

Veruneinheitlichende Ideen

Mathias Spahlinger spricht über den Komponisten Hans Wüthrich

Bei den Donaueschinger Musiktagen 2010 wurden unter dem Titel «doppelt bejaht» Etüden für Orchester ohne Dirigenten von Mathias Spahlinger uraufgeführt. Das ungewöhnliche, mehrstündige Werk für ein im Wesentlichen sich nach Spielanweisungen selbst organisierendes Orchester ist dem 1937 im schweizerischen Aesch geborenen Komponisten Hans Wüthrich gewidmet. Und das nicht ohne Grund. Auch er hatte in den 1980er-Jahren mit «Netzwerk» ein dreiteiliges Orchesterstück vorgelegt, das ohne Dirigenten auskommt. Die fast sprichwörtliche Entmachtung des Dirigenten und die symbolische Befreiung der Orchestermitglieder hatten durchaus einen politischen Hintergrund, der wiederum für einen politisch kritisch denkenden Komponisten wie Spahlinger bis heute ein Modell der Auseinandersetzung ist. Im Mittelpunkt des Werkes von Wüthrich stehen konzeptuelle Überlegungen, die sich mit den Kommunikationsmöglichkeiten von neuer Musik auseinandersetzen. Für den Komponisten Spahlinger ist das Werk von Wüthrich zu einem exemplarischen und herausragenden, doch bislang unterschätzten und zu wenig beachteten Modellfall der Neuen Musik geworden. Kennengelernt haben sich Wüthrich und Spahlinger 1972 beim Komponisten-Seminar in Boswil, rasch wurden gemeinsame Zielsetzungen und Sichtweisen erkannt. Im Folgenden gibt Spahlinger Einblicke in seine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Werk von Wüthrich, die er selbst auch als eine Art Grundlagendarstellung dessen ansieht, was die sogenannte neue Musik nun wirklich zur Neuen Musik mit grossem Anfangsbuchstaben gemacht hat. Der folgende «Quergang» Spahlingers durch das Werk von Wüthrich basiert in seiner hier veröffentlichten, redigierten Form auf einem Gespräch mit Bernd Künzig, das für die SWR2-Reihe «Composer's composer» geführt und am 17. Mai 2010 gesendet wurde.

WIE ES IST

Ich sehe die Entwicklung der Neuen Musik in einem ganz besonderen Zusammenhang. Ich bin davon überzeugt, dass die Materialentwicklung der Neuen Musik mit einem höheren Grad

von Selbstreflexion zu tun hat, als er in früheren Kunstwerken anzutreffen ist. Ich bin nicht davon überzeugt, dass das, was in der Neuen Musik steckt, nur annähernd erreicht ist, sondern dass wir auf einem Weg der Bewusstmachung von Kommunikationsstrukturen sind, die den Kunstwerken zugrunde liegen. Ich glaube, dass die Musik bis 1910 eher Objektcharakter hat, also bei aller Höhe, die da erreicht worden ist, noch dem verdinglichten Denken angehört. Was dabei nur auf Kommunikation beruht, wie zum Beispiel die harmonischen Systeme, die die Musik zusammen halten, sehen wir zu vereinfacht als von aussen gegeben an. Die Neue Musik ist auf dem Weg, sich die geschichtliche Gewordenheit dieser Denksysteme oder Denkmuster zu vergegenwärtigen, und ermöglicht deshalb eine höhere Funktion von Kommunikation, als es die frühere getan hat. Dabei kommen auch politische und ökonomische Grundlagen von Musik zu Bewusstsein. Die Bedingungen, unter denen Musik gemacht wird, treten eher in Erscheinung; oder um es deutlich in Bezug auf die traditionelle Musik zu unterscheiden: Wir neigen dazu zu denken, die musikalischen Strukturen haben an sich Sinn, auch unabhängig davon, ob sie von Menschen gehört oder nicht gehört werden, während der Sinn, den Musik hat, in der Neuen Musik sichtbarer, deutlicher und auch thematisch abgehandelt dadurch entsteht, dass sich Menschen zusammentun und Musik machen. Und das öffnet die Musik für ganz andere Produktionsformen. Das muss nicht Improvisation sein, aber es kann sein, dass die Musik konzeptuell wird oder aus Kommunikationsspielen besteht.

Für die Neue Musik ist im Unterschied zur traditionellen charakteristisch, dass sich das Verhältnis der Teile zum Ganzen prinzipiell verändert hat. Die Teile in der traditionellen Musik gravitieren zum Ganzen. Und zwar zu einer ganz bestimmten Vorstellung vom Ganzen, geregelt durch die Harmonik und durch bestimmte Vorstellungen von metrisch gebundener Rhythmik, durch expressive Topoi und so weiter. Dieses Verhältnis hat sich insofern prinzipiell verändert, als zum Beispiel das musikalische Material in der Neuen Musik keine erkennbare formale Implikation hat. Im Extremfall kann, wenn in der Neuen Musik nicht versucht wird, bestimmte Qualitäten der traditionellen einfach nachzuahmen – was meiner Meinung nach nicht

geht mit diesem Material –, ein Stück radikaler Neuer Musik irgendwo anfangen und keiner wird wissen, wo es hingeht.

KOMPONIEREN MIT EINEM ANDEREN ICH

Diese Veränderungen werden bei Hans Wüthrich in einer besonderen Form verhandelt: Ihm ist besonders bewusst, bewusster als anderen Komponisten, dass diese Offenheit eher beunruhigt. Und in dieser Bewusstheit artikuliert sich für ihn die Bedeutung der Kommunikation über die Kommunikation. Ein konkretes Beispiel wäre seine *Genossin Cäcilia* aus dem Jahr 1978. Man kann dem Titel schon anmerken, dass es sich um ein typisches 68er-Produkt handelt. Die Konzeption entstand aus der Überlegung heraus, als Musiker etwas Sinnvolles in der Gesellschaft tun zu wollen. Wüthrich versteht es als Kritik an der adornoischen Kunstauffassung von der Flaschenpost, bei der wir nicht anders können, als nicht zu wissen, für wen wir eigentlich arbeiten, und bei der man nur hoffen darf, dass die Flaschenpost von irgendwem gefunden wird, wobei es mehr oder weniger Zufall bleibt, wer diese Menschen sind, die das dann verstehen. Fragt man einen Künstler, für wen er eigentlich arbeitet, dann wird man zur Antwort bekommen: Für jedermann – und dieser jedermann ist eigentlich niemand. Darauf antwortet Hans Wüthrich, indem er sich an ganz bestimmte Leute wendet, indem er Leiden beredt macht. Er sucht sich die Underdogs der Gesellschaft – im bereits genannten Fall war das Brigitte F., eine Drogenabhängige, im späteren Fall des *Procuste deux étoiles* (1980-81)¹ ein Mann, der längere Zeit in einer psychiatrischen Klinik verbracht hat – und tut sich mit ihnen zusammen, um die Stücke mit ihnen zu erarbeiten. In beiden Fällen hat die Zusammenarbeit etwas Vergleichbares, nämlich längere, dokumentierte Interviews, Fragen nach dem eigenen Musikgeschmack, Fragen nach Ausdruck oder danach, wie man sich in Musik wiederfindet.

Das erste Projekt mit Brigitte F. in *Genossin Cäcilia* ist eine Mischform aus verschiedenen Genres, wobei Wüthrich für diese Art partnerbezogenes Komponieren überzeugt war, dass es multimedial sein muss. Es ist so etwas wie die Leidensgeschichte oder die Passion einer Drogenabhängigen, die Elemente der Reportage, des neuen Hörspiels oder auch Anlehnungen an die akustische Kunst enthält. Sodann gibt es Teile, die wie eine Kantate wirken. Im Unterschied dazu ist *Procuste deux étoiles* eher so etwas wie ein akustisches Psychogramm, das die Verfasstheit dieses Komponierpartners darstellt oder abbildet – mit dem Ehrgeiz, dass er sich darin wiederfindet. Schon der Titel hat mit diesem Roland Roesch, der in einer psychiatrischen Klinik gewohnt hat, zu tun: Er hat nämlich von sich gesagt, er fühle sich auf dieser Welt wie in einem Prokrustes-Hotel, und dieses Hotel habe nur zwei Sterne, und er fühle sich in dieser Welt wie einer, an dem immer gezerrt oder gestaucht werde.

In diesem akustischen Psychogramm hat Wüthrich musikalische Analogien gesucht für das, was der Komponierpartner ihm berichtet hat, wie er sich fühlt oder wie er sich verhält. Es kommen Hörspielelemente vor: Zum Beispiel wird am Anfang

die Zelle ausgemessen, in der er sich befindet, indem mit einem Gegenstand an der Wand entlang gestreift wird, um die Enge des Raums akustisch nachzuzeichnen. Dann sagt der Protagonist von sich, er fühle sich wie ein erstarrter, aggressiver Block, aufgespalten und zerstückelt. Dazu gibt es Entsprechungen einer phonetischen Zerstückelung, die sich allmählich in den organischen Fluss auflösen; es gibt starke Kontraste zwischen einem Festbeissen und einer Entkrampfung. Dazu gehört ebenso die Integration konkreter Klänge aus der Alltagswelt des Partners, die Wüthrich «akustische Readymades» nennt: Also Komponieren mit einem anderen Ich.

Es geht schliesslich aber auch um eine Kategorie, die mit der Neuen Musik fragwürdig geworden ist, nämlich um die Kategorie des adäquaten oder treffenden Ausdrucks. Wir erwarten von einem traditionellen Kunstwerk, dass der Künstler etwas in seinem Medium sagt, was nur in diesem Medium sagbar ist, so dass ein zustimmendes «So ist es!» beim Hörer hervorgerufen wird. Dafür gibt es in der Musik die expressiven Topoi und ihre Geschichte. Und diese werden mit den Veränderungen des musikalischen Materials um 1910 fragwürdig.

Im Zusammenhang mit *Procuste deux étoiles* kann man fragen, ob die Suche nach dem treffenden Ausdruck gemeinsam mit einem Partner nicht eigentlich ein Rückfall in diese Suche nach dem treffenden Ausdruck ist. Hier geht die Auseinandersetzung zwischen dem Komponisten, der gelernt hat sich auszudrücken, und dem, der in solchen Kategorien nie gedacht hat, ein Amalgam aus dem Wissen heraus ein, dass der treffende Ausdruck eigentlich eine niedrigere Stufe von Selbstbewusstsein wäre, auf der nämlich vergessen geht, dass dieser das Ergebnis von Intersubjektivität ist. Es ist gar nicht das Ziel, zu etwas Neuem, Glatten zu kommen, worin der Komponist seinen neuen Stil findet, sondern es ist im Gegenteil so, dass man hören kann, dass der Komponist vieles von dem, was er mitbringt, nicht gebrauchen kann und sogar seine eigenen Anforderungen an das Kunstwerk zum Teil vergessen oder zur Disposition stellen muss. Dieser Prozess kann zur bewusst gemachten Intersubjektivität führen.

Jetzt könnte man denken, wer so das Kunstwerk neu definiert oder aus der Materialgeschichte der Neuen Musik diese Konsequenz zieht, kann nicht zugleich ein Komponist der Innerlichkeit sein. Wir haben meistens die Vorstellung, dass Kommunikationsbereitschaft, Kommunikationsfähigkeit oder die Begabung zu partnerschaftlichen Verbindungen etwas mit Selbstverleugnung zu tun haben. Und das ist falsch: Nur die starken Subjekte, nur die, die eine starke Individualität entwickeln, sind auch in der Lage, mit anderen zu kommunizieren, anstatt sie als Krücken für ihre eigene Ich-Schwäche zu benutzen.

Diese Überlegung führt zwangsläufig zum «Konzept» bzw. zu den «Anweisungen zum imaginären Hören» *Die Singende Schnecke* (1979). Dort geht es in erster Linie um Selbstbeobachtung und bewusste Steuerung der eigenen inneren Vorgänge. Mit der «Singenden Schnecke» ist der innere Schneckengang im menschlichen Ohr gemeint und der Eingriff in die äussere klingende Realität im Verhältnis zu den Vorgängen im inneren Ohr. Es geht um projizierendes

Hören, darum, dass das Ohr nicht bloss empfängt, sondern auch projizierend hören kann. Das heisst, dass man sich innerlich Klänge, Geräusche, Melodien, Akkorde usw. so intensiv vorstellen kann, dass diese sogar tatsächlich Klingendes übertönen. In der Gebrauchsanweisung stellt der Komponist die Frage: «Wussten Sie, dass die Flüssigkeit im Schnecken gang Ihres Ohres nicht nur durch die äusseren Reize in Schwingung versetzt wird, sondern ebenso durch das innere Hören, die Imagination von Klängen und Geräuschen, dass nicht nur Nervenbahnen zentripetal vom Ohr zum Gehirn führen, sondern auch zentrifugal vom Gehirn zum Ohr steuernd und Impulse vermittelnd?» Das Konzept *Singende Schnecke* ist eine Anleitung, wie man real und imaginär Erklingendes vermischen kann, wie man sozusagen als Komponist arbeiten kann, seine eigene Komposition schaffen kann, in dem man in die klingende Gegenwart eingreift durch das projizierende Hören.

Die Neue Musik oder der Umgang mit dem Material der Neuen Musik hat etwas zu Bewusstsein gebracht, das zum Teil in der Philosophie diskutiert wird, zum Teil aber nicht so gesehen wird, wie ich das betonen würde. Es ist bekannt, dass das traditionelle Subjekt-Objekt-Verhältnis spätestens seit Hegel zu kurz greift, der ja selbst schon das subjektive Subjekt-Objekt-Verhältnis vom objektiven Subjekt-Objekt-Verhältnis unterscheidet, weil dieses Subjekt nicht allein dem Objekt gegenüber steht, sondern das Bewusstsein ein gesellschaftliches Produkt ist. Das bedeutet aber, dass in einem Prozess, in dem sich das einzelne Subjekt mitteilt über Objekte, es sich zuerst selbst etwas mitteilt. In je höherem Mass die gesellschaftliche Interkommunikation funktioniert, im selben Mass kann man auch von Selbsterkenntnis reden. Das Konzept *Singende Schnecke* zeugt von der folgenden Einsicht: Indem ich etwas mitteile, teile ich es mir selbst mit; oder wer zu anderen spricht, spricht zuerst zu sich selbst. Es wird nur soviel vom Gegenstand bewusst, wie das Subjekt von sich selbst weiss; es gibt nur soviel Bewusstsein wie Selbstbewusstsein. Das heisst, nur wenn die inneren Vorgänge – die Ergänzungsleistungen zum Beispiel oder die Projektionen, die hier stattfinden – zu Bewusstsein kommen, kann von bewusster Kommunikation gesprochen werden. Und ich muss darüber Erfahrungen sammeln, was ich in das Gehörte meines Gesprächspartners hineinprojiziere, was meine Ergänzungsleistung ist. Dazu gehört die Einsicht, dass man nicht nicht-ergänzen kann. Das Projekt *Singende Schnecke* hat in dieser Erkenntnis mit den Problemstellungen der Neuen Musik insofern zu tun, als es die permanente Ergänzungsleistung bewusst macht und sie sogar übt, während sie in der traditionellen Musik ununterbrochen am Werk ist, aber unbewusst und sozusagen positiv. Das kann man sich leicht klarmachen, indem man sich den Anfang einer 32-taktigen Liedform vergegenwärtigt und diese dann sofort ergänzen kann. Damit kann in der Neuen Musik nicht mehr gerechnet werden. Die *Singende Schnecke* zeigt, dass man diese Kräfte der Ergänzungsleistung nicht nur bewusst einsetzen, sondern auch bewusst üben oder für sich steuerbar machen kann.

Die früher entstandenen *Kommunikationsspiele* (1973) sind in einer Hinsicht bereits einen Schritt darüber hinaus:

Der Komponist zieht sich aus dem Resultat noch weiter zurück, und was an Musik entsteht, ist noch weniger komponiert, aber die Spielregeln sind erfunden. Es wird eine bestimmte Anzahl von Mitspielenden vorausgesetzt, die in einer bestimmten Anordnung sich zueinander verhalten. Also zum Beispiel ein Kreis von acht Leuten, in dem geregelt ist: 1 kommuniziert mit 2, 3 mit 4, 5 mit 6 und 7 mit 8. Dann gibt es Spielregeln dafür, wie ein bestimmtes klingendes Material bearbeitet werden soll: 1 spielt 2 einen Rhythmus zu, dieser übernimmt oder imitiert ihn und gibt ihn dann weiter usw. Es entsteht ein imitatorisches Spiel, und die Regeln, wer mit wem spielt und wer auf wen reagiert, sind die Spielregeln, die der Komponist erfunden hat (siehe Abbildung 1). Dabei werden alle möglichen gesellschaftlichen Situationen nachgespielt: Der Chef erkundigt sich zum Beispiel nach dem Wohlbefinden seiner Angestellten, das heisst, einer von den Mitspielenden ist eine zentrale Figur, die in Befehlsform mit allen anderen kommuniziert, aber der Kommunikationsweg, der zurückführt, ist streng limitiert und nur von der unterlegenen Position aus denkbar. Es handelt sich um Auslöser, die eine ganz bestimmte Reaktion erfordern, und es ist die Darstellung von Mustern, die man in der Gesellschaft findet. Wüthrich empfiehlt ausdrücklich, dass es eine konkrete Beobachtung geben soll und daraus resultierend konkrete kommunikative Verhaltensweisen, die abgebildet werden sollen. Es soll nicht unbedingt das Ideal von menschlicher Kommunikation dargestellt werden. Die Modelle dienen den Spielern dazu, die Chance zu nutzen, ihre eigene Lebens- oder Leidenswelt darzustellen. Nicht festgelegt ist die «Musik» als Resultat. Das ist eine weitere Konsequenz der Neuen Musik: Wenn das musikalische Material keine formale Implikation mehr hat und je weniger es eine musikalische Syntax gibt, eine Grammatik im engeren Sinne, desto willkürlicher ist es, dann doch noch etwas hinzuschreiben, was scheinbar sinnvoll auseinander folgt. Wenn eine der wichtigsten Errungenschaften der Neuen Musik darin besteht, durchschaut zu haben, dass die musikalische Syntax auf Unterstellung beruht, und zwar auf einer gemeinsamen gesellschaftlichen Unterstellung, die geschichtliche Wurzeln hat und nichts ist als Vereinbarung – dass Musik nicht an sich sinnvoll ist, sondern nur weil wir Sinn durch die Geschichte hineinprojizieren –, dann ist es für eine Situation, in der sinnlose Musik gemacht wird in dem Sinn, dass wir die Sinnunterstellung bewusst machen, weder nötig noch möglich, dass der Komponist alles vorschreibt und die anderen es nur ausführen. Das wäre der Punkt, an dem die schöpferische Arbeit direkt an die Allgemeinheit übergehen kann, vorausgesetzt, sie hat die Bewusstheit von Komponisten. Sie muss nicht komponieren können und sie muss auch nicht das Handwerk haben. In jenen Zeiten, in denen ein Komponist zu einem solchen geworden ist, der auf der obersten Stufe des Handwerks konzeptuell komponiert oder konzeptuelle Jahrhundertentscheidungen getroffen hat, war dies nur auf der Grundlage des Handwerks möglich. Aber um etwas zu erfinden, das durch und durch konzeptuell ist, wie Wüthrichs *Kommunikationsspiele* oder auch György Ligetis *Poème symphonique* (1962) für hundert Metronome, muss ich nicht wissen, wie man die Dissonanzen richtig auflöst, weil ich sie in jede

BEFEHLEN- GEHORCHEN

- A "Diktat"
- B "Vollbeschäftigung"
- C "Das Neuste über Fräulein Gygax"
- D "Der Chef greift ein"
- E "Pro und Kontra"
- F "Der Chef erkundigt sich nach dem Wohlbefinden seiner Angestellten"
- G "Schön wärs"
- H "Zurechtweisen—Aufbegehren"
- I "Vier nutzlose Arten, seinem Unwillen über Missstände am Arbeitsplatz Luft zu machen"
1. Den Kollegen durch Gehässigkeit an den Nerven sägen.
 2. Wehleidiges Gejammer
 3. Stöhnen und Schimpfen über die schlechten Zeiten
 4. Einander gegenseitig anfluchen
- K "Befehlen—Gehorchen"
- L "Unbehagen"
- M "Wende"

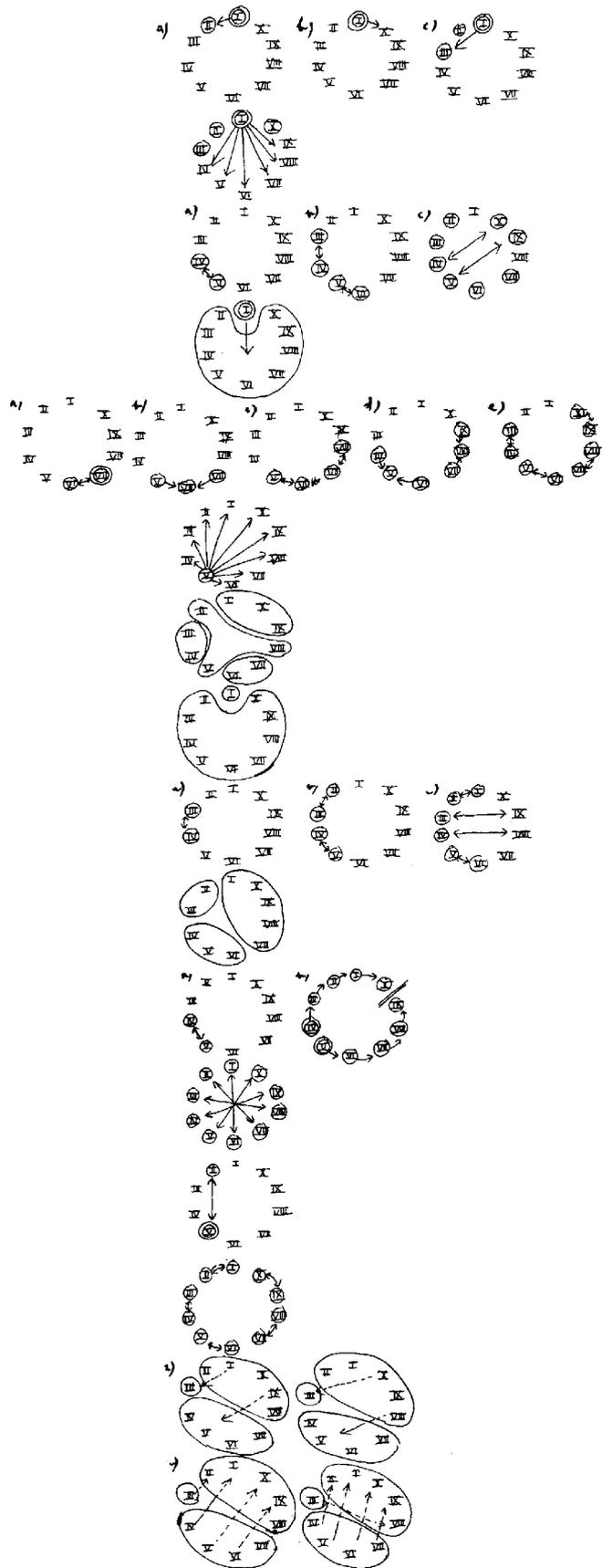


Abbildung 1: Hans Wüthrich, «Kommunikationsspiele» (1973), Realisation «BEFEHLEN—GEHORCHEN». © Musik Hug, Zürich

Richtung auflösen kann oder auch nicht. Das zeigt die ganze Koinzidenz zwischen dem erweiterten Materialbegriff in der Neuen Musik und den gesellschaftlichen Verhältnissen, die ja eigentlich nicht mehr die Arbeitsteilung notwendig machen; wir müssen nur das künstlerische Bewusstsein besitzen, dann sind wir von selbst auch Musiker, auch ohne Handwerk. Musikalischen Sinn entstehen zu lassen, überlässt Wüthrich in den *Kommunikationsspielen* mit grösstem Vertrauen ganz den künstlerischen Fähigkeiten derer, die da, ohne Handwerker zu sein, an der Verwirklichung der Projekte beteiligt sind.

INTERSUBJEKTIVE NETZWERKE

Derartige konzeptuelle Überlegungen kulminierten in Wüthrichs drei zwischen 1982 und 1989 entstandenen Orchesterwerken «Netzwerk I bis III». Die beiden ersten Stücke tragen die Besetzungsangabe «für autonom kybernetisch sich selbst regulierendes Orchester ohne Dirigenten». Die Besetzungsangabe des dritten Stücks, «für Orchester ohne Dirigenten», weist hingegen schon auf Spahlingers rund zwanzig Jahre später entstandene Orchesteretüden «doppelt bejaht» voraus.

In *Netzwerk I* ist das Orchester in zwölf Kammermusikgruppen eingeteilt, die miteinander interagieren nach ganz bestimmten Regeln. Die Gruppe I, die das Stück beginnt, besteht nur aus zwei Schlagzeugern. Nach dem ersten Schlagzeugakkord ist diese Gruppe abhängig von einer Bassklarinette. Man kann sich das Bild des Ablaufs so vorstellen: Ein Kreis, der aus vier Gruppen besteht. Daraus geht eine Gerade hervor, und nach der Geraden kommt eine Aufspaltung. Und dieser Kreis rotiert. Es sind vier Gruppen, die sich gegenseitig auslösen und sozusagen einen geschlossenen Ablauf bilden. Es handelt sich also um einen in sich geschlossenen Kreis und eine Linie von drei weiteren Gruppen, die auseinander hervorgehen, wovon die letzte sich dann aufspaltet in noch einmal vier Gruppen. Diese Vernetzung, die das klingende Resultat schliesslich hervorruft, ist alles andere als einfach. Es ist zwar ganz genau geregelt, wer auf wen reagiert, aber in der Summe ergeben sich in der Zeit überlagernde Abläufe, die ein abwechslungsreiches und spannendes Ergebnis haben. Das Ende dieses A-Teils besteht daraus, dass diese Gruppen, die ihren Auslöser immer vor sich haben, sich von diesen Auslösern nach und nach trennen.

Mit Zufall hat ein derartiger Ablauf nichts zu tun: Es gibt ja eine Komposition, der einzige Hierarch, der abgeschafft wird, ist der Dirigent, während der «Vorschreiber», der der Komponist ist, erhalten bleibt. Aber das Stück ist so geartet und den *Kommunikationsspielen* darin sehr verwandt, dass das aufeinander Reagieren wichtiger wird und dass es Spielregeln gibt, die die Musiker selbst ausführen können, ohne dass die Musiker unter dem Diktat eines Dirigenten stehen.

Netzwerk II hat die Spielregel, dass es zwei Kreise gibt, in denen die Musiker nacheinander spielen. Die Kreise sind räumlich ineinander verschlungen. Man kann sich das als

zwei sich überlagernde Ringe vorstellen. In beiden Kreisen wird eine Tonfolge gespielt, die aus dem *Agnus Dei* der *Missa pro defunctis* von Palestrina stammt. Der eine Kreis spielt diese Tonfolge vorwärts, der andere rückwärts. Und diese Tonfolge wird nach einem ganz bestimmten Transpositionsplan verändert. Der Transpositionsplan transponiert nicht die ganze Reihe von Tönen bei der jeweiligen Wiederkehr, sondern nur einzelne daraus wechselnd in unterschiedliche Richtungen, so dass die Kontur der Linie etwa gleich bleibt. Da die Kreise verschieden gross sind, verschieben sie sich sowohl im Zusammenspiel als auch räumlich gegeneinander. Dabei lassen sich zwei Dinge deutlich machen: dass das verwendete Material oder der Sinn des Materials, die sozusagen demokratische oder selbstorganisatorische Ordnung des Orchesters, zusammengehen und gar nicht funktionieren würden, wenn man eine andere traditionelle Materialauffassung hätte.

Das eine ist die Auffassung, dass Vorwärts und Rückwärts in der Bewegungsrichtung prinzipiell gleich bedeutend sind, und dass Simultaneität und Sukzession im Prinzip dasselbe sind. Mit der Atonalität wird derartiges relevant und als kompositorische Praxis zuerst in der Zwölftontechnik geübt. Aber sinngemäss ist es schon von Anfang an vorhanden. Tonale Tonleitern und tonale Akkordfortschreitungen haben eine Richtung, eingebaute Endpunkte oder qualitative Unterschiede. Deshalb gibt es einen prinzipiellen Unterschied zwischen Harmonik und Melodik. In der Atonalität wird dieser Unterschied aufgehoben. Die Zwölftonreihe darf bei vier Reihenformen vier Melodien bilden. Das heisst, die Intervallstruktur, auch bei Aufhebung der Reihenfolge, nämlich in simultanen Akkorden, ist das Element, das den Zusammenhang herstellen soll, der im Übrigen ein sehr zweifelhafter ist, weil man nach Belieben aus jeder Zwölftonreihe jeden zwölftönigen Akkord bilden kann und aus elf Tönen auch fast jeden bilden kann. Erst ab weniger als sieben Noten werden die Tonhöhenunterschiede überhaupt relevant.

Ein Denken, das einen prinzipiellen Unterschied zwischen harmonischer und melodischer Ordnung macht, eignet sich nicht für ein Verfahren, das den Netzwerken zugrunde liegt. Wenn die «Zentralregierung» gekippt wird, dann geht dies nur mit Denkprinzipien, die unmittelbar eins sind mit dem, was für die Neue Musik charakteristisch ist, nämlich dass der prinzipielle Unterschied zwischen Horizontale und Vertikale flach fällt. Um dies zu verdeutlichen: Es wird gesagt, Karlheinz Stockhausen habe in *Gruppen für drei Orchester* (1955-57) und in ähnlich konzipierten Stücken den «Tonort» als neuen Parameter in die Musik eingeführt. Das stimmt insofern, als er der parametrischen Ordnung (die eigentlich eine der einzelnen Eigenschaften ist), die aus zwölf Grössen von Tonhöhen, zwölf Quantitäten Dauern, Lautstärken usw. besteht, eine neue Reihe von Quantitäten hinzugefügt hat, nämlich den «Tonort». Das heisst, es gibt dann zwölf verschiedene Richtungen, es kann auch mehr geben oder weniger. Das bedeutet aber dennoch, dass die Zentralperspektive dieselbe geblieben ist, denn die zwölf Orte im Raum, sind nur vernünftig zu erkennen für denjenigen, der in der stereophon günstigen Position sitzt. Und insofern unterscheidet es sich kaum von venezianischer

Mehrchörigkeit, also etwas der Tradition Entstammendem, während der Raum überhaupt erst wirklich zur Geltung käme als etwas Gestaltetes und Gestaltbares, wenn er ins Verhältnis zur Zeit gesetzt werden würde – und das ist bei Wüthrichs *Netzwerken* der Fall. Es ist nicht expressis verbis der Fall, aber es ist ein anderes Denken, und die musikalische Wirkung ist auch von dieser Art.

Man stelle sich den Extremfall vor: Eine Partitur, in der drei Töne untereinander stehen, die gleichzeitig erklingen sollen. Der dritte ein bisschen früher als die beiden anderen, an drei verschiedenen Orten im Raum, und das Publikum sei nicht zentralperspektivisch, sondern peripher verteilt – es ist ein wunderbarer Gedanke, dass das Eigentliche von der Peripherie her zu verstehen ist, an der Peripherie versteht man die Wahrheit, nicht aus der Zentralperspektive – und das würde bedeuten, dass von diesen drei Noten die beiden, die nacheinander erscheinen, in der Partitur für manche Hörer gleichzeitig erklingen und die als gleichzeitig ausgewiesenen für manche Hörer nacheinander erklingen. Als Hörer kann man aber verstehen, dass das meine zufällige Perspektive ist, weil ich an einer bestimmten Stelle im Raum bin, während die anderen Hörer das anders wahrnehmen. Also ich höre sozusagen im Bewusstsein der anderen, ich höre kommunikativ durch das Hineinfühlen in die anderen Hörer. Somit erfahre ich die Welt intersubjektiv.

Wenn die Eigenschaften der Neuen Musik so radikal genommen würden, wie sie müssten, bedeutete das, dass bereits die gesellschaftliche Perspektive von Wahrnehmung auf Intersubjektivität beruht und auf den Unterschieden der Subjekte, wie es schon in der *Singenden Schnecke* formuliert wurde. Das heißt, wenn wir nicht unterschiedliche «Bewusstseine» wären, müssten wir nicht miteinander kommunizieren – und

wir könnten es auch gar nicht. Die verschiedenen «Bewusstseine», die nicht zur Deckung kommen und sich in der Sprache einander annähern, sind die Bedingung der Möglichkeit von Sprache. Das ist das Thema der *Netzwerke*.

PROBLEM: AUSDRUCK

Kommen im Fall von «Netzwerk I bis III» die Bedingungen von Kommunikation zum Ausdruck, so manifestiert sich in «Wörter Bilder Dinge» eine Textsprache in Bezug zur Möglichkeit ihrer Vertonbarkeit als Problematik des adäquaten Ausdrucks, der bereits in «Genossin Cäcilia» und in «Procuste deux étoiles» im Sinne des «Komponierens mit einem anderen Ich» als Intersubjektivität diskutiert wurde.

Mit dem Stück *Wörter Bilder Dinge* (1989-91) für Streichquartett und Altstimme stellt sich die Frage: Wie findet man den adäquaten Ausdruck für die Deklaration der Menschenrechte? Schon an der Frage wird erkennbar, dass das schlechterdings unmöglich ist im Angesicht dessen, was Menschen sich gegenseitig antun. Angesichts dessen, was sich nicht wiederholen soll, gibt es keinen angemessenen Ausdruck. Jeder Versuch, Geschehnisse dieser Art mit Musik auszudrücken, muss eine Verharmlosung gleichkommen und einer unzulässigen Reduktion auf Fassbares. Aber das Problem des adäquaten Ausdrucks von Musik für aussermusikalische Inhalte, Sprache, Bilder oder Ereignisse besteht ganz allgemein; und im Fall von *Wörter Bilder Dinge* hat Wüthrich analog zu den ganz anders gearteten früheren Stücken – ich denke jetzt an das Komponieren mit einem anderen Ich – eine Lösung für die Problematik des unmittelbaren Ausdrucks gefunden.

WÖRTER BILDER DINGE für Altstimme und Streichquartett

1.1 MM $\text{♩} = 56$ (jedermann)
1.1.1 ital. "viso"

Hans Wüthrich (1989-91)

The image shows a page of a musical score for Hans Wüthrich's 'Wörter Bilder Dinge'. It is for Alto voice and String quartet. The score is in 4/4 time with a tempo of 56 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Alto voice. The Alto voice part has lyrics 'v i z o' and includes a triplet of notes. The score is marked with various dynamics and performance instructions.

Abbildung 2: Hans Wüthrich, «Wörter Bilder Dinge» für Altstimme und Streichquartett (1989-91), T. 1–4.
© Tre Media Musikverlage, Karlsruhe

Es gab eine Phase in der neueren Musikgeschichte, in der das Schweigen oder das Verstummen zur Metapher dafür geworden ist, dass über bestimmte Dinge nicht gesprochen werden kann, und dass deshalb der Ausdruck der «Unfähigkeit zum Ausdruck» ein adäquater Ausdruck wäre. Im Gegensatz dazu findet in *Wörter Bilder Dinge* ein Übersetzungsvorgang statt, der erstaunlich ist. Wüthrich übersetzt die wichtigsten Begriffe aus der Deklaration der Menschenrechte in Hieroglyphen, die bekanntlich, etwas eingeschränkt formuliert, eine Bilderschrift sind. Diese Bilder werden rückübersetzt in Wörter der vier europäischen Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch. Das Wort «Jedermann» zum Beispiel wird in Hieroglyphen mit vier Bildern dargestellt: einem Gesicht, einem Korb, einem sitzenden Mann und einer sitzenden Frau. Zurückübersetzt ins Italienische heissen diese Wörter: viso, chesto, huomo seduto und donna seduta. Und diese Wörter werden dann – «vertont» ist nicht das richtige Wort – sozusagen in ihrer Bedeutung und noch mehr in ihrem Sprachklang in eine Zeitlupenartikulation überführt. Dieses minutiöse Abtasten von Sprachklang ist von dem ursprünglichen Bild des Wortes, das übersetzt und wieder zurückübersetzt worden ist, so durchdrungen, dass es doch zu einem ganz befremdlichen und in dieser Fremdheit wiederum treffenden Ausdruck dessen kommt, was ursprünglich gesagt worden ist.

Die Materialbehandlung ist aber nicht immer einheitlich, das heisst, an dem darzustellenden Begriff orientiert sich auch die Kompositionsmethode. Zum Beispiel wird der Begriff «Freiheit» durch fünf einzelne Blätter repräsentiert, in denen die fünf Musiker nicht synchronisiert sind, sondern in der Zeit frei agieren. Und einen expressiven Charakter nimmt die Musik in einem Einschub an, der den Text verlässt und nur mit einem «nein nein» auf die nachfolgende Textpassage voraus greift, in der davon die Rede ist, dass die Menschenrechtsdeklaration Sklavenhalterei verbietet. Als Expression und als Verfahren sind hier zwei extrem verschiedene Dinge miteinander konfrontiert. Das eine ist das Streichquartett, das asynchron spielt im Verhältnis zur Singstimme und einen starren, durchgehend gleich bleibenden Rhythmus spielt. Es handelt sich um ein Endloskontinuum, dessen grösster Teil zwischen Wiederholungszeichen steht und dessen Ende in den Anfang mündet. Währenddessen produziert die Stimme einen Prozess, der mit dem Begriff «Wortmodulation» richtig bezeichnet wäre. Er beginnt mit Wortfetzen, wie «nei nei», «no no», «away away», «no way», «in no way», «away», «w» und mündet in Würgen und Erbrechen. Dann bricht auch das Quartett ab.

Diese beiden Verfahren sind – so widersprechend sie einander sein mögen – charakteristisch für das, was erst in der Neuen Musik ganz zu sich selbst kommt: Es handelt sich um Verfahren, die keinen Rückschluss auf eine Gesamtdauer oder eine Gesamtform zulassen. Das Endloskontinuum, das in sich kreist wie ein Rad und nur willkürlich oder durch äusseren Einfluss abgebrochen werden kann, das in sich keinen Hinweis enthält auf eine Zäsur, ist eines der Verfahren in *Wörter Bilder Dinge*; das andere Verfahren ist das einer entwickelnden Variation, die ebenso prozessual ist und keinen wirklich qualitativen

Anfang und Schluss kennt. Damit tritt in den radikalen Erscheinungsformen der Neuen Musik an die Stelle der vereinheitlichenden die veruneinheitlichende Idee.

Eines der kurzen Stücke aus dem Streichquartett *Annäherungen an Gegenwart* (1986/87) gibt dafür ein weiteres Beispiel. Die Stücke des Streichquartetts sind alle nur so lang, wie man sich vorstellen kann, dass Gegenwart dauert. Die als «konkurrierende Zuordnung» zu bezeichnenden Abschnitte 26a, 26b und 26c verwirklichen ein Prinzip, das für die veruneinheitlichende Idee stehen kann. «Konkurrierende Zuordnung» ist ein Prinzip, das es schon bei Johann Sebastian Bach gibt, wenn nämlich die melodische Figuration, der melodische Rhythmus und das Takt-Metrum nicht übereinstimmen. Zum Beispiel: In Johann Sebastian Bachs Präludium in d-Moll BWV 899 aus den *Kleinen Präludien und Fughetten* steht ein Dreiklangsmotiv im Dreivierteltakt, aber der melodische Rhythmus ist im Sechachteltakt. In der traditionellen Musik sind diese beiden Zuordnungen, die da konkurrieren, nicht wirklich gleichberechtigt. Sie haben nicht die gleiche Chance sich durchzusetzen, sondern was als Taktart und als Metrum davor steht, setzt sich am Ende immer durch und ist immer der Massstab. Wenn konkurrierende Zuordnungen in der Neuen Musik wirken, dann gelten sie wirklich gleichzeitig und konkurrieren auch miteinander. Die vier Stimmen des Streichquartetts nun spielen eine Aufwärtsbewegung, sind aber so auf Lücke gesetzt, dass das Resultat eine Abwärtsbewegung ist, so dass der Hörer eine Art Vexierbild vor sich hat von zwei völlig gleichberechtigten Gesetzmässigkeiten, die sich widersprechen. Das hat es in der Tradition nie gegeben.

VIEL MEHR VERSCHIEDENES GUTES

Wenn jemand denkt wie Wüthrich, dann hat er begriffen, dass die Neue Musik keine neuen Konventionen ausbildet. Personalstil ist eine Kategorie, die vollkommen obsolet ist. Was klingt in diesem Werkkomplex wie Wüthrich? Es geht ja nicht darum, den treffenden Ausdruck zu finden in einem ganz bestimmten Stil. Stil ist eine soziale und geschichtliche Kategorie. Man erkennt als erstes an einem Musikstück nicht, ob es gut oder schlecht ist, sondern ob es in einem Stil komponiert ist, innerhalb dessen man sich selbst bewegt und Beurteilungskriterien entwickelt hat. Die musikalische Information ist die Antwort auf den geschichtlichen Stand des Materials. Die Neue Musik ist aus zwei wesentlichen Gründen entstanden. Der eine Grund ist die Selbstreflexion: Der Wagnersche Hochchromatismus war an sein Ende gekommen, bei dem aus jedem Akkord sozusagen jeder andere Akkord in zwei Schritten hervorgehen kann. Die alte Unterscheidung zwischen harmonieeigen und harmoneiefremd fällt in sich zusammen. Die metrische Ordnung ist auch die harmonische Ordnung. Das heisst, wenn die harmonische Ordnung kippt, dann kippt auch die metrische Ordnung, dann ist die Musik ganz frei. Dann kann man rhythmische Spiele machen, in denen Polyrhythmik auftritt oder in denen metrisch überhaupt undeutbare Rhythmen vorkommen. Man kann Musik machen, die nur ein Tempo hat und nur aus Metronomen

besteht. Diese völlige Auflösung der gegenseitigen Konstituierung der musikalischen Eigenschaften bringt es mit sich, dass sich keine neuen Konventionen herausbilden können, die so zwingend wären, wie man abends nicht ins Bett gehen kann, wenn man einen Dominantseptakkord angeschlagen hat und der nicht zuvor aufgelöst wird. Was früher nur die Jahrhundertkomponisten gemacht haben, dass sie nämlich konzeptuell neue Musik erfunden haben, dass sie ein neues Konzept von Musik entworfen haben, wodurch ein Paradigmenwechsel und ein musikalischer Geschichtsbruch stattgefunden hat, das muss heute jeder Komponist tun, und zwar mit jedem Stück. Und genau das macht Wüthrich. Natürlich gibt es Stücke, die auseinander hervorgehen, aber es gibt die Kategorie Stil nicht. Nur die feigeren Komponisten oder diejenigen, die weniger davon verstanden haben, bilden mit Dreissig einen Personalstil aus und machen dann das, was die alten Meister auch gemacht haben: Sie stricken an der Methodik, bis sie in Pension gehen.

Das könnte nun jedermanns Privatangelegenheit sein, aber das ist nicht der Weltgeist, der so verfährt. Der verfährt so, dass wir lernen müssen, ununterbrochen die Bedingungen zu hinterfragen, auf denen wir beruhen oder von denen ausgehend wir denken, damit wir uns miteinander verständigen können, weil wir nicht dieselbe Sprache sprechen, so wenig wie Wüthrich die gleiche Sprache spricht wie eine Drogensüchtige. Da muss ein Produkt herauskommen, das in sich widersprüchlich ist und das diese unterschiedlichen Gewordenheiten ständig thematisiert. Dieser wunderbare Zustand, dass man hochreflektiert denken muss, ist aus zwei Gründen entstanden: Einerseits, wie gesagt, durch die Selbstreflexion der Neuen Musik, dass sie ihre Ordnung selbst aufgehoben hat aus jener harmonischen Konsequenz heraus, bei der ein Akkord in jeden anderen übergehen kann. Das ist die Geburtsstunde der Atonalität. Und andererseits durch den französischen Zugang zur Neuen Musik: Das ist die Interkulturalität. Die Franzosen waren die ersten – Claude Debussy vor allem –, die aussereuropäische Kulturen ernst genommen haben und dadurch die eigenen Massstäbe, darunter auch den Wagnerschen Chromatismus, relativiert haben. Aus dem Missverständnis der fremden Kulturen hat Debussy versucht, eine grundtonlose Musik zu komponieren, weil er den Grundton der fremden Musik nicht gehört hat, den es natürlich gibt. Die anderen Systeme sind ja auch Systeme. Aber das war der Anfang der nicht mehr systemgebundenen Musik, die sich ständig nach ihren eigenen Bedingungen rückfragen muss. Und das ist etwas, was Wüthrich konsequent verfolgt. Er findet nicht einen treffenden Ausdruck und strickt an diesem weiter, sondern er zeigt, wie er zu seinen Ergebnissen kommt, wie widersprüchlich diese sind und an was man alles denken muss, wenn man sich verständigen will. Durch diese veruneinheitlichende Idee sind die Stücke vergleichbar.

Der Musikbetrieb kann sich bis zu einem gewissen Grad darauf einstellen, eine bestimmte Art von konzeptueller Veränderung abzubilden. Man lernt die neuen Spielarten, und dann können wir eine bestimmte Musik immer spielen, auch wenn sie von den Epigonen nachgemacht wird, die dieselben Spielanweisungen benutzen wie ihr Vorbild – das kann man gelegentlich bei jungen Komponisten beobachten, wie sie zuerst

die Spielanweisungen von berühmten Komponisten abschreiben und dann daraus ihre Musik komponieren. Und in diesem Punkt ist eine relative Verbreitung einigermaßen problemlos. Wenn aber jemand nur seinem Denken treu bleibt und mit jedem neuen Stück das Konzept verändert, dann hat er kaum Chancen, stilbildend zu wirken und Nachahmer zu finden, die den Ruhm seines Namens als Vorgänger steigern. Man misst das, was in der Neuen Musik-Szene passiert, viel zu sehr an dem, was die Traditions Vorbilder sind. Man erwartet ein Originalgenie, dem sich dann alle anderen anschliessen und hinterherrennen. Aber was angesagt ist, ist etwas ganz anderes: Es ist angesagt, dass es viel mehr verschiedenes Gutes gibt, dass man also Qualitätskriterien entwickeln muss, die sich den Vorbildern und der Repräsentation entziehen.

Die wirklich Neue Musik eignet sich überhaupt nicht zu Repräsentationszwecken. Was ist eigentlich Repräsentation? Es müssen Signale von Macht, von Ehre, von Ansehen, von Überlegenheit, von Grösse in Musik abbildbar sein, damit die Musik der Macht und den Mächtigen zugeordnet werden kann oder auch nur einem erhabenen Anlass – und das kann es nicht geben. Neue Musik kann man unter anderem daran erkennen, dass sie zu Repräsentationszwecken ungeeignet ist.

1 Dieses Werk ist dokumentiert auf der Hans Wüthrichs Musik gewidmeten Grammont-Portrait-CD MBG CTS-M 48.

Umschwünge

Dieter Ammanns Orchester-Triptychon *Boost – Turn – Core*

Stefan Drees

Der markante Anfangsakkord, über zwei Takte hinweg von den Klangfarben der Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner dominiert und ein Decrescendo vom Fortissimo zurück an den Rand der Unhörbarkeit beschreibend, setzt sich aus sieben unterschiedlichen Tonhöhen (fis-ais/b-e-d-g-c-a) zusammen. Sein hervorstechendster klanglicher Anteil verdankt sich den initialen Akzenten in Glockenspiel, Harfe und Hörnern, die dem Intervall fis-ais eine stärkere Präsenz verleihen; es bleibt zudem in Flöten und Hörnern übrig, wenn die restlichen Akkordbestandteile längst verklungen sind, klanglich eingefärbt durch jeweils zwei solistische Violinen (Flageoletts «al ponticello») und Kontrabässe («sul tasto», «non vibrato») sowie durch die Nachklänge von Glockenspiel und Harfe. Der zunächst starr anmutende Einstieg verändert sich demnach auf subtile Weise, wird zunehmend feiner und fokussiert auf den Zusammenklang der grossen Terz, der bis Takt 4 von den vier Solostreichern aufrecht erhalten wird und aufgrund konträrer Registerpositionen einen Tonraum aufspannt, zu dem dann die nachfolgenden Ereignisse in Beziehung treten. Dem verebbenden Anfangsklang folgen zunächst harte Impulse im Schlagzeug (Takt 3-4): Diese bringen einerseits die harmonisch-rhythmische Vierstimmigkeit der Hörner in Gang (Takt 4-6), stossen andererseits aber auch den gestischen, aus ab- und aufsteigenden Skalenabschnitten bestehenden Auftakt der Streicher mit angehängtem fünfstimmigem Liegeklang (Takt 4-6) an, der kurz darauf noch einmal aufgegriffen wird (Takt 6-8). Hierauf folgt ab Takt 7 ein verzahntes Miteinander von Holzbläser-, Blechbläser-, Schlagzeug- und Streicherschicht, das – eingebettet in ein Netz aufeinander Bezug nehmender Pulsationen – in einen neuerlichen, den Anfangsakkord rekapitulierenden, aber doch zugleich instrumentatorisch wie harmonisch von ihm abgesetzten Klang mündet (Takt 15-16).

ENERGETISCHES POTENZIAL

Der hier skizzierte Beginn von Dieter Ammanns Orchesterstück *Boost* (2000/01) umschreibt als stufenweise eingeleiteter Ausbruch aus dem Anfangsklang ein Miniaturmodell für die

nachfolgenden Ereignisse. Denn immer dann, wenn die Musik sich anschickt, in einen vorhersehbaren Verlauf zu geraten, führt Ammann sie durch bestimmte kompositorische Entscheidungen aus dem Schematismus heraus. So wird ab Takt 18 mit trockenen Anschlägen in den Almglocken – von einfachen Impulsketten über mehrstimmige rhythmische Muster (ab Takt 24) bis hin zu einer eng gewobenen Textur unter Mitwirkung sämtlicher entsprechender Klangerzeuger (Takt 39-58) – die Musik verdichtet, bevor sie sich erneut in einer schrittweise (Takt 61-68) aufgebauten Klangsituation, bestehend aus der Kombination des Einklangs f mit geräuschhaften Klanganteilen (Takt 68), fängt. Es gibt jedoch keine Systematik im Sinne kompositorischer Logik, die solchen Entwicklungen konsequent zugrunde liegt. Konsequenz sind allein die Ruhepunkte (etwa Takt 16/17, 68/69, 94/95, 124/125 und 151/152), die – als formale Zäsuren lesbar und aufgrund von Fermatensetzungen teils dem metrischen Zeitverlauf enthoben – ein Innehalten markieren, nach dem die Musik eine andere, unvorhersehbare Richtung einschlägt. Was dem Werk also seine musikalische Einheit verleiht, ist weniger als Folge eines kohärenten Fortschreitens denn als permanent realisiertes Ausbrechen aus dem Korsett der Entwicklungslogik zu begreifen.¹ Das eigentlich Kunstvolle an *Boost* ist daher der ständige Wechsel zwischen scheinbar kalkuliertem musikalischem Verlauf und Überraschungsmomenten, der dazu führt, dass man das Werk nicht als Abfolge von Diskontinuitäten wahrnimmt, sondern als Einheit, in der unterschiedliche Arten von Ereignisschichten aufeinandertreffen, was zu immer neuen Situationen führt.

Dieses Geschehen, unmittelbare Folge eines «absolut intuitiven Vortastens bei der kompositorischen Arbeit»,² erweist sich als Form gebendes Moment von Ammanns Komponieren. Es wohnt ihm eine Dramaturgie inne, die sich jenen Ansatz instrumentaler Dialogizität und Sprachähnlichkeit zunutze macht, den der Komponist – analog zu einem «Wesenszug aus der improvisierten Musik»³ – in Gestalt einer «diskursiven

Abbildung 1:
Dieter Ammann, «Boost» (2000/01), S. 1, T. 1-8. © Schweizer Musikedition 2001

Bocsa

6/4 5/4 (rall.) 6/4

rall. 65 (mp) (5 min) 6 (per tempo, mosso)

①

Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. I, II
Bsn. I, II
Hr. I, II
Trp. I, II
Tbn. I, II, III
Tm.
Sn.
Cym.
Tri.
Gong
Chimes

Sopr.
Chorus

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.

6 5 6

4 4 4