

Kantonsschule Olten, 09. Januar 2023

Moos-Ruef Variation

Variation eines Alphornstücks für
Posaune, Cello und Klavier

Maturaarbeit von Amanda Peyer G19aM

Betreuung: Marcos Gonzalez

Satz 2
♩ = 60 Cello führt, bestimmt anfänglich freies Tempo (Impro)

The musical score is written for Cello, Trombone, and Piano. It begins with a tempo marking of ♩ = 60 and the instruction 'Cello führt, bestimmt anfänglich freies Tempo (Impro)'. The score is divided into two sections: the first is marked 'Andante' and the second is marked 'Allegretto'. Dynamics include *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The Cello part features a melodic line with various ornaments and slurs. The Trombone part provides harmonic support with chords and occasional melodic fragments. The Piano part consists of a steady accompaniment of eighth notes. The score concludes with a 'Korollar' section for the Piano, marked with a repeat sign and a final flourish.

1 Inhaltsverzeichnis

2 Vorwort	3
3 Einleitung.....	4
4 Von der musikalischen Idee zum Endprodukt	5
4.1 In sechs Schritten zum Endprodukt	5
4.2 Erkenntnisse.....	6
4.2.1 Musikalische Einschränkung – die Variation als Rahmen.....	6
4.2.2 Instrumentation	6
4.2.3 Tonart	8
4.2.4 Omnipräsenz von Ton h.....	8
4.2.5 Notation	9
4.2.6 Ausführung einer musikalischen Ideen.....	11
4.3 Überarbeitung der Komposition zur finalen Version	12
4.4 Probearbeit und Aufnahme im Tonstudio.....	20
4.4.1 Probearbeit	21
4.4.2 Aufnahme im Tonstudio	22
5 Werkbescrieb und -interpretation	23
6 Schlusswort	27
7 Quellen	28
8 Redlichkeitserklärung.....	29
9 Anhang	30

2 Vorwort

Musik spielt eine wichtige Rolle in meinem Leben. Schon als kleines Kind war ich fasziniert von Alphonntönen und als Achtjährige begann ich, diese Klänge zu erforschen, indem ich selbst Alphon spielte.

Den Eintritt ins musische MAR nutzte ich, um weitere Klangwelten kennen zu lernen und wählte den Schwerpunkt Musik/Posaune.

Die Posaune ist für mich ein Instrument, welches alle mich faszinierenden, vom Alphon vertrauten und mir wichtigen Aspekte eines Blasinstrumentes beherbergt, diese Aspekte gar sprengt und das Mass an Tonumfang um ein Vielfaches erweitert.

In diesem Jahr habe ich am YCP Young Composers Project 2022 in Boswil teilgenommen, im Rahmen dessen entstand meine Komposition «pluvia chorus». Die Erfahrung des Komponierens hat mich tief berührt und nicht mehr losgelassen.

Aus meiner Freude an Alphonklängen und –Melodien, meiner Leidenschaft für die Posaune und die Musik überhaupt und meiner Entdeckung des Komponierens, entstand diese Maturaarbeit:

Moos-Ruef Variation - Variation eines Alphonstücks für Posaune, Cello und Klavier

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Musikbegeisterten für die vielen bereichernden Gespräche bedanken. Einen besonderen Dank an Hans-Jürg Sommer, der mir die Erlaubnis erteilte, die Melodien vom original «Moos-Ruef» musikalisch zu variieren und in «Moos-Ruef Variation» zu interpretieren.

Herzlichen Dank an Beatrice Müller (Klavier) und Lukas Lütolf (Cello), für ihre begeisterte Mitarbeit bei der musikalischen Realisierung meiner Komposition. Von Herzen einen riesigen Dank an Roman Wyss und seine unkomplizierte, grosszügige Art. Er stellte mir das Tonstudio double-u Olten und sein Know-How als Aufnahmeleiter unentgeltlich zur Verfügung.

Nicht zuletzt möchte ich meinem Betreuer Marcos Gonzalez für die lehrreichen, musikalisch versierten und über den Rahmen der Maturaarbeit hinausgehenden Gespräche danken.

3 Einleitung

Ich wählte das Alphornstück «Moos-Ruef» von H.J Sommer als Ausgangswerk für mein Musikprojekt. Da ich selbst Alphorn spiele, kenne ich die Faszination der Naturtonreihe und weiss, welche Klangbilder die tragenden Töne des Alphorns hervorrufen können.

Ich fragte mich, wie «Moos-Ruef» mit der Posaune interpretiert werden kann, auch ein Blasinstrument, aber mit anderen Voraussetzungen, anderen Möglichkeiten und Grenzen. Ich ergänzte die Wahl der Posaune mit Cello und Klavier, um die Klangmöglichkeiten, die mir beim Komponieren zur Verfügung standen, zu erweitern. Eine zusätzliche Herausforderung, da mir das Cello nur bedingt bekannt war.

Basierend auf «Moos-Ruef» komponierte ich eine Variation für Posaune, Cello und Klavier. Die Komposition «Moos-Ruef Variation» nahmen wir, ich an der Posaune, Lukas Lütolf am Cello und Beatrice Müller am Klavier, im Dezember im Tonstudio double-u bei Roman Wyss auf.

Diese schriftliche Arbeit berichtet darüber, wie aus einer musikalischen Idee das Endprodukt Komposition entstand, welche Gedanken ich mir dabei machte, welchen Fragen und Antworten ich begegnete und schliesslich welche Erkenntnisse ich hatte.

Sie erzählt von meiner Faszination für das Komponieren.

4 Von der musikalischen Idee zum Endprodukt

Das Arbeiten an meiner Komposition, das eigentliche Komponieren, empfand ich als herausfordernd und arbeitsintensiv. Vor allem aber war es eine spannende, bereichernde und faszinierende Arbeit.

Diese Faszination habe ich erstmals im Young Composers Project 2022 in Boswil kennengelernt. Während der Entstehung meiner Komposition «pluvia chorus» für Klarinette, Geige, Cello, Klavier und Vibraphon habe ich im YCP viel über Kompositionstechniken, Instrumentation, Notation und über die Realisierung, das heisst die Weitergabe von «pluvia chorus» an Musiker*innen, gelernt.

Auf diesem Wissen baute ich auf. Wichtig ist hier zu erwähnen, dass sich «pluvia chorus» von der «Moos-Ruef Variation» in Stil, Instrumentation und Umsetzung deutlich unterscheidet. So war der Kompositionsprozess auch nicht derselbe und ich bin immer wieder auf neue Ansätze und Methoden gestossen.

4.1 In sechs Schritten zum Endprodukt

Der kreative Prozess während des Schaffens an dieser Maturaarbeit lässt sich grob in sechs Etappen einteilen:

Der Ausgangspunkt – Das Alphornstück «Moos-Ruef» hören, mich an Momente erinnern, in denen ich dem Stück begegnet bin, der Melodie nachsinnen...

Die Idee – Meine inneren musikalischen Ideen wahrnehmen, hören, damit experimentieren, erste Skizzen davon auf Papier festhalten.

Die Form – Was wird aus noch vagen musikalischen Ideen bzw. welcher musikalische Rahmen bündelt diese Ideen und macht sie fassbar? In meinem Fall eine freie Variation. Nach meinem Verständnis bedeutete dies, das Hauptthema, die Melodien, bleiben erkennbar, aber ich mache etwas Neues, etwas Eigenes daraus.

Die Instrumente – Das Alphorn soll von der Posaune interpretiert, die Melodien des «Moos-Ruef» vom Alphorn zur Posaune weitergegeben werden. Cello und Klavier ergänzen und entwickeln den neu entstehenden Klang zu einer Klangatmosphäre.

Das Komponieren – Durch das Komponieren wird Musik konkret, lesbar, spielbar, so zu sagen verbindlich. Ich hörte eine Melodie, einen Klang, in meinem Kopf, notierte direkt in MuseScore (Notationsprogramm), bearbeitete, arbeitete aus, überarbeitete.

Einspielen – Die finale Version der Komposition live mit Instrumenten spielen, dem Set anpassen, aufnehmen.

Aus all diesen Stationen ergab sich schliesslich eine bunte Ansammlung von Erkenntnissen und lehrreichen Gedanken, Ansätzen und Erfahrungen.

4.2 Erkenntnisse

4.2.1 Musikalische Einschränkung – die Variation als Rahmen

Einschränkung, dieses Wort wird in unserem Alltag oft negativ aufgefasst. In der Welt des Komponierens, kann eine Einschränkung aber durchaus positiv auf den eigenen Kompositionsprozess wirken und gar für mehr Inspiration sorgen.

«Das Komponieren besteht darin, aus einem Nebel von Klangideen eine Idee herauszukristallisieren und zu konkretisieren [...]» (M. Gonzalez, Gesprächsauszug)

Eine Komposition kann entstehen, indem man z.B. eine Melodie oder eine eingängige Akkordabfolge notiert und ergänzt, bis daraus ein ganzes Stück entsteht. Es kann sich lohnen, von Anfang an eine Vorstellung davon zu haben, in welche Richtung eine Komposition gehen soll. Zu dieser Richtungsvorstellung, so will ich es einmal nennen, gehören nicht nur Überlegungen zur Instrumentation, Tonart und Taktart, sondern auch zum Stil bzw. zur Form der Komposition.

Als ich mich entschieden habe, eine Variation basierend auf einem Alhornstück zu komponieren, habe ich mich musikalisch eingeschränkt. Die Melodien des Alhornstücks dienen bei meiner Variation als Grundbausteine. Diese konnte ich neu instrumentieren und Neues dazu komponieren, ich war dabei auf die Melodien und die daraus resultierende Harmonik und alhornstypische Atmosphäre angewiesen.

Eine Variation zu komponieren war für mich sehr spannend und inspirierend. Dadurch, dass die Melodien bereits bestanden, konnte ich mich von Beginn an dem Zusammenklang und allgemein der Atmosphäre-Erzeugung durch Klänge widmen. Da die Melodien wie gesagt bereits eine Harmonik in sich tragen, konnte ich mich gut in diese mystische, naturnahe, teils etwas raue Klangwelt einfühlen und eindenken.

Der Schritt von linearer Melodieführung zu vertikalem Zusammenklang war viel früher im Kompositionsprozess von Bedeutung, als dies bei einer ganz freien Komposition der Fall gewesen wäre.

Ebenfalls spannend an der Form der Variation war für mich, dass ich mit einem vorhandenen Melodiematerial musikalisch experimentieren konnte. Die Form der Variation wird musikalisch unterschiedlich aufgefasst. Es gibt verschiedene Arten von Variationen und dazu musikalische Regeln. Da ich mich mit meinem Betreuer auf die Komposition einer Freien Variation geeinigt habe (= das Alhornstück dient als Grundlage, der Komposition können aber neue Melodien und Rhythmen hinzugefügt werden), war ich nicht zu sehr eingeschränkt.

- ➔ Die Entscheidung, eine Variation basierend auf «Moos-Ruef» zu komponieren, war sehr inspirierend. Durch die Einschränkung auf melodisches Material («Moos-Ruef»), welches ich verändern und ergänzen konnte, kam ich zu mehr Ideen, Klängen und schliesslich Musik.

4.2.2 Instrumentation

Noch bevor ich mit dem Komponieren beginnen konnte, war es wichtig die Instrumentation zu überdenken und festzulegen.

Meine ursprüngliche Idee eines Stückes für Alphorn und Posaune war deshalb problematisch, weil das Alphorn über die Naturtonreihe verfügt und somit einschränkend (hier im negativen Sinne) für die gesamte Komposition wäre. Das Zusammenführen der Naturtonskala und der temperierten Stimmung verfolgte ich nicht als Thema, als Ziel meiner Arbeit. Ich entschied mich daher, das Alphorn nicht als Instrument zu verwenden. Auch die Projektidee einer Variation für Soloposaune zeigte sich als eher ungeeignet, da dies nur lineare Kompositionsarbeit (keine vertikalen Zusammenklänge) ergeben hätte. Eine spannende Variation zu schreiben und dabei ein einziges Instrument zu verwenden ist sehr anspruchsvoll, zudem habe ich eine grosse Neugier, für mehrere Instrumente zu komponieren. Ich finde im Kompositionsprozess die Erfahrung des Zusammenklangs, der Polyphonie (mehrere unabhängige Stimmen), sehr interessant und inspirierend. Das Komponieren für Instrumente, welche man selbst nicht spielt, öffnet neue Türen in andere Klangwelten. Dies ist für mich wie eine kleine Entdeckungsreise, auf der ich neue Instrumente kennenlerne und so die Musik von ganz anderen Seiten betrachte bzw. höre. So entschied ich mich schliesslich für eine Variation für Posaune, Cello und Klavier.

Die Posaune, als Instrument zu meinem Schwerpunktfach Musik, wollte ich unbedingt in meiner Komposition mit dabei haben, zudem soll sie im Stück an das Alphorn erinnern. Ich spiele Klavier und sehe ein grosses Plus in diesem Instrument, da es grundsätzlich ein ganzes Orchester darstellen kann. Durch den grossen Tonumfang und die Möglichkeit, vielstimmige Klänge zu erzeugen, konnte das Klavier in meiner Variation immer den Klang übernehmen, welchen weder die Posaune noch das Cello erzeugen konnten. Die Wahl fiel vermutlich auf das Cello, weil ich schon immer fasziniert war von diesem Instrument. Das Cello hat mit seinem warmen, tiefen, raumfüllenden und passionierten Klang etwas sehr Eigenes, was mich berührt. Meine Maturaarbeit war die Gelegenheit, das Cello näher kennen zu lernen, nur eben von einer anderen Seite, der Seite der Komponistin. Posaune und Cello sind beides Bassinstrumente, sie besitzen einen ähnlichen Tonumfang. Dies kann spannend sein, da ich beim Komponieren Duostellen einbauen oder eine Art Dialog zwischen den Instrumenten erzeugen kann. Auch könnte es spannend sein, die Melodieführung und den kontrapunktischen Begleitsatz zwischen Cello und Posaune abzuwechseln. Das eine Instrument rückt in den Vordergrund und spielt melodische Motive, an anderer Stelle gleitet dieses Instrument dann wieder in den Hintergrund und dient mehr der Farbgebung. Das andere Instrument übernimmt jeweils die komplementäre Rolle. So würden den beiden Bassinstrumenten bedingt fixe Rollen zugeteilt, diese Wechselbeziehung bzw. diese Spielmöglichkeiten interessierten mich. Kurz überlegte ich, ob ich anstelle des Cellos, lieber eine Geige in meiner Variation hätte. Die Geige unterscheidet sich im Tonumfang und -charakter stark von Posaune und Klavier. Sie eignet sich mehr für Melodien, schnelle Umspielungen und Verzierungen. Sie würde sich klar von den anderen Instrumenten abheben. Die Posaune als Hauptinstrument in der Komposition wäre so nicht mehr realisierbar, da diese dann (als Bassinstrument) wahrscheinlich mehrheitlich einen begleitenden Charakter hätte. Ich fragte mich als letztes, ob ich Perkussionsinstrumente verwenden sollte. Ein Dozent im YCP hat uns einmal gesagt, dass es sich nicht lohne, jegliche Perkussionskörper in der Komposition einzusetzen, nur um auf allen einmal «rumgetrommelt» zu haben. Lieber werde man sich über den gewünschten rhythmischen, perkussiven Effekt klar und versuche diesen in der Stimme eines Instrumentes mit Rhythmus und Artikulation, evtl. besonderen Spieltechniken, einzubauen. Ein weiser Rat, so finde ich. Der Entscheid gegen Perkussion war eine weitere gewinnbringende Einschränkung.

Hier wird klar, wie komplex und zeitaufwändig die Überlegungen bezüglich der Instrumentation sind. Doch es lohnt sich, denn die gewählten Instrumente lassen später die Musik erklingen.

- ➔ Die Instrumentation ist eine wichtige Entscheidung im Kompositionsprozess und muss zu Beginn, vor dem eigentlichen Komponieren, geklärt werden. Instrumente geben Form und sind die «Werkzeuge» meiner Komposition, sie bilden das Fundament. Da jedes Instrument einen eigenen Charakter besitzt, fügen alle Instrumente ihre persönliche Note, ihre persönliche Klangfarbe, der Komposition bei.

4.2.3 Tonart

Nachdem die Form meiner Komposition (Freie Variation) und die Instrumentation (Posaune, Cello, Klavier) feststanden, war es endlich so weit: Ich öffnete MuseScore und konnte mein erstes Ur-Dokument «Moos-Ruef Variation» erstellen. Doch schnell kam ich ins Stocken, als einer der ersten Schritte muss beim Erstellen einer Partitur angegeben werden, in welcher Tonart das Stück geschrieben ist.

Alphörner sind i.d.R. in Fis/Ges oder F gestimmt. Deshalb war es für mich naheliegend, die Tonart ges-Moll in «Moos-Ruef Variation» zu verwenden. Einerseits ergibt sich dadurch ein direkter Bezug zum Alphorn. Andererseits kam ich beim Experimentieren mit dem Klavier immer wieder auf eine Variante, welche die Melodie aus dem original «Moos-Ruef» in ges-Moll erklingen lässt.

Also komponierte ich einen grossen ersten Teil in ges-Moll. Schnell fiel aber auf, dass in meiner Komposition vermehrt Versetzungszeichen auftauchten, was die Noten unübersichtlich und schwer erfassbar machte. Ich stellte daraufhin mein Stück auf fis-Moll (Enharmonische Tonart von ges-Moll) um. Das Problem der vielen Versetzungszeichen war damit gelöst.

Nach weiterem Voranschreiten der «Moos-Ruef Variation» führte ich vor den Herbstferien mit Frau Giger ein Gespräch über die Cellostimme. Mir wurde bewusst, dass meine Komposition für Cello eher in hoher Lage geschrieben war, somit wurde sie dem Charakter des Instrumentes nicht ganz gerecht, zudem erhöhte sich der Schwierigkeitsgrad deutlich. In einem letzten Schritt transponierte ich folglich die gesamte Komposition eine Quinte nach unten und „landete“ damit auf der Tonart: h-Moll.

- ➔ Die Entscheidung über die Tonart eines Stücks ist massgebend. Die Tonart bestimmt nicht nur den Charakter des Stücks, sie trägt auch zur Spielbarkeit der einzelnen Instrumentenstimmen und zur allgemeinen Erfassbarkeit des Notenbildes entscheidend bei.

4.2.4 Omnipräsenz von Ton h

Von h-Moll (Grundtonart) ist der Grundton H das Tonale Zentrum, in meiner Komposition der Ursprung von allem, das Grundfundament und gleichzeitig auch immer wieder der Klang, zu dem ein Tongefüge schlussendlich zurückkehrt.

In «Moos-Ruef Variation» ist der Bezug der gesamten Komposition zum Grundton stark ausgeprägt. Dies ist z.B. in der Basslinie des Klaviers durch das häufige Vorkommen des Tons H erkennbar. Einerseits ergibt sich dieser Bezug zum Tonalen Zentrum dadurch, dass meine Komposition auf einem Alphornstück basiert. Das Alphorn ist auf seine Stimmung «beschränkt» und kann nicht die Tonart innerhalb des Stücks wechseln. «In Moos-Ruef Variation» erscheint melodisches Material des original «Moos-Ruef» wie ein roter Faden, welcher durch die gesamte Komposition hindurchführt. Mal weicht der musikalische Weg etwas mehr von eben Genanntem ab (z.B. Einleitung, Satz 1), mal erklingen die originalen Melodien klar erkennbar (z.B. Satz 2). Da die Melodien aus dem original «Moos-Ruef» schon die «Alphorn-tonart» bzw. etwas Mystisches, Atonales in sich tragen, ist meine Komposition ein Stück weit auch an diesen Klang gebunden. Und weil ich diesen Klang in der Tonart h-Moll gefunden habe, ist diese Tonart auch so präsent in «Moos-Ruef Variation».

Um der Komposition mehr Farbe zu geben, bzw. nicht eine «Omnipräsenz von h-Moll» zu erzielen, was das Stück eintönig machen könnte, entsteht am Ende des Satz 1 (ab **T117**) eine neue Klangwelt für die Zuhörenden. Die Klavierstimme wird in der linken Hand akkordisch geführt und in der Rechten melodisch. Posaune und Cello unterstützen begleitend neue Klänge, welche weg von h-Moll über H-Dur in eine neue Klangwelt führen. Dieser Teil öffnet sich klanglich, es wird heller und der anfänglich hörbare «Nebel» schwindet für einen Moment.

Das Komponieren einer solchen Harmonischen Erweiterung war eine Herausforderung für mich, da ich, mein Gehör als Leitfaden des Komponierens nutzend, sehr in der Tonart h-Moll heimisch war. Es war zuerst schwierig, eine Melodie, eine Harmonie zu finden, welche nicht sofort wieder nach h-Moll zurückführte.

Eine weitere Herausforderung war die Verbindung der Harmonischen Erweiterung mit dem danach wieder sehr mystischen, auf h-Moll basierendem Satz 2 (ab **T130**).

Die Harmonische Erweiterung nach Satz 1 bereichert schlussendlich die Palette an Klangfarben meiner Komposition und wirkt sich positiv auf das gesamte Stück aus.

- ➔ Die Tonart h-Moll und der dazugehörige Grundton H bilden das Fundament meiner Komposition. Durch einen konstant starken Bezug der Melodien zu dieser Tonart kommt die mystische, naturnahe Atmosphäre während dem gesamten Stück zum Ausdruck. Die Harmonische Erweiterung als Überleitung von Satz 1 zu Satz 2, gibt dem Stück eine zusätzliche Farbe und führt kurz weg in eine andere Klangwelt.

4.2.5 Notation

Musik erklingt und Zuhörende nehmen dies hauptsächlich über das Gehör wahr. Auch während meinem Kompositionsprozess spielte das Gehör eine wichtige Rolle. Oft hörte ich eine Melodie oder einen bestimmten Klang, stellte mir diesen genau vor und notierte ihn erst dann. So war das Ohr während des Komponierens wegweisend.

Doch sollte man sich nicht nur auf die Ohren verlassen: Es gibt verschiedene Möglichkeiten, um Musik zu notieren. Was gleich klingt, kann sich visuell, im Notenbild der Partitur, erheblich unterscheiden. Dieser Unterschied ist massgebend dafür, ob die Musiker*innen später die Partitur verständlich lesen können und somit die Probearbeit erleichtert wird.

Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen:



Abbildung 1 Beispiel Notation, Taktauszug aus einer früheren Version von «Moos-Ruef Variation»

In Abbildung 1 sind zwei Takte zu erkennen, welche jeweils gleich klingen. Das Notenbild betrachtend, ist jedoch der zweite Takt logischer, verständlicher komponiert als der Erste. Beim Dreiklang in der rechten Klavierhand im ersten Takt haben nicht alle Töne denselben Notenwert. Dies würde man so nicht als einen Akkord notieren. Das tiefe H (H) im ersten Takt müsste man der linken Hand zuschreiben, so kann ein Dreiklang (Rahmenintervall Oktave) gut gegriffen werden. Die Halbe (h) und der Viertel (e) sind eine Art Melodie, während dem die Punktierter Halbe (fis) begleitend den Takt füllt. Da zwei unterschiedliche Stimmen in einem Notensystem erklingen, würde man dementsprechend die Notenhäse in zwei unterschiedliche Richtungen zeigen lassen, um die Stimmen auch visuell voneinander abzuheben.

Bei einer solchen Stelle muss besonders Acht darauf gegeben werden, dass beide Notensysteme des Klaviers im Bassschlüssel stehen. Dadurch sind die Töne nahe beieinander und es kann schnell zu Tonverdoppelungen oder unerwünschten Dissonanzen kommen (zwei unterschiedliche Töne zu eng beieinander). In Takt 1 wird das untere H (H) im Akkord in der rechten Hand unnötigerweise notiert, denn dieser Ton steht auch im Akkord in der linken Hand und klingt deshalb bereits.

Der erste Teil meines Kompositionsprozesses bestand darin, inspiriert zu werden von dem, was ich hörte, ich wollte möglichst viele musikalische Ideen festhalten. Ich komponierte mehrheitlich direkt in MuseScore ohne den Zwischenschritt, meine Ideen zuerst praktisch auf einem Instrument (z.B. Klavier) auszuprobieren und dann aufzuschreiben. Ich hörte etwas, schrieb in MuseScore, hörte es mir an, schrieb um, schrieb weiter. Weil ich dabei vor allem auf das Ohr vertraute und die Notation und entsprechende Regeln zweitrangig waren, war das Notenbild am Anfang unübersichtlich. Dies konnte ich durch genaues analysieren des Komponierten oder durch praktisches Ausprobieren beheben.

Eine weitere Möglichkeit, solche «Unreinheiten» in der Partitur zu vermeiden war es, von Hand zu komponieren. Mit Stift und Papier kann man sich das Komponierte nicht über Midi (Musical Instrument Digital Interface) abspielen lassen, man muss sich den Klang präzise vorstellen und dann jede einzelne Note setzen. Dadurch wird der Kompositionsprozess verlängert, aber es gibt eine Steigerung der «Bewussten Notensetzung».

Folgende Fragen werden durch das von Hand Komponieren bewusster überdacht, so wird das Notenbild von Anfang an strukturierter und klarer.

- Welches Instrument ist für welchen Klang zuständig?
- Wie bringe ich diesen Klang mit dem Instrument zum Ausdruck?
- Wie können die anderen Instrumente die Klangvorstellung unterstützen?
- Braucht es einen Ton tatsächlich in allen Instrumentenstimmen oder reicht es, wenn ein Instrument diesen Ton spielt? (unnötige Tonverdoppelungen vermeiden)

- Wie schreibe ich möglichst «gut liegende» Noten? (bezgl. Tonhöhe, -sprüngen und -dichte)
- Präzise Dynamik?
- Präzise Artikulation?

➔ Das Komponieren (lat. componere = zusammenstellen, -setzen) ist ein Vorgang, bei dem das Gehör als Inspirationsquelle und Klangüberprüfung dient. Schliesslich wird ein Musikstück aber nach klaren Regeln und Strukturen aufgebaut und zusammengesetzt, komponiert.

4.2.6 Ausführung einer musikalischen Ideen

Zu Beginn des Kompositionsprozesses werden musikalische Ideen, Melodien bzw. Motive gesammelt. Durch die Neuverteilung dieser auf die Instrumente, deren Weiterentwicklung und Zusammenführung entsteht schliesslich eine Komposition.

Dieses Erfinden, Ausführen und Zusammenfügen von musikalischen Ideen gelang auf verschiedene Art und Weise:

1. Eine musikalische Idee wird aufgegriffen, weitergeführt und findet schliesslich ein Ende. Danach beginnt ein neuer Satz, mit einer neuen musikalischen Idee. Es entstehen bezüglich der Melodien, des Rhythmus, eventuell der Tonart und der Taktart zwei unterschiedliche Sätze, welche sich deutlich voneinander unterscheiden.

Anwendung in meiner Komposition:

«Moos-Ruef Variation» unterteilt sich in 4 Teile, welche sich jeweils durch ihre Melodien unterscheiden:

Einleitung -> D-Dur, frei von Moos-Ruef-Originalmelodien, alphornähnliche Klänge, naturnahe Atmosphäre, Szenenbild: Wald-Teich

Satz 1 -> h-Moll, Melodien aus Teil 1 des original «Moos-Ruef» werden aufgegriffen und weiterentwickelt

Harmonische Erweiterung: Klangliche Öffnung am Ende von Satz 1 durch neue Tonarten, weiterentwickelte Melodien

Satz 2 -> h-Moll, Melodien aus Teil 2 des original «Moos-Ruef» werden aufgegriffen und weiterentwickelt

Satz 3/ Reprise -> h-Moll, die Komposition findet einen Bogen zurück zu Satz 1

2. Eine musikalische Idee wiederholt sich fast unverändert aber in einer anderen Tonart. Die «alte» musikalische Idee ist dadurch im wiederholten Teil immer noch erkennbar, aber die erzeugte musikalische Atmosphäre ist eine andere. Denn die Tonart wirkt massgebend auf den musikalischen Charakter einer Melodie. Die Zuhörenden werden eine Veränderung wahrnehmen und trotzdem ein Gefühl von Vertrautheit haben, da ihnen die Melodie bereits bekannt ist.

Der Wechsel einer Melodie von einer Tonart in eine andere nennt man Modulation. So kann mit ein und derselben Melodie eine musikalische Veränderung und somit eine Spannung erzeugt werden.

Anwendung in meiner Komposition:

In Satz 2 von «Moos-Ruef Variation» findet ab **T154** eine Modulation der Hauptmelodie von h-Moll zu e-Moll statt.

3. Eine musikalische Idee erklingt ein weiteres Mal aber in einer anderen Stimme. Dadurch wird sich die alte Melodie automatisch «neu» bzw. verändert oder eben variiert anhören. Denn jedes Instrument hat einen eigenen Charakter und dieser beeinflusst die Wirkung der Melodie. Eine neue Atmosphäre, ein neuer Klangkörper, eine neue Farbe tritt der Komposition bei.

Anwendung in meiner Komposition:

In «Moos-Ruef Variation» erklingt die Melodie aus Teil 1 des original «Moos-Ruef» immer wieder in einer anderen Instrumentenstimme:

ab **T61** in der Posaunenstimme -> die Melodie erklingt variiert

ab **T89** in der Cellostimme und Klavierstimme

ab **T118** in der Klavierstimme -> lediglich das aufsteigende Motiv zu Beginn der Melodie erklingt und entwickelt sich weiter

ab **T174** in der Cellostimme

4.3 Überarbeitung der Komposition zur finalen Version

Nach einer intensiven Kompositionszeit ist nach den Herbstferien «Moos-Ruef Variation» in einer ersten Fassung entstanden. Die musikalischen Ideen fügten sich zu einer durchgehenden Komposition zusammen, auch die Gliederung in Einleitung, Satz 1, Satz 2 und Satz 3/ Reprise stand fest. Wie ein Roman, wird ein Musikstück meist mehrere Male überarbeitet. Dieser Prozess der Kompositionsüberarbeitung brachte mich noch einmal weiter, da ich dadurch meine eigene Komposition analysierte, hinterfragen und begründen musste. Aufschlussreiche Gespräche mit meinem Betreuer M. Gonzalez halfen mir hierbei. Folgend möchte ich auf jene Überarbeitungen näher eingehen, welche «Moos-Ruef Variation» bedeutend veränderten und für mich erkenntnisbringend waren.

Stimmübergreifende Überarbeitungen:

Thema Notation Rhythmus



Abbildung 2 Einleitung T20 Posaunenstimme

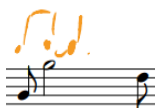


Abbildung 3 Satz 1 T111 Posaunenstimme

Es muss immer beachtet werden, in welcher Taktart sich das Stück befindet. Dann sollte der Schlag i.d.R. auf Taktanfang und Taktmitte sichtbar sein. Dadurch erkennen die Musizierenden die schweren Zählzeiten (bei 4/4 Taktart Schlag eins und Schlag drei = Taktanfang und Taktmitte) visuell auf den Noten.

Folglich sollten z.B. Halbe Noten, welche sich über die schweren Zählzeiten erstrecken, vermieden und durch überbundene Noten ersetzt werden.

Thema Vereinfachung

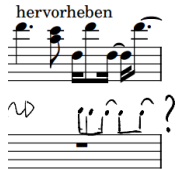


Abbildung 4 Einleitung T10 Klavierstimme

Bei einer früheren Version der Komposition, habe ich in der Einleitung das immer wiederkehrende Motiv in der Klavierstimme rhythmisch sehr komplex notiert. Durch leichtes Anpassen dieses Rhythmus, wurde das Lesen der Partitur übersichtlicher. Klanglich unterschied sich die Veränderung kaum von der ursprünglichen Version.

Solche «Detail-Vereinfachungen» können an bestimmten Stellen Sinn machen. Sie beugen z.B. unnötigen Schwierigkeiten in der Probearbeit vor und erfüllen trotzdem meine ursprüngliche Klangvorstellung.

Thema Alphornmelodie

Die von der Posaune nachgeahmte Alphornmelodie in der Einleitung erinnerte zu wenig an eine solche. Anstelle blosser Dreiklangtöne, würde z.B. ein g6 Sprung den Bezug zu einer Alphornmelodie stärken. Als Inspiration studierte ich typische Alphornmelodien und versuchte dann dem Alphorntypischen beim Komponieren gerecht zu werden.

Die von mir komponierte, an ein Alphorn erinnernde Melodie, befand sich im 3/4 Takt. Meine Komposition befindet sich während der Einleitung jedoch im 4/4 Takt. Zuerst habe ich die Alphornmelodie in 3/4 in die Einleitung eingefügt, der Bass im Klavier blieb gleich wie im 4/4 Teil (ganze Noten). Der Notenwert einer ganzen Note im 3/4 Takt dauert jedoch drei Schläge und nicht vier. Dies führte zu einem Gefühl von schneller werdendem Tempo, da der metrumgebende Ton im Bass bereits nach drei Schlägen neu ansetzte. Als Zuhörende hatte man beim Wechsel von 4/4 zu 3/4 und zurück ein Gefühl von Tempoänderung. Dies störte den Fluss des Stückes und machte das Hörerlebnis diffus.

Als Lösung arbeitete ich mit Überbindungen. Folglich wirkt dieses Gefühl der Tempoänderung weniger dominant: Durch Cello und Posaune steigert sich das Tempo im 3/4 Teil (da diese Instrumente charakteristische 3/4 Melodien spielen), durch Punktierter-Halbe-Überbindungen gibt es jedoch keinen «Stresseffekt» im Bass, da hier der metrumgebende Ton durch die Überbindung nur noch alle 6 Schläge neu ansetzt.

Die 3/4 Taktart kommt durch eine Andeutung auf 6/8 Taktart in der linken Hand der Klavierstimme nicht so dominant zum Ausdruck. Dadurch wirkt der Übergang von 4/4 zu 3/4 weniger markant.

Thema Versetzungszeichen



Abbildung 5 Einleitung T59 Klavierstimme

Versetzungszeichen und Vorzeichen beziehen sich immer auf die Tonart, in welcher sich das Stück befindet. «Moos-Ruef Variation» ist komponiert in h-Moll, einer Kreuz-Tonart. Die Tonhöhe wird durch ein Kreuz (Versetzung) verändert. Somit wird z.B. nicht ein B, sondern ein Ais notiert. Diese beiden Töne klingen gleich, werden aber unterschiedlich notiert (B bzw. Kreuz als Versetzungszeichen). Der harmonischen Logik folgend, wählt man für Kreuz-Tonarten Kreuze und für B-Tonarten B's als Versetzungszeichen.

Thema Dissonanzen



Abbildung 6 Satz 1 T80 Posaunen- und Cellostimme

Cello und Posaune sind Bassinstrumente und werden in ähnlicher Tonlage gespielt. Ich habe beide Stimmen im Bassschlüssel notiert, dadurch gerieten die zwei unterschiedlichen Stimmen teils nahe aneinander. Der Intervallabstand zwischen den Tönen wurde dadurch sehr klein. Diese vertikal entstehende Dissonanz zwischen Cello und Posaune klingt diffus, reibend, störend. Dies sollte vermieden werden, wenn der dissonante Klang nicht einer bewussten Vorstellung entspricht.

Als Lösung habe ich den Intervallabstand zu einer Terz abgeändert (konsonanter Klang).

Thema Artikulation



Abbildung 7 Satz 1 T77ff. Klavierstimme

In obigem Beispiel habe ich Achtel Noten notiert, da es an Tropfen erinnernd, kurz und leicht, klingen sollte. Anstatt die Länge des Tons zu verändern, kann mit Artikulation gearbeitet werden. D.h. ich notiere Viertel Noten und darüber Tenuto-Staccato Symbole.

Es muss nicht immer der Notenwert selbst verändert werden, teilweise macht dies das Lesen der Partitur unübersichtlich. Es ist sinnvoll, Artikulationsangaben anzugeben, dies bringt eine Klangvorstellung klar zum Ausdruck. Es kann auch sinnvoll sein, bei besonders präzisen Klangvorstellungen, jene als kleine Notiz über den jeweiligen Takten zu notieren. Hier sollte man jedoch beachten:

«Musiker*innen wollen keine seitenlange Gebrauchsanweisung studieren, bevor sie Musik machen können.» (Zitat YCP 2022 auf die Filmmusik bezogen, ein Genre dessen Stücke sehr viele Kommentare aufweisen können.)

Thema «Müeslistellen»



Abbildung 8 Satz 1 T99



Abbildung 9 Satz 2 T152



Abbildung 10 Satz 2 T134ff. Posaunen- und Cellostimme



Abbildung 11 Satz 2 T140ff. Posaunen- und Cellostimme

Stimmkreuzungen machen das Hörerlebnis diffus. Die einzelnen Instrumente verlieren ihre Richtung und der musikalische Zusammenklang driftet auseinander. Dies kann einem Effekt dienen, muss dann aber bewusst gewollt sein.

Stellen, an denen Unisono (Gleichklang) und Nicht-Unisono dicht wechselnd verwendet werden, führen ebenfalls zu diffusem Hörerlebnis. Spielen zwei Instrumente die Melodie im Gleichklang, erklingt diese dadurch dominanter und hebt sich stärker vom restlichen Klang ab. Wenn die Melodie in abwechselndem Unisono und Nicht-Unisono geführt wird, führt dies zu Verwirrung bei den Zuhörenden, weil dabei die einzelnen Stimmen und somit die ganze Komposition an musikalischer Erfassbarkeit einbüsst.

Faustregel: Eine Unisono-Stelle bewusst komponieren. Innerhalb eines Taktes (und während einer Phrase), sollten Wechsel von Unisono und Nicht-Unisono vermieden werden.

Das Thema «Müeslistellen» (= diffuses Hörerlebnis) und wie ich sie bereinigte oder bewusst als solche komponierte, war zeitaufwändig und nicht immer einfach. Es war z.B. schwierig «Müeslistellen» zu bereinigen, wenn unter Beachtung aller Stimmführungsregeln dann nur noch zwei Töne in der Posaunenstimme übrigblieben.

Schlussendlich war dieser Überarbeitungsschritt sehr lehrreich und ich habe vor allem ein Fazit daraus geschlossen:

- ➔ Es gibt an einigen Stellen meiner Komposition durch Stimmkreuzungen und Unisono/Nicht-Unisono einen Klangnebel, doch soll dieser die Atmosphäre der «Moos-Ruef Variation» widerspiegeln.

Thema Stimmführung bei schnellen Läufen



Abbildung 12 Satz 2 T166ff. Posaunen- und Cellostimme

Am Ende des 2.Satzes soll das Stück durch einen virtuosens 16-tel Lauf zu einem Höhepunkt führen (**T170**). Diese schnelle Melodielinie hatte durch eine hohe Anzahl Töne viele perfekte Konsonanten, Unisono/Nicht-Unisono und Stimmkreuzungen zur Folge. Dies führte zu einem diffusen Hörerlebnis.

Eine Lösung dazu brachte die Reduktion der Cellostimme auf eine Linie, sie war ursprünglich gar in Doppelgriffen komponiert. Dazu erklingt die Posaunenstimme in Terzabständen zur Cellostimme. Die ganze Stelle ist allgemein übersichtlicher und bekommt eine klarere Richtung.

Überarbeitungen bezgl. Cellostimme:

Thema Überbindungen



Abbildung 13 Einleitung T23ff.

Lang andauernde Überbindungen in der Cellostimme sind schwierig auszuführen, da diese Stellen in einem Bogen gespielt werden müssen, das heißt, ohne den Bogenstrich zu wechseln. Jeder Bogen hat ein Ende, dann muss gezwungenermassen der Bogenstrich gewechselt werden, was als kurze Tonunterbrechung hörbar ist. Hier sollte man die Überbindung weglassen und die Neuansetzung eines Tones bewusst komponieren. Ansonsten wird der/die Cellist*in an einer zufällig gewählten Stelle aus einer Notlage heraus den Ton durch einen Bogenwechsel neu ansetzen.

Thema Doppelgriffe



Abbildung 14 Satz 1 T72

Ich stelle mir einen orchestralen Klang vor, breit gespielte Doppelgriffe in der Cellostimme sollen diese Klangvorstellung unterstützen. Nicht alle Doppelgriffe sind mit dem Cello gleich gut spielbar: Während Terz, Quart, Quinte und Sext spielbar sind, ist dies bei Sekunde, Sept und allem über der Oktave schwieriger. Auch die Oktave kann schwierig zu spielen sein, die H-Oktave ist z.B. anspruchsvoller als die D-Oktave.

Als mein Stück noch in fis-Moll komponiert war, konnte ich vom Vorteil der leeren Saiten kaum profitieren, da durch die Vorzeichen und das oft auftretende Versetzungszeichen Dis, nur das A als leere Saite zur Verfügung stand.

(Leere Saiten: Ein Akkord mit leeren Saiten ist spieltechnisch meist ein Vorteil, weil die leeren Saiten klingen, ohne dass sie gedrückt werden müssen.)

Mit dem Wechsel auf h-Moll kann ich mehr von den leeren Saiten profitieren, die Komposition wird spielbarer. Trotzdem bleiben Doppelgriffe anspruchsvoll und Stellen, welche von einem Einzelton unmittelbar in einen Doppelgriff führen, sind sehr schwierig (siehe Abbildung).

Da ich selbst kein Streichinstrument spiele, waren mir die Grenzen des Cellos unbekannt. Gespräche mit Sarah Giger und Lukas Lütolf waren aufschlussreich. Oft hat sich herausgestellt, dass (z.B. bei H-Oktaven) ein Ton weggelassen werden konnte, da dieser bereits als Oktave in der Klavierstimme oder als Klang in der Posaunenstimme vorkam. Der Unterschied von kompliziertem, evtl. unsicher gespieltem Doppelgriff, zu solide und sicher gespieltem Einzelton lohnte sich und war gewinnbringend für die gesamte Komposition.

Thema Flageolett

Ein Flageolett-Ton auf dem Cello klingt dadurch, dass die Tonhöhe sehr hoch ist fast flötenartig, dies führt zu einer ganz eigenen Klangfarbe. Flageolett-Töne passen durch diese flötenartige Wirkung in die Atmosphäre meines Stückes. Gerade solche spezifischen Spieltechniken konnte ich mir beim Komponieren jedoch nur bedingt vorstellen. Hier waren die Proben, während denen solche Stellen ausprobiert und teilweise neu komponiert werden konnten, hilfreich.

Einige Stellen waren viel höher als erwartet und der Klang wurde dadurch sehr dünn. Besonders wenn die Posaune von hoher in eine tiefere Lage wechselt (z.B. **T50/T51**), klangen die extrem hohen Flageolett-Töne der Cellostimme unpassend. Sie hoben sich zu sehr ab und mischten sich nicht mehr mit dem Klang von Posaune und Klavier. An anderen Stellen (z.B. **T46 ff.**) eigneten sich etwas tiefere Flageolett-Töne, sie brachten die von mir erwünschte Wirkung zum Ausdruck.

Thema Akkorde auf dem Cello

Ursprünglich komponierte ich in der Cellostimme nicht nur Doppelgriffe, sondern auch Akkorde. Akkorde sind auf dem Cello aber nicht als Zusammenklang spielbar. Es gibt die Möglichkeit, einen Akkord aufzubrechen (arpeggieren), dies ergibt jedoch eine andere Klangwirkung. Im Hinblick auf die Unspielbarkeit lautete meine Lösung einmal mehr: Reduktion. Oft kamen die einzelnen Töne des Akkordes zusätzlich in der Klavier- oder Posaunenstimme vor und konnten in der Cellostimme weggelassen werden. Hat das eine Instrument keine «Tonkapazität» mehr, kann ein Ton von einer anderen Stimme übernommen werden.

Thema Pizzicato und Arco



Abbildung 15 Satz 1 T100 zu T101

Eine weitere spannende Spieltechnik auf dem Cello ist pizzicato (gezupft, anstatt gestrichen). Auch diese Spieltechnik kann nicht als solche über Midi wiedergegeben werden. Da mir der Klang jedoch bereits aus anderen Kompositionen bekannt war, hatte ich eine genaue Klangvorstellung. Der Wechsel von Arco (Bogen, gestrichen) zu pizz. braucht jeweils ein paar Millisekunden Zeit. Takte wie z.B. **T100** zu **T101** sind nicht einfach zu spielen, da der Wechsel hier schnell erfolgen muss. In den Proben zeigte sich jedoch, dass dieser Wechsel realisierbar war.

Thema gleichzeitiges Spielen von Melodie und Begleitung



Abbildung 16 Satz 1 T112

Es gab Stellen im Stück bei denen ich mir den Klang des Cellos einerseits begleitend, andererseits melodieführend vorstellte. Da es mit dem Klavier kein Problem ist, Melodie und Begleitung gleichzeitig zu spielen, ging ich davon aus, dass dies auch auf dem Cello möglich ist. Mit der Posaune sind Mehrklänge nicht spielbar, es sei denn man würde die Techniken des Multiphonics anwenden. (Multiphonics: Ich erfuhr vor einiger Zeit in einer Posaunenstunde durch Tobias Lang davon: Ein Ton wird geblasen und gleichzeitig ein anderer gesungen. So entsteht ein Vielklang, Multiphonics. Meine musikalischen Fähigkeiten zur Erzeugung von hörenswerten Multiphonics sind jedoch nicht vorhanden, gleichzeitig wollte ich mir nicht vorstellen, wie ich als Komponistin so etwas notieren müsste. Ich bin zwar tief beeindruckt von den Möglichkeiten der Multiphonics, konnte diese aber nicht als Lösung für mein Problem verwenden.)

Nach Gesprächen mit Lukas Lütolf wurde mir klar, dass das oben aufgeführten Taktbeispiel mit dem Cello eher nicht spielbar ist. Durch Reduktion und Aufteilung von Melodie und

Begleitung auf die drei Instrumente, wurde die Cellostimme schlussendlich spielbarer und meine Klangvorstellung erfüllt.

Überarbeitungen bezgl. Klavierstimme:

Thema Ottava bassa als Klangeffekt



Thema Tremolo



Abbildung 19 Satz 1 T82ff.

Bei einer früheren Version habe ich in Satz 1 mehrere Tremoli komponiert. Dies machte das Stück unruhig und überladen. Die Tremoli kamen in der eh schon üppigen Klangwelt von Satz 1 nicht wie erwünscht zum Ausdruck. Dies konnte schliesslich durch 16-tel Sextolen gelöst werden. Diese sind dem Tremolo Charakter ähnlich (bewegt, leicht, kurz), haben aber eine grössere Regelmässigkeit bzw. eine klarere Struktur und wirken weniger zittrig als die Tremoli.

Überarbeitungen bzgl. Posaunenstimme:

Thema Tonumfang, Tonart und Sprünge

Mein Stück ist bezüglich des Tonumfangs der Posaunenstimme gut spielbar. Die Einleitung und der Anfang von Satz 1 sind stellenweise recht hoch. Der Wechsel von ges-Moll auf eine Kreuztonart (h-Moll) war nicht gewinnbringend für die Posaune, denn viele Posaunist*innen (mich inbegriffen) spielen lieber und deutlich mehr B-Tonarten als Kreuz-Tonarten (Siehe Kapitel 4.2.3).

Die Kreuztonart, viele Oktavsprünge und teils lange Phrasen, welche möglichst ohne Unterbruch und gezogen gespielt werden sollen, machen das Atmen und das gesamte Spiel anspruchsvoll.

Grundsätzlich fiel mir das Komponieren für Posaune leicht, da ich das Instrument gut kenne und das Komponierte bei Unsicherheiten ausprobieren konnte. Weil aber mein Ohr beim Komponieren wegweisend war und ich besonders auf die Spielbarkeit der Cellostimme achtete, wurde die Notation der Posaunenstimme eher untypisch und anspruchsvoll.

Nach einem intensiven Überarbeitungsprozess, erkenne ich: Man soll sich immer fragen, was erzeuge ich mit der Art, wie ich etwas komponiere? Welcher Klang entsteht? Welche Atmosphäre widerspiegelt dieser Klang? Welche Bilder werden bei den Zuhörenden assoziiert? Es ist wichtig, nicht verschwenderisch mit effektvollen Stellen umzugehen. Lieber weniger als mehr, so kommen einzelne Stellen prägnant, einzigartig, zur Geltung.

4.4 Probearbeit und Aufnahme im Tonstudio

Ein letzter, intensiver, sehr erfahrungsreicher Teil meines Musikprojektes waren die Probearbeit und die Aufnahme im Tonstudio double-u von Roman Wyss.

Während zweier Tuttiproben und einer Extraprobe mit Cello und Posaune, haben Lukas Lütolf (Cello), Beatrice Müller (Klavier) und ich (Posaune) die Komposition eingeübt.

4.4.1 Probearbeit

Es war zeitaufwändig passende Musiker*innen für mein Projekt zu finden. Zuerst fragte ich mich, ob ich die Komposition mit Kolleg*innen oder mit Lehrpersonen einüben sollte. Da das Stück einen gewissen Schwierigkeitsgrad aufweist und ich die Zeit bis nach den Herbstferien zum Komponieren benötigte, tendierte ich zur Einübung mit Lehrpersonen. Ein solches Projekt ist mit einem Zeitaufwand verbunden.

Schliesslich war die Zusammenarbeit mit Beatrice Müller (Klavierlehrerin der Kantonsschule Olten) und Lukas Lütolf (Student und begeisterter Cellist) unkompliziert und bereichernd. Die beiden sind mit Herzblut an meine Komposition herangegangen, haben meine musikalischen Ideen verstanden und zum Ausdruck gebracht.

Mit Midi können die Instrumente elektronisch wiedergegeben werden, bezüglich der Tonqualität wirkt die Wiedergabe jedoch maschinell. Konkret wurden meine musikalischen Vorstellungen erst während dem Spielen mit echten Instrumenten.

Gewisse Stellen der Komposition wurden während den Proben klanglich bestätigt, andere stellten sich als weniger realisierbar heraus. Spezielle Spieltechniken (z.B. Flageolett oder Pizzicato), Dynamik, ein präzises Zusammenspiel und Intonation waren Hauptthemen der Probearbeit.

Thema Dynamik/ Lautstärke

Einen Grossteil der Einleitung habe ich im pp – mp komponiert. Da ein pianissimo mit der Posaune lauter klingt als mit dem Cello oder auf dem Klavier, war es herausfordernd, die Töne mit der Posaune präzise anzuspielden und dabei im selben Lautstärkespektrum wie die anderen Instrumente zu bleiben. Die Posaune soll an ein Alphorn erinnern und solistisch hervortreten, trotzdem soll sich der Klang der Posaune (z.B. **T20ff./ T24ff.**) in das Spiel von Cello und Klavier einfügen. Insgesamt musste die Einleitung eine Stufe lauter gedacht werden.

Auch im 3.Satz sind die Dynamikangaben eher Richtwerte. Wichtig ist mir, dass das Thema anfangs vorgestellt wird und mit jedem weiteren Einsatz die Intensität und die Dynamik gesteigert werden.

Thema Präzises Zusammenspiel

Satz 1 empfand ich am herausforderndsten. Das Tempo ist eher rubato, Cello und Posaune agieren oft kontrapunktisch, dialogisch zusammen. In diesem Satz (z.B. ab **T104**) war das Hauptthema der Probearbeit ein präzises Zusammenspiel. Ab **T111** ist die Melodie in der Posaunenstimme mit Auftakt (fis) komponiert und wiederholt sich. Anfänglich verloren sich hier die verschiedenen Instrumentenstimmen. Indem wir die Führung der Posaunenstimme zuteilten und ich versuchte, durch Sichtkontakt mit den Musiker*innen ein Zeichen auf jede Wiederansetzung des sich repetierenden Motives zu geben, wurde das Zusammenspiel möglich.

Schlussendlich wird ein präzises Zusammenspiel gesteigert, je erfahrener, vertrauter und aufeinander abgestimmter die Musizierenden sind.

Thema Anpassungen auf Spielbarkeit

Während den Proben gab es über die ganze Komposition hinweg in allen Stimmen einzelne Töne, welche angepasst werden mussten.

Am Anfang des 1.Satzes habe ich ursprünglich eine Melodie für die Posaunenstimme komponiert, welche nahe am original «Moos-Ruef» war. Die hohe Melodielinie war jedoch zu hoch (h'). Der Versuch alles eine Oktave tiefer zu spielen, gefiel mir deshalb nicht, weil dann

die Posaunenstimme nicht mehr meinem Klangbild entsprach: Sie soll wie ein Ruf, in etwas höherer Lage über dem Klang der anderen Instrumente hervortreten. Ich habe die Melodie leicht angepasst, sie entspricht nun nicht mehr der ursprünglich komponierten Melodie, erinnert aber an diese und vermittelt eine verwandte Atmosphäre.

In der Cellostimme gab es Stellen, die auf Grund des Schwierigkeitsgrades bezgl. Intonation unpräzise klangen. Dies betraf v.a. Doppelgriffe, welche gut durch Weglassen von der Oktave spielbarer gemacht werden konnten. Auch die Flageolett-Teile in der Einleitung habe ich während der Probearbeit etwas angepasst. (Siehe Kapitel 4.3).

Zudem gab es Stellen in der Klavierstimme (z.B. ab **T158**), welche ich für die linke Hand komponiert hatte, die Pianistin spielte diese aber mit der rechten Hand.

Ich habe an keiner Stelle meiner Komposition das Gefühl, durch Anpassungen während der Probearbeit an Qualität eingebüsst zu haben. Im Gegenteil bereicherten die Musizierenden mit ihrem «Know-How» und musikalischen Ideen die Komposition.

Thema Intonation:

Die Intonation (= Feinabstimmung der Tonhöhe) war ein weiteres Hauptthema. «Moos-Ruef Variation» ist in h-Moll komponiert, was für Streicher*innen geeignet ist (Kreuztonarten überwiegen im Repertoire), für Blechbläser*innen (B-Tonarten überwiegen im Repertoire) eher nicht.

Blechblasinstrumente, wie z.B. die Posaune, haben ihre Grundstimmung in B. Zudem spielt man diese Instrumente «rein» und nicht «temperiert». Wenn ein Instrument temperiert gespielt wird (z.B. Klavier) bedeutet dies, dass die Töne Fis und Ges genau gleich klingen, da diese Töne auf ein und derselben Taste liegen. Bei «rein» gespielten Instrumenten (z.B. Posaune) ist dies anders: Töne werden durch Lippenschwingung und einen verschiebbaren Zug erzeugt. Dies macht eine Feinkorrektur der Tonhöhe möglich. D.h. für ein Ges und ein Fis muss der Zug nicht am exakt genau gleichen Ort liegen. Der Ton wird durch präzises Hören und minimales Verschieben des Zuges, so genau wie möglich «platziert». Weil B-Tonarten im Bereich Blasmusik häufiger gespielt werden, sind Kreuz-Tonarten anspruchsvoll. Durch eine fehlende Spielroutine bezüglich dieser, sind die Intonationskorrekturen nach Gehör schwierig und somit büsst der Klang an Präzision ein. Ähnlich funktioniert das Cello, nur dass bei diesem Instrument die Vorliebe, im Gegensatz zur Posaune, bei den Kreuztonarten liegt.

Die Intonation zwischen den Instrumenten (v.a. zwischen Posaune und Cello) konnten wir während der Probearbeit durch Ausstimmen einzelner Takte präzisieren. Mit nur zwei Tuttiproben liessen sich nicht ganz alle Stellen bereinigen, dafür bräuchte es viel Erfahrung im Zusammenspiel in solcher Formation.

4.4.2 Aufnahme im Tonstudio

Am 19. Dezember trafen wir uns im Tonstudio double-u um «Moos-Ruef Variation» im zeitlichen Rahmen von 2.5h aufzunehmen. Beatrice Müller, Lukas Lütolf und ich musizierten im durch eine schalldichte Wand abgegrenzten Studio (=Aufnahmeraum). Roman Wyss, welcher in der Regie auf der anderen Seite der Wand ebenfalls die Partitur mitverfolgend aufnahm, kommunizierte über ein Mikrophon mit uns. Wir haben einzelne Teile jeweils ca. 2–3-mal gespielt und die beste Version davon für das End-Audiofile ausgewählt.

Anspruchsvoll waren auch hier das exakte Zusammenspiel und eine präzise Intonation. Bei der Aufnahme mit professionellen und hochwertigen Mikrofonen nimmt man

Unstimmigkeiten sofort wahr, die Audioqualität ist hoch. Es kommt vor, dass bei einer Aufnahme eine Instrumentenstimme sehr stimmig ist, eine andere dafür weniger. Nach erneutem Aufnehmen der Stelle ist es dann vielleicht gerade andersrum. So musste ich, das Stück in seiner Gesamtheit betrachtend, abwägen und Kompromisse eingehen. Die Arbeit im Tonstudio war eine sehr wertvolle Erfahrung, da ich dabei einen kleinen Einblick in die Welt des Produzierens bekommen habe. Die Doppelrolle der Komponistin und Instrumentalistin empfand ich als anspruchsvoll. Einerseits wollte ich das Stück als Gesamtwerk wahrnehmen, sodass ich möglichst präzise sagen konnte, welche Stellen ich erneut aufnehmen möchte. Andererseits war ich als Musizierende auf das eigene Spiel konzentriert. Alles überschauen und dabei musizieren war für mich ein Balanceakt. Sicher konnte ich durch diese Doppelrolle besser einschätzen, ob eine Klangvorstellung realisierbar ist oder nicht, da ich nicht bloss als Aussenstehende den entstandenen Klang beurteilte, sondern selbst daran Teil hatte.

5 Werkbescrieb und -interpretation

Ich möchte diese Arbeit mit einem Werkbescrieb und einer Interpretation abschliessen. Dabei soll anhand von Direktverweisen auf die Partitur begründet werden, weshalb ich eine bestimmte musikalische Idee verfolgte, wie diese Idee mit den Melodien des original «Moos-Ruef» im Zusammenhang steht und welche Atmosphäre bzw. welches Bild ich mit den entstandenen Klängen assoziieren möchte.

Hans-Jürg Sommer studierte klassische Gitarre und entdeckte, unter anderem durch die Faszination zur Naturtonreihen-Skala, das Alphorn. Als einer der wichtigsten Persönlichkeiten unter den Alphornbläsern, schrieb H.J. Sommer zahlreiche Alphornkompositionen. Da deren Auswahl 1979 noch eher bescheiden war, komponierte er bald unzählige Stücke, darunter auch den «Moos-Ruef». Das zugleich alphornnahe als auch klangneue Stück erweiterte die Alphornmusikszene.

(alphornmusik.ch: Hans-Jürg Sommer und das Alphorn,
https://www.alphornmusik.ch/downloads/hj_sommer_2016.pdf (Zugriff 31.12.2022).)

Zu Beginn analysierte ich «Moos-Ruef» von H.J. Sommer sowohl harmonisch als auch nach Klangwirkung und Atmosphäre. Dabei orientierte ich mich an einem Video von der Universität Basel OPOS (OPEN PLANET OF SOUND), in welchem H.J. Sommer über seine Komposition spricht.

(Universität Basel (Hg.): OPOS, ALPHORNSTÜCK MOOS-RUEF,
<https://tales.nmc.unibas.ch/de/opos/alphorn-13/erleben-12-19/alphornstuck-moos-ruef-79>
(Zugriff: 31.12.2022).)

«Moos-Ruef» ist in vier Teile gegliedert, wobei der vierte Teil eine Wiederholung des ersten darstellt.

- In Teil 1 erklingt eine eingängige Melodie, welche ich auch in meiner Variation (leicht abgeändert) immer wieder verwendet habe. Das in der Melodie erklingende Alphorn B ist etwas tiefer als das temperierte B und erhält den Touch einer Blue Note. Dies verleiht der Melodie einen Moll-Charakter. Zudem erzeugt das Alphorn Fa im 3.Takt (eine zu hohe Quarte) eine spezielle Klangwirkung, welche charakteristisch ist für das Alphorn.

- Teil 2 ist inspiriert von einem Alp-Segen («Chüereihe»). Eine ruhige Melodie, welche, so H.J. Sommer, in der Mitte dieses Teils die Klangatmosphäre zunehmend öffnet und mit dem Ton e" überraschend nach Dur führt. Diese klangliche Öffnung/ Aufhellung sei inspiriert von den Naturereignissen der Nebel-Landschaft von H.J. Sommers Heimatort, dem Berner Seeland. Ein Bild der aufgehenden Sonne soll assoziiert werden.
- In Teil 3 knüpft H.J. Sommer am Bild «Tanz der Geister» an. Dabei entwickelt sich das melodische Material zu einer schnelleren, etwas unheimlichen Melodie.
- Das Stück «Moos-Ruef» endet wieder mit dem ersten Teil. Somit ergibt sich ein geschlossener Zyklus.

Ich gliederte «Moos-Ruef Variation» in eine Einleitung und drei Sätze. Während die Einleitung frei von Melodien und Motiven des original «Moos-Ruef» ist, sind Satz 1, Satz 2 und Satz 3 (dieser als eine Art Reprise gedacht) klar von den Melodien des original «Moos-Ruef» inspiriert. Dabei erklingt melodisches Material vom original «Moos-Ruef» aus Teil 1 und Teil 2. Meine Melodien sind stellenweise sehr nahe an den originalen Melodien orientiert (z.B. Cello-Pizz.-Stelle ab **T89**). An anderen Stellen habe ich nur einzelne Teile der originalen Melodien verwendet und eigene Klänge und Rhythmen hinzugefügt (Z.B. Satz 1 ab **T97**, Überleitung zu Satz 2 ab **T118**)

Einleitung (T1-T60)

In D-Dur, Taktart 4/4, hebt sich die Einleitung meiner Komposition von den anderen Teilen ab. Eine leise Dynamik, einfach gehaltene Melodik und Motivwiederholungen sollen eine naturnahe, etwas mystische Klangwelt erzeugen und die Zuhörenden langsam in diese Klangwelt einführen. Dadurch, dass die Motive teils über den Metrumschlag verschoben sind (z.B. immer wieder auftauchendes Motiv ab **T10** in der Klavierstimme), wird kein dominantes metrisches Gefühl vermittelt. Ab **T32** soll die Posaunenstimme an eine Alphornmelodie erinnern. Dies kommt durch das alphorntypische Motiv ab **T42** zum Ausdruck (3/4 Takt, fallender Quint- bzw. Quartsprung und steigender Sextsprung).

Die Einleitung knüpft an der Szene eines Waldteiches am frühen Morgen an. Dunst liegt über dem Wasserspiegel und alles kommt erst allmählich, langsam in Bewegung.

Satz 1 (T61 –T129)

Angelehnt an die Melodie vom original «Moos-Ruef» aus Teil 1 erklingt in «Moos-Ruef Variation» zu Beginn von Satz 1 diese Melodie in der Posaunenstimme. Nach einer klanglich nebulösen Einleitung sollen die eher hohen Klänge in der Posaunenstimme erneut an einen Alphornruf erinnern und hervorgehoben werden.

Das gestaffelte Einsetzen der Instrumente (**T61** ff.) soll die Intensität des Klanges langsam steigern und in die Klangwelt von Satz 1 einführen. Die Komposition erhält an dieser Stelle eine Richtung. Die vorgestellte Melodie entwickelt sich ab **T69** und kommt in einen Fluss, v.a. durch die linke Hand der Klavierstimme, welche ein vorwärtstreibendes metrisches Gefühl erzeugt.

Während dem die Posaune in Satz 1 häufig die Melodie spielt, erklingen Klavier und Cello mehrheitlich begleitend. Das Klavier funktioniert wie ein Bindeglied zwischen Cello und Posaune und dient der Klang vervollständigung. Die fast durchgehend komponierten Vierteloktaven über dem Grundton in der linken Hand der Klavierstimme, sollen der Komposition einen harmonischen Boden geben. Die rechte Hand dient ebenfalls der

Begleitung, teilweise bringt sie zusätzlich melodische Verzierungen, Ausschmückungen (z.B. Ende **T76** ff. Oktaven wie Tropfen erklingend) oder Verdoppelungen (z.B. **T63** ff., **T74** Verdoppelung der Posaunenstimme) zum Ausdruck.

In **T79** entsteht ein vorübergehender Phrasenschluss. Posaune und Cello halten den Ton und schaffen Raum für ein sanftes Tremolo in der Klavierstimme. Dieses soll eine leichte Spannung ankündigen, da das Stück ab **T80** mit einer noch dringlicheren Vorwärtswirkung fortgeführt wird.

Nachdem die Melodie zu Beginn des 1. Satzes in der Posaunenstimme erklang, nimmt ab **T89** die Cellostimme die Melodie solistisch auf. Das Cello lässt fast unverändert die Anfangsmelodie vom original «Moos-Ruef» in Form des Pizzicato-Spiels erklingen, das Klavier unterstützt den Klang. Das Stück soll hier zur Ruhe kommen, da die Posaune pausiert und die Melodik durch den fast Gleichklang von Klavier und Cello einfacher, allgemein sparsamer, dünner gehalten wird. Die Komposition soll zudem an dieser Stelle wieder näher am original «Moos-Ruef» anknüpfen.

Klangfülle und Dynamik steigern sich in den Folgetakten noch einmal, mit der zirkulierenden Melodik ab **T110** soll das Ende von Satz 1 deutlich gemacht werden.

In den Folgetakten soll eine Überleitung von Satz 1 zu Satz 2 erklingen. Allgemein sparsame Rhythmik und einfach gehaltene Melodik sollen Platz schaffen für neue Klänge und Tonarten, welche v.a. durch Akkorde in der Klavierstimme zum Ausdruck gebracht werden (Harmonische Erweiterung, siehe Kapitel 4.2.4).

Satz 2 (T130-T172)

Dieser Teil meiner Komposition ist inspiriert und geleitet von den Melodien des original «Moos-Ruef» aus Teil 2 von H.J. Sommer. In «Moos-Ruef Variation» ändert die Taktart von 3/4 zu 6/8, das Metrum wird schneller und die Melodie lebendiger, tanzbar. Das Cello ist stimmführend, es stellt das melodische Material, das musikalische Thema, zu Beginn des Satzes vor. Das Tempo wird mit jedem neuen Einsetzen des Themas schneller, so soll eine Sogwirkung bzw. eine zusätzliche Spannung, Dringlichkeit entstehen. Auch die Dynamik nimmt zu und ab **T146** verdoppelt die Posaune die Melodie der Cellostimme. Cello und Posaune lassen das Thema im Unisono erklingen und intensivieren seine Wirkung. Durch Läufe wie z.B. in **T149** oder auch **T157** tritt das Klavier kurz in den Vordergrund, dies soll der Komposition etwas Verspieltes verleihen.

Ab **T185** habe ich eine Art Zwischenspiel komponiert. Das Klavier soll dabei an den Klang eines Hackbrettes erinnern und durch den melodischen Anteil und die höhere Lage (Violinschlüssel statt Bassschlüssel) in den Vordergrund rücken. Der Lagewechsel in den Violinschlüssel hebt an dieser Stelle den Klang des Klaviers vom Klang der Posaune ab. Ich habe die Lage der Klavierstimme mehrheitlich in der gleichen Lage wie Cello- und Posaunenstimme komponiert, sodass sich die Klänge gut zusammenfügen. Dies wollte ich an dieser Stelle der Komposition brechen und das Zwischenspiel als solches deutlich machen.

Ein Innehalten der vorwärtsdrängenden Metrik entsteht ab **T165**. Die Posaune wirkt hier solistisch, da sie mit den schnellen 16-tel Noten heraussticht, wohingegen das Cello und das Klavier auf ihren Tönen zum Stehen kommen. Ein Takt später nimmt das Cello den 16-tel Lauf der Posaune auf und gibt eine klare Richtung, welche in den folgenden Takten vorwärtsdrängt und mit dem Einsetzen der Posaune in Terzbewegungen zu der Cellostimme in **T170** schliesslich zu einem Höhepunkt kommen soll. Im 2. Satz soll eine verspielte,

leichtere, teils virtuose Klangatmosphäre entstehen und ein Kontrast zur nebulösen, mystischen Klangwelt von Satz 1 gebildet werden.

Satz 3 (T173-T204)

Dieser dritte und letzte Satz ist als eine Art Reprise gedacht und soll die Melodie aus dem original «Moos-Ruef» aus Teil 1 ein letztes Mal aufnehmen. So entsteht ein Zyklus bezgl. dem Aufbau des Stückes, welcher Anfang und Ende verbindet. Von einer wilden, tanzbaren Klangwelt in Satz 2 kehrt die Komposition in eine ruhige, mystische Klangwelt angelehnt an Satz 1 zurück.

Das Cello lässt ab **T174** ein letztes Mal die Melodie aus dem original «Moos-Ruef» Teil 1 erklingen. Posaune und Klavier pausieren, die Melodie erklingt solo in der Cellostimme. Ich wollte damit die Nähe zum original «Moos-Ruef» ein letztes Mal stärken. Die Melodie entwickelt sich mit dem Einsteigen der Posaune weiter und gelangt in einen Dialog zwischen Cello und Posaune. Ab **T190** übernimmt die Posaune mit einem Auftakt die Melodie und tritt in den Vordergrund. Dies dadurch, weil Cello und Posaune die Tonlage tauschen, d.h. das Cello von höherer Lage in eine tiefere gleitet und die Posaune von einer kurzfristig tieferen Lage in eine höhere kommt. Zudem wechselt das Cello an dieser Stelle von Arco (Bogen) zu Pizzicato (Zupfen), dadurch nimmt seine Klangintensität ab und gibt mehr Raum frei für den Klang der Posaune. In den Folgetakten soll die Atmosphäre aus Satz 1 noch einmal erklingen, zirkulieren und ausklingen. Damit ist der Zyklus geschlossen.

«Moos-Ruef Variation» ist vor allem dadurch entstanden, weil ich die eingängigen, mich berührenden Melodien des original «Moos-Ruef» von H.J. Sommer variieren durfte. Ich will in meinem Stück die Nähe zum original «Moos-Ruef» zum Ausdruck bringen. Es ist mir ein Anliegen, der naturnahen und alphonrtypischen Atmosphäre gerecht zu werden und diese mit neuen Instrumenten aufzugreifen, zu interpretieren.

6 Schlusswort

Es ist Ende Dezember, «Moos-Ruef Variation» ist durch eine 17-seitige Komposition sichtbar und durch eine MP3 Aufnahme hörbar gemacht worden. Die Entwicklung einer musikalischen Idee zur Komposition hat stattgefunden, war möglich.

Es war für mich leicht, Melodien, Rhythmen, Klangbilder und Musik in meinem Innern entstehen zu lassen. Diese innere Musik durch Komposition in der äusseren Wirklichkeit sichtbar, spielbar und hörbar zu machen, war eine grosse Herausforderung. Ich konnte zu Beginn nicht wirklich ahnen was da auf mich zukommen würde. Immer wenn ich meinte zu wissen, was eine Komposition ist, wenn ich meinte zu verstehen, wie Komponieren „funktioniert“, merkte ich, dass ich noch sehr wenig weiss und erst am Anfang von etwas ganz Grosseem stehe. Dieser Aspekt begeistert mich am Komponieren, man begegnet stets neuen musikalischen Erkenntnissen, man hat nie ausgelernt. Die Maturaarbeit hat mich diesbezüglich in meinen beruflichen Plänen bestärkt.

Der zeitliche Rahmen einer Maturaarbeit setzte meinem Musikprojekt schliesslich ein Ende. Nachdem ich in meiner Komposition vor allem die alphornnahe Atmosphäre umzusetzen versuchte, würde mich die Erforschung einzelner alphorntypischer Tönen wie z.B. dem Alphorn-Fa, und deren Umsetzung mit anderen Instrumenten interessieren. Dem Thema Harmonische Erweiterung und deren Potential bin ich während dem Komponieren erst ein Stück weit begegnet. In diesem Punkt gibt es noch Einiges zu Erfahren und zu Erforschen. In einem weiteren Satz hatte ich begonnen, frei von den Melodien aus dem original „Moos-Ruef“, auch an anderen Harmonischen Erweiterung zu experimentieren. Dieses musikalische Material konnte ich aus zeitlichen Gründen nicht mehr in „Moos-Ruef Variation“ verwenden.

Ich habe mich in den letzten Monaten intensiver als sonst, mit dem Alphorn beschäftigt. Obwohl ich dieses nicht als Instrument in meiner Variation verwendete, weiss ich nun mehr und glaube es noch besser zu kennen. Auch weiss ich einiges mehr über das Cello. Durch das Komponieren lernte ich also, wie auf einer Entdeckungsreise, Instrumente neu kennen. Nicht zuletzt begegnete ich durch das Komponieren auch meinem vertrauten Instrument, der Posaune, auf neue Art und Weise.

7 Quellen

Diese Schriftliche Arbeit und darin aufgeführtes musikalisches Wissen basiert auf dem Schwerpunktfachunterricht der Kantonsschule Olten, dem Young Composers Project 2022 Boswil, vielen Gesprächen mit begeisterten Musiker*innen und Gesprächen mit meinem Betreuer Marcos Gonzalez.

Einzig zwei verwendete Quellen sind jeweils direkt nach ihrem Bezugstext in Klammer aufgeführt.

Internetquellen:

alphornmusik.ch: Hans-Jürg Sommer und das Alphorn,
https://www.alphornmusik.ch/downloads/hj_sommer_2016.pdf (Zugriff 31.12.2022).

Universität Basel (Hg.): OPOS, ALPHORNSTÜCK MOOS-RUEF,
<https://tales.nmc.unibas.ch/de/opus/alphorn-13/erleben-12-19/alphornstuck-moos-ruef-79>
(Zugriff: 31.12.2022).

Partitur «Moos-Ruef» von Hans-Jürg Sommer:

Alphornweisen Band 1/b (www.alphornmusik.ch)

Auskunftspersonen:

Sarah Giger
Marcos Gonzalez
Lukas Lütolf
Beatrice Müller
Roman Wyss

8 Redlichkeitserklärung

Ich bestätige hiermit, dass ich meine Maturaarbeit selbständig und ohne unerlaubte Mithilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäss aus Quellen entnommen wurden, habe ich als solche gekennzeichnet. Teile, die mit erlaubter Hilfe entstanden sind, habe ich klar deklariert.

Ort: Ifenthal

Datum: 09.01.2023

Unterschrift:

9 Anhang

Aufnahme «Moos-Ruef Variation»

<http://bit.ly/3XzvCO8>

Partitur «Moos-Ruef Variation» und «Moos-Ruef» von H.J. Sommer

Moos-Ruef Variation

Amanda Peyer

EINLEITUNG (NEBEL-KLANGWELT)
freies Tempo, langsam, mystisch, verträumt

Posaune

Violoncello

Klavier

pizz.

Arco

wenn mögl. nicht zu stark absetzen, fast ohne Unterbruch

pp

wie Wassertropfen

hervorheben

pp

11

Psn.

Vc.

Flgl.

pizz.

Arco

pp

20

Psn. *p*

Vc. *p*

Flgl. *p*

28

Psn. *mp* wie eine Alphormelodie

Vc. *p*

Flgl. *p* "Melodie" hervorheben

35

Psn.

Vc.

Flgl.

musical score for measures 35-41, featuring Psn., Vc., and Flgl. parts. The score includes slurs, accents, and a 'fis' marking.

42

Psn.

Vc.

Flgl.

leichtes rit.

musical score for measures 42-48, featuring Psn., Vc., and Flgl. parts. The score includes slurs, accents, and a 'leichtes rit.' marking.

51

Ps. Vc. Flgl.

mp

58

Ps. Vc. Flgl.

mf *f* *ff*

Satz 1

♩ = 78

61

Ps. *mf* leichtes rit. *mf*

Vc. *mp* *mf* leichtes rit. *mf*

Flgl. *mp* *mf* leichtes rit. *mf*

Melodie hervorheben

70

Ps. *mf*

Vc. *mf*

Flgl. *mf*

Ps. Vc. Flg.

Ps. Vc. Flg.

83

Ps. Musical notation for Percussion (Ps.) in bass clef, showing a sequence of notes and rests.

Vc. Musical notation for Violoncello (Vc.) in bass clef, featuring a melodic line with slurs.

Flgl. Musical notation for Flageolet (Flgl.) in treble and bass clefs, including sixteenth-note patterns and dynamic markings *mp*.

87

Ps. Musical notation for Percussion (Ps.) in bass clef, showing a sequence of notes and rests.

Vc. Musical notation for Violoncello (Vc.) in bass clef, featuring a melodic line with slurs and dynamic markings *pizz.* and *mf*.

Flgl. Musical notation for Flageolet (Flgl.) in treble and bass clefs, including sixteenth-note patterns and dynamic markings *p*.

Ps. Vc. Flgl.

Ps. Vc. Flgl.

gut stützen mit diesen Tönen

111

Psn. 

Vc. 

Flgl. 

Überleitung (Harmonische Erweiterung)

117

Psn. 

Vc. 

Flgl. 

Musical score for three instruments: Psn. (Piano), Vc. (Violoncello), and Flg. (Flauto). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The Psn. part is in bass clef, the Vc. part is in bass clef, and the Flg. part is in grand staff (treble and bass clefs). The music consists of six measures. The first measure has a piano dynamic marking. The second measure has a piano dynamic marking and a first ending bracket. The third measure has a piano dynamic marking. The fourth measure has a piano dynamic marking. The fifth measure has a piano dynamic marking. The sixth measure has a piano dynamic marking and a first ending bracket. The score ends with a double bar line and repeat dots.

143

Psn.

Vc.

Flgl.

f

f

mf

148

Psn.

Vc.

Flgl.

mf

hervorheben

151

Andantino

Psno. Vc. Flgl.

f

155

Psno. Vc. Flgl.

f

hervorheben

158

Psn. *mf*

Vc. *mf*

Flgl. *f*

162

Psn.

Vc.

Flgl.

166

Ps. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Flg. *cresc.*

169

Ps. *ff*

Vc. *ff* *pizz.*

Flg. *ff*

Satz 3
REPRISE/ SCHLUSS
Adagio

173

Ps. Vc. Flgl.

Arco
mf
mf

184

Ps. Vc. Flgl.

Arco
pizz.
f
Arco
mf

193

Psn.

Vc.

Flgl.

mf

Musical score for measures 193-198. The score is for Psaltery (Psn.), Violoncello (Vc.), and Flageolet (Flgl.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Psaltery part has a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part has a bass line with slurs and accents. The Flageolet part has a complex texture with many chords and slurs. The dynamic marking 'mf' is present in the first two staves.

199

Psn.

Vc.

Flgl.

Musical score for measures 199-204. The score is for Psaltery (Psn.), Violoncello (Vc.), and Flageolet (Flgl.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Psaltery part has a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part has a bass line with slurs and accents. The Flageolet part has a complex texture with many chords and slurs.

Moos-Ruef

Hans-Jürg Sommer

1 *langsam - klagend*

Alhorn I

Alhorn II

Fine

pp

2 *langsam - getragen*

p *mf* *f*

3 *ziemlich schnell (Tanz der Geister)*

p *mf*

D.C. al Fine

f