulez' Aufsatz *Aléa* eröffnete.⁵

Ecos fruchtbares Missverständnis ermöglichte die theoretische Konstruktion des *Offenen Kunstwerkes* und eine damit verbundene Debatte – auch in Berios *Incontri musicali*. Vorab wegen Missbräuchen wurde Berio dadurch gezwungen, sich wiederholt mit dem Gedanken einer notationstechnischen Überarbeitung zu beschäftigen.

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 Severino Gazzelloni gewidmet, einem der wichtigsten Vertreter des Vivaldi-Revivals. Rasch entwickelte sich das Stück zu einem Referenzstück, in Ausbildung, Wettbewerben, Repertoire.⁶

¹ Für verschiedene praktische Hinweise danke ich den Flötisten Aurèle Nicolet, Doris Lanz und Heinrich Keller, der mir auch eine Kopie von Berios Brief zur Verfügung gestellt hat. Eine erweiterte Fassung dieses Aufsatzes erscheint in der Festschrift Ernst Lichtenhahn (= Serie II der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft), Bern 2000, S. 153-163 (im Druck).

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

³ *Incontri Musicali* 3 (1959), S. 32-54.

⁴ „dalla distribuzione delle note in rapporto a quella quantità costante di spazio. 70 M.M. è perciò eguale a circa 0,80“

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

⁶ Die CD-Kataloge verzeichnen bis heute immerhin 9 verschiedene Einspielungen.

Als Aurèle Nicolet 1966 eine neue Einspielung der *Sequenza* vorbereitete, erläuterte Berio seine Absichten noch einmal ausführlich in einem Brief und betonte, dass proportionale Notation zwar eine gewisse Flexibilität in den dichten und raschen Passagen erlauben, die Proportionen der Tondauern aber grundsätzlich respektiert werden müssten; zum besseren Verständnis notiert er dabei die ersten zwei Zeilen des Stücks rhythmisch exakt.⁷

⁷ „Watertown-Mass. den 14. Oktober 1966

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, 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 nur 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 Stückes kann beispielsweise wie folgt betrachtet werden: [s. Beispiel 1, S. X]

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 T. G.)

„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 imprécise. 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 flutiste peut donc adapter le degré de vitesse, mais toujours gardant les proportions indiqués. Pour exemple, le commencement de la pièce peut être envisagé comme ça: [...]

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, Luciano“.

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 ‚terribile‘ 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 geäußert, 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

Vergleicht man nun diese „Nicolet-Fassung“ mit der Edition bei Suvini Zerboni (SZ), wird rasch klar, worum es Berio geht:



Notenbeispiel 1: Fassung für Aurèle Nicolet I.



Notenbeispiel 2: Edition Suvini Zerboni, Z. 1.

Wie der Brief nahelegt, wird der Rhythmus als einziger Parameter neu gefasst; auf Dynamik und Artikulation verzichtet Berio völlig. Anstelle des bisherigen, einem Viertel entsprechenden Maßes 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“ Achtakter. Pausen grenzen die einzelnen Motive zu deutlichen Gesten ab. Die rhythmische Ausformung lässt keine Fragen mehr offen, ebensowenig das metrische Korsett.

Erst 1992 kommt es bei der Universal Edition (UE) zur lange angekündigten Neu-redaktion in rhythmischer Notation.⁸ 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 –

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.

⁸ Universal Edition 1995/7, Wien 1992, Druckvermerk VII 92, zit. als UE. Da unterdessen eine ganze Reihe von Sequenzen erschienen ist, wurde die Ordnungszahl im Titel selbstverständlich ergänzt: *Sequenza I per flauto solo*.

Ob die Redaktion Berio selbst vorgenommen hat oder ob sie nach seinen Anweisungen in seiner „Werkstatt“ im Temporeale Florenz erfolgt ist, ist nicht ersichtlich. Es gibt keinen Briefwechsel zwischen Berio und 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 erübrigt sich nun.

stimmen qualitativ praktisch überein. Die Gesten- und Phrasenbildung durch Pausensetzung – auch sie wird hier deutlich; ebenso der Wille, Tondauern exakt zu fixieren. Dennoch: Grundsätzlich, aber auch in den exakten quantitativen Relationen finden sich dann so viele Differenzen, dass daraus völlig andere, weiterführende Absichten abgeleitet werden können.



Notenbeispiel 3: Universal Edition, Z. 1.

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 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 wird 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.

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 ein 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 Balkierungen zusammengefasst. Die UE-Fassung nimmt diese Schwerpunktverschiebungen durch angebundene Notenwerte auf. Dank einer exakten Rhythmisierung wäre hier nun Eindeutigkeit hergestellt. Berio unterläuft diese aber sofort, indem er 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 jeder Eindruck eines regelmäßigen Pulses vermieden, was auch durch die Verwendung komplexer Rhythmen unterstützt wird.

Anders als im Nicolet-Brief umfasst die Neuredaktion nicht nur den Rhythmus, sondern auch weitere Parameter, insbesondere Artikulation und Dynamik vorab aus praktischen Erwägungen; gleichzeitig wird durch stärkere Konturen die rhythmische Überarbeitung unterstützt.

Der Beginn ist zu einem *ff sempre* vereinheitlicht. Auch im weiteren Verlauf erklingt der (neue) Rhythmus des Daktylus entsprechend nicht mehr mit einem *sffz*, sondern *ff*. Diese prägnante Koppelung von Rhythmus und Dynamik markiert überall die Wiederaufnahme der Eröffnungs-Tonfolge und wirkt stark formbildend. Phrasenanfänge werden prinzipiell mit *ff* statt *sffz* bezeichnet, um die Kontinuität nicht zu gefährden; dazu werden sie teils mit Bindebogen integriert.



Notensbeispiel 4: Suvini Zerboni, Z. 2.



Notensbeispiel 5: Universal Edition, Z. 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 Schluss nicht durch ein *sffz* abzusetzen, entspricht der Einbindung in einen retrograden Quintolen-Rhythmus. Das e^2 der Zeilenmitte fällt in seiner Tonqualität von den benachbarten Noten an sich etwas ab, weil in seiner Obertonreihe das h^3 fehlt und es somit nicht in diesen Ton überblasen werden kann. Setzt man man aber beim Spielen eines e^2 den kleinen Finger rechts gleichzeitig auf den *Dis*- und auf den *Cis*-Hebel, ist ein solches Überblasen möglich und das e^2 erklingt insbesondere im *Forte* voller und runder.⁹ Hilfreich für diesen Effekt, dass UE diese benachbarten Töne *cis*² und *dis*¹ durch Balkung in die Phrase einbindet. Praktische Erwägungen führten auch dazu, das *ff* vor der Fermate mit einem Akzent zu versehen, da *ff* anzublase in tiefer Lage aus physikalischen Gründen sehr schwierig ist. Zugleich wird dadurch die synkopierende Wirkung des Sechzehntels unterstrichen und der metrisch schwe-

⁹ Mitteilung des Instrumentenbauers Albert Cooper.

bende 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) auszugestalten; nach dem *ff* – zumal dem neu akzentuierten – ist im *p* (statt *pp*) auch die Intonation weniger gefährdet, da nun das Instrument weniger „herausgedreht“ werden muss.

Die 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* (rsp. durch Tonwiederholung bei den Flatterzungenschlägen), gliedert, setzt Schwerpunkte und arbeitet so quasi als selbständige Stimme den chromatischen Sekundengang heraus, der inmitten der virtuoson Bewegung eine ruhige Linie beschreitet.¹⁰

Fazit

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. Es folgten weitere verbale Äußerungen und Absichtserklärungen, bis – erst ein Dritteljahrhundert nach der SZ-Fassung – die endgültige UE-Fassung erstellt wurde. Nun hat Berio wieder erfolgreich jeden Eindruck eines regelmäßigen Pulses vermieden. Ohne Metrum sollte der musikalische Ablauf gleichsam schweben. Auch auf der formalen Ebene wurde Diskontinuität erstrebt durch die unterschiedliche Verlängerung und die Einführung neuer Fermaten, wie es beides bei

¹⁰ 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, stellt auch für diese *Sequenza* konstitutive Elemente vor, 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 wird durch an Wechselnoten erinnernde Zwischentöne 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.

Überarbeitungen Berios häufig anzutreffen ist. Auch andere Ziele teilt die Redaktion mit weiteren Neuredaktionen, die Berio in den letzten Jahren vorgenommen hat: Als Praktiker kommt er dem Solisten entgegen, indem er gewisse Partien erleichtert und bei anderen noch größere Virtuosität und Brillanz erzielt. An den Zuhörer richtet er sich durch größere Varietas, vor allem aber durch größere Fasslichkeit, die er durch rhythmische Gruppierungen 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 Zwölfonskelett, die Chromatik – die am Anfang explizit, später versteckt auftritt –, die Ansätze von realer und virtueller Polyphonie.¹¹

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.¹² All diese Verweise sind kaum mehr als Anspielungen. 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 seine Verankerung in der Musikgeschichte.

Was bedeutet die UE-Fassung nun für den Interpreten? Der Spielraum ist enger geworden. In der praktischen Umsetzung ergeben sich kaum viel Freiheiten. Es braucht keine Rechnerei mehr, wo man die Töne im Zeitraum placieren soll, der Rhythmus scheint nun eindeutig. Der Anfang wird beinahe banal; für den Interpreten ist der Weg viel kürzer: man muss nicht mehr die eigene Phrasierung finden. Und alle graduell sich verschiebenden Zwischenwerte, die in der SZ-Fassung dank unterschiedlichen Notenabständen möglich waren – *Accelerandi*, *Ritardandi* –, die *Acciaccatura* und weitere Arabesken verschwinden weitgehend. 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 schwebende 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 Rehabilitierung für Umberto Eco: Das *Offene Kunstwerk* – neu erschlossen.

¹¹ In ähnlicher Weise hat Berio viele Werke umgeschrieben, vor allem deren aleatorische Abschnitte, die zuviel offen ließen. Auch die *Sequenza IV* für Klavier wird nun (von Berios Assistent 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*.

¹² 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 Debussy.