



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Daniel Loipold

Matrikelnummer: 01373324

Deux Mondes – Die große und kleine Welt der Hornsolos

Masterarbeit

Schriftlicher Teil der CD- oder Multimediaproduktion
KMA-Studiengänge Musik

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums KMA Horn (Orchestermaster)

Studienkennzahl: RA 066 768

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Prof. Univ. Doz. Dr. M.A. Hans Georg Nicklaus

Zweitleser*in: Univ. Prof. Raimund Zell

Linz, am 18.06.2021

Abstract

Die folgende Arbeit ist eine schriftliche Begleitarbeit der CD „Duex Mondes – die große und kleine Welt der Hornsolos“, eine CD mit zwei Titeln für Horn Solo, eingespielt von Daniel Loipold. Das CD-Projekt dient als Abschlussprojekt für den Masterabschluss an der Anton Bruckner Privatuniversität. Die beiden Werke sind jeweils für Horn Solo geschrieben, das heißt es gibt weder eine Klavier- noch eine Orchesterbegleitung. Das Werk „le monde minuscule“ wurde deshalb ausgewählt, da ich durch einen Workshop einen persönlichen Bezug zum Werk und zu Daniel Schnyder hatte. Ebenfalls auf der CD ist „Four Improvisations (from travelling impressions)“ von Vitaly Bujanovsky. Ein Werk, welches eine große Gemeinsamkeit mit dem Werk Schnyders hat, nämlich die musikalische Beschreibung von Bildern. Schnyder beschreibt Bilder und Geschichten einer winzigen Welt, Bujanovsky beschreibt riesige Länder und Regionen.

Bei der Suche nach einem geeigneten Aufnahmerraum war die richtige Akustik für die beiden aufzunehmenden Stücke der Hauptfaktor. Aufgrund der Schwierigkeiten der Stücke, vor allem die extrem schnellen Passagen beim Werk „le monde minuscule“ und die vielen verschiedenen Effekte waren eine der Hauptschwierigkeiten, wurde ein Raum mit möglichst wenig natürlichem Nachhall gesucht. Fündig geworden sind wir im Tonstudio der Anton Bruckner Privatuniversität. Grund dafür war die absolut trockene Akustik, denn es stellte sich heraus, dass die Kontrolle, Analyse und vor allem die Nachbearbeitung der Werke in dieser Umgebung leichter gingen.

Während der Aufnahmesitzungen war die richtige Einteilung der Stücke und dem damit verbundenen Kraftaufwand die Hauptschwierigkeit. Manche Sätze mussten aufgrund der Länge und großen Kraftaufwendung auf mehrere Sitzungen unterteilt werden. Die andere große Herausforderung war die optimale Mikrofonierung für die vielen Effekte. In beiden Werken kommen verschiedene Spielarten vor und es wurde im Vorfeld der Aufnahmen viel mit den Positionen der Mikrofone und der richtigen Einstellung experimentiert. Schlussendlich wurde ein eigens aufgestelltes Effektmikrofon verwendet, um die optimale Balance zwischen normal gespielten Phrasen und Effekten herzustellen.

Insgesamt wurden mehr als 10 Aufnahmestunden und 270 Takes für die Einspielung der beiden Werke benötigt.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort
2. Einleitung: Das Konzept Schnyder – Bujanovsky und die zwei Welten
3. Produktion einer CD
 - 3.1 Wahl des Aufnahmerraums
 - 3.2 Aufnahmeequipment
 - 3.3 Die Aufnahmesitzungen
4. „Four Improvisations (from travelling impressions)“ von Vitaly Bujanovsky
 - 4.1 Vitaly Bujanovsky
 - 4.2 Four Improvisations (from travelling impressions)
5. „le monde minuscule“ von Daniel Schnyder
 - 5.1 Daniel Schnyder
 - 5.2 le monde minuscule
6. Quellenverzeichnis
7. Abbildungsverzeichnis

1. Vorwort

Das große Thema Masterarbeit beschäftigt mich eigentlich schon seit Beginn meines Masterstudiums. Über allem steht natürlich die Frage: Über was soll ich schreiben? Nach langem Ideensammeln und Grübeln kam ich auf die Idee, doch anstelle einer rein schriftlichen Masterarbeit eine künstlerische Masterarbeit in Form einer Audioproduktion zu machen. Nach genauerer Betrachtung kam mir diese Möglichkeit der Masterarbeit aus den folgenden Gründen sehr plausibel vor. Der erste Vorteil war für mich recht schnell klar. Ich kann genau meine größte Stärke mit in die Arbeit einfließen lassen, und zwar das Hornspielen. Den zweiten großen Vorteil sah ich darin, dass diese Form der Masterarbeit mehr mit meinem Beruf als Orchesterhornist zu tun hat als eine rein schriftliche Arbeit.

Was gehört jetzt also zu einer CD oder Audioproduktion alles dazu? Die größte zu lösende Aufgabe war definitiv die Findung eines Konzeptes. Dazu gehört zum einen die Wahl der Stücke, welche Stücke passen inhaltlich gut zusammen und lassen sich unter einem Konzept vereinen? Dazu kommt natürlich die Gestaltung von Cover und Booklet. Alles in allem sollte ein kompaktes, in sich stimmiges Produkt ergeben.

2. Einleitung: Das Konzept Schnyder, Bujanovsky und die zwei Welten

Die Grundidee des Masterprojektes „Deux Mondes“ ist die Produktion einer CD. Eine CD mit Werken für Horn Solo, das heißt, es gibt keine Begleitung durch Klavier oder Orchester. Das spannende an Werken für Horn Solo ist, dass diese die ganze Vielseitigkeit des Horns präsentieren. In Solowerken kann die komplette Breite an Lautstärken verwendet werden, hingegen man bei Werken mit Begleitung immer darauf bedacht ist, präsenter als die Begleitung zu sein. Auch Effekte wie Flatterzunge, Stopfen, extreme Staccato Töne oder Tonlagen, die eher als Geräusche, nicht als Töne wahrgenommen werden. Ich möchte auf meiner CD die verschiedenen Facetten des Horns darstellen.

Das erste Werk, welches fixiert wurde, war „le monde minuscule“ von Daniel Schnyder. Ich habe das Stück persönlich mit Daniel im Rahmen eines Workshops erarbeitet und er hat mir sehr viel Hintergrundwissen über „le monde minuscule“ erzählt. Mich verbindet also etwas persönliches mit diesem Stück.

Das Besondere an „le monde minuscule“, übersetzt „die winzige Welt“ ist, dass jeder einzelne Satz eine eigenständige Geschichte erzählt, es werden musikalische Bilder erzeugt. Jedoch haben alle Geschichten eine Gemeinsamkeit, es geht immer um etwas Kleines. Ein Amerikaner, der im Verhältnis zum Land Amerika winzig erscheint, die Verhältnismäßigkeit einer winzigen Mücke zu einem Dickhäuter oder um einen Einzeller, der nur durch ein Mikroskop sichtbar ist. Er beschreibt Vorgänge und Welten, die allesamt winzig klein sind.

Durch die Eigenständigkeit der einzelnen Sätze ist auch jeder Satz für sich alleine spielbar.

Zu diesem Werk wollte ich ein Zweites finden, natürlich ebenfalls für Horn Solo, dass von der Grundidee, Bilder zu erzeugen und Geschichten zu erzählen, ähnlich ist. Fündig geworden bin ich bei Vitaly Bujanovsky und seinen „Four Improvisations (from travelling impressions)“. Warum dieses Werk passend ist, hat mehrere Gründe. Im Titel befindet sich bereits das Wort Impressionen. Eindrücke, Bilder, genau das, was Schnyder in seinem Werk ebenfalls musikalisch darstellt und das, was die beiden Stücke miteinander verbindet. Allerdings beschreibt Bujanovsky nicht eine winzige Welt, bei Bujanovsky geht es um reale, große Länder, Eindrücke und Merkmale bestimmter Regionen.

Die Stile der zwei Komponisten und ihrer beiden Kompositionen sind zwar sehr unterschiedlich, Schnyder schreibt sehr atonal, er hält sich nicht an Tonarten und seine Melodieführung ist oftmals durchaus als sprunghaft zu bezeichnen, Bujanovsky hingegen schreibt sehr melodios und tonal und dadurch sind seine Melodien sehr gut nachvollziehbar und bleiben durchaus gern als Ohrwurm hängen, jedoch bedienen sich beide Komponisten sehr häufig gleicher Spieltechniken, wie zum Beispiel dem Erzeugen von Echo durch das sogenannte Stopfen. Es sind also zwei komplett unterschiedliche Werke, die aber doch einige Gemeinsamkeiten vorweisen.

Bujanovskys Werk besteht, wie auch Schnyders, aus fünf Sätzen, die genauso eigenständig spielbar sind wie die Sätze in „le monde minuscule“. Insgesamt also zehn einzelne, in sich geschlossene Geschichten und Bilder. Fünf Geschichten aus einer kleinen, fünf aus einer großen Welt. Deshalb der Titel „Deux Mondes – die große und kleine Welt der Hornsolos“

3. Produktion einer CD

3.1 Wahl des Aufnahmerraums:

Eine der ersten Fragen, die sich mir bei der Umsetzung dieses Projektes stellte, war die Frage, in welchem Raum oder Saal ich die CD aufnehmen. Welcher der richtige Saal ist, darüber gab es viel zu diskutieren. Die Wahl des Saales beeinflusst nämlich maßgeblich den späteren Klang der CD. Je nach Akustik klingt es sehr hallig oder eher trocken. Deshalb sollte man sich bereits im Vorhinein klar sein, wie die CD später klingen soll. Grundsätzlich aber gibt es verschiedene Herangehensweisen, wie man den richtigen Raum und damit die passende Akustik für eine CD findet. Eine Möglichkeit ist es, die Aufnahme in einem Konzertsaal oder Raum mit einer natürlichen Akustik zu machen. In Sälen mit einer natürlichen Akustik, also mit natürlichem Nachhall, automatischer Größe usw., ist es meistens um einiges leichter zu spielen, als in trockenen Räumen oder einem Tonstudio. Im Tonstudio eine CD-Produktion zu machen, hat hingegen den Vorteil, dass man keinen natürlichen Nachhall hat und somit Schnittarbeiten, Nachbearbeitungen und die Korrektur von Fehlern wesentlich einfacher sind, zum anderen keine Störgeräusche von außen (Straßenlärm, Knarzen von Böden etc.) die Aufnahme erschweren. Im Gegensatz zu Konzertsälen oder großen Räumen muss man allerdings bei Aufnahmen im Tonstudio einen künstlichen Hall hinzufügen. Dies ist allerdings durch die heutige Technik kein Problem mehr. Diese zwei Varianten kamen auch für meine Produktion in Frage.

Gemeinsam mit Raimund Zell und Mathias Kronsteiner, er ist zuständig für die Tontechnik, kamen wir zu dem Entschluss, die gesamte Aufnahme im Tonstudio der Anton Bruckner Privatuniversität zu machen. Der Gedanke dahinter war, die trockene Akustik im Tonstudio für uns zu nützen, indem wir die Aufnahmen genauer analysieren und kontrollieren können. Vor allem in Bezug auf die Effekte, die die beiden Werke beinhalten. Ein Beispiel dafür ist der Effekt der gestopften Töne, ein Effekt, den sowohl Schnyder als auch Bujanovsky in ihren Werken sehr häufig einbauen. Durch die direkte Aufnahme im Tonstudio und den fehlenden natürlichen Nachhall können die gestopften Töne wesentlich mehr durch Mikrofonierung und Hervorhebung durch Lautstärkenveränderung beim Mischen, ein Vorgang zu einem späteren Zeitpunkt, behandelt werden. Ein weiterer Vorteil der Akustik im Tonstudio ist die Genauigkeit bei schnellen Melodien. In Räumen mit natürlicher Akustik besteht die Gefahr, dass man gewisse Passagen durch den Nachhall nicht genau versteht und dadurch die Fehlersuche

Korrekturen etwas erschwert werden. Bei Schnyder und Bujanovsky kommen teilweise extrem schnelle Melodien Rhythmen vor, die im Tonstudio besser zu hören und in Folge dessen auch besser zu behandeln sind.



Abbildung 1: Aufnahmerraum mit Mikrofonierung

3.2 Aufnahme Equipment:

Ein weiteres wesentliches Detail ist die richtige Wahl des Equipments, sprich die verschiedenen Mikrofone, deren Einsatzgebiet und Positionierung. Durch die trockene Akustik im Tonstudio mussten Mathias Kronsteiner, der zusammen mit Raimund Zell die Aufnahmeleitung übernahm, und ich uns überlegen, wie wir durch verschiedene Mikrofone und die unterschiedliche Positionierung im Raum eine möglichst große Flexibilität bei der späteren Nachbearbeitung der Aufnahme erreichen. Gemeinsam kamen wir auf folgende Lösungen. Das Hauptmikrofon war ein sogenanntes Stereomikrofon, welches direkt über mir positioniert wurde. Durch dieses Bändchenmikrofon, ein Mikrofon, bei dem eine hauchdünne Membran in einem Magnetfeld schwingt, sollte ein möglichst natürliches Hörempfinden vermitteln und war unser Hauptmikrofon. Zwei weitere Stereomikrofone kamen in etwas größerer Entfernung zu mir zum Einsatz. Diese wurden links und rechts im Raum, man nennt dies auch AB-Anordnung, aufgestellt und dienten dazu, den Raumklang einzufangen. Im Gegensatz dazu benützten wir zwei weitere Mikrofone für eine gewisse Direktheit des Klanges. Dazu wurden, auch wieder links und rechts, zwei Großmembran Mikrofone positioniert, allerdings um einiges näher als die Raummikrofone. Eine direkte Aufnahmespur war uns deshalb sehr wichtig, da beide Werke sehr viele schnelle und technisch sehr anspruchsvolle Passagen enthalten und wir durch den direkten Klang die schnellen Passagen etwas genau aufgenommen bekommen. Bis dato wurden also bereits fünf Mikrofone im Raum

vor mir positioniert. Allerdings gab es auch zwei weitere Mikrofone hinter mir. Das erste war wieder ein Großmembran Mikrofon, welches in etwas Abstand direkt hinter dem Schallbecher des Horns aufgestellt wurde. Dieses Mikrofon verwendeten wir allerdings nur, um den Klang in den später künstlich hinzugefügten Hall mit einzubauen. Es diente sozusagen als Bühnenraum. Wie im Kapitel davor bereits erwähnt, muss in einem Studio der Hall künstlich erzeugt werden und dadurch können wir in den künstlichen Hall doch den natürlichen Klang des Horns mit einbauen. Das letzte Mikrofon im Raum war auch wiederum ein Großmembran, welches noch einmal wesentlich näher an meinem Schalltrichter aufgestellt wurde. Schnyder und auch Bujanovsky bedienten sich in ihren Stücken einer ganz bestimmten Spieltechnik, und zwar dem Stopfen. Durch das Zustopfen des Trichters mit der Hand bekommt man einen sehr nasalen, etwas metallenen Klang. Und um die gestopften Töne und Phrasen besser einzufangen, montierten wir das eben genannte Mikrofon direkt hinter meinem Schalltrichter.

3.3 Die Aufnahmesitzungen

Ein Thema, mit dem sich Hornisten und Blechbläser generell, immer beschäftigen, ist die Ausdauer. Kurz gesagt, wie viel Kraft in der Lippenmuskulatur hat man und wie lange kann man an einem Stück spielen

Dieses Thema ist auch bei einer solchen CD-Produktion entscheidend, nämlich wie viele Aufnahmesitzungen benötigt man und wie lange kann eine einzelne Sitzung dauern. Die beiden aufzunehmenden Stücke bestehen jeweils aus fünf Sätzen, insgesamt also zehn einzelne Werke. Die Herangehensweise war recht simpel. Man benötigt einen ungefähren Aufnahmeplan, das heißt, man muss wissen, wann man welchen Satz aufnehmen möchte und wie viele Sätze an einem Aufnahmetag möglich sind. Der Vorteil bei Solowerken ohne Begleitung ist die Einteilung. Man kann sich rasch umentscheiden, falls man für gewisse Werke mehr Zeit benötigt oder einzelne Sätze in mehrere Sitzungen unterteilen.

Am ersten Aufnahmetag waren zwei Sitzungen geplant. Die Stückreihenfolge wurde folgendermaßen festgelegt. In der ersten zweistündigen Aufnahme wurden drei Sätze von „Le monde minuscule“ aufgenommen, in der zweiten Session bereits die noch ausständigen Sätze des Werkes und somit war „Le monde minuscule“ bereits nach einem Tag und vier Stunden Aufnahme fertig aufgenommen. Ein großer Vorteil bei diesem Werk war, dass die einzelnen

Teile immer recht kurz sind. Man konnte die Sätze in kurze Abschnitte unterteilen, wodurch die Arbeit und die Anstrengung wesentlich erleichtert wurde.

Die Planung der Aufnahme von Vitaly Bujanovsky hingegen war durchaus schwieriger. Bei „Four Improvisations“ stellte sich schnell heraus, dass die langen Sätze etwas mehr Zeit in Anspruch nehmen würden und man pro Aufnahmesitzung maximal zwei Sätze, womöglich auch nur ein Satz aufgenommen werden kann. Die einzelne Einteilung der Aufnahmetage richtete sich bei Bujanovsky nach der Länge der Sätze. Die gesamte erste Aufnahmesitzung wurde für „Espana“ verwendet, für „Japan“ ebenfalls. „Italien“, mit neun Minuten das längste Werk auf der CD, musste in zwei Sitzungen unterteilt werden. Bei Bujanovsky kam auch der Faktor Ausdauer ins Spiel. Anders als bei Schnyder müssen bei Bujanovsky viel längere Phrasen gespielt werden, um den natürlichen Phrasenverlauf nicht zu verlieren. Längere Phrasen bedeutet allerdings auch mehr Kraftverbrauch und dementsprechend länger wurden die Erholungsphasen, um die nächsten Phrasen spielen zu können.

4. „Four Improvisations (from travelling impressions)“ von Vitaly Bujanovsky

4.1 Vitaly Bujanovsky

Leider gibt es in den Musiklexika nur sehr wenig Informationen über Vitaly Bujanovsky, die Suche nach biografischem Inhalt über Bujanovsky beschränkt sich auf wenige im Internet zu findende Artikel.

Geboren 1928 in Leningrad, gestorben 1993 in Sankt Petersburg, wuchs Vitaly Mikhailovich Bujanovsky in einer Musikerfamilie auf. Der Großvater war Geiger, sein Vater Solohornist im Kirov Opera Orchestra und Professor für Horn am Rimsky-Korsakov Konservatorium in Leningrad, wo Vitaly Bujanovsky auch seinen ersten Hornunterricht erhielt. In seiner Karriere gelangen Bujanovsky zahlreiche Preise bei internationalen Hornwettbewerben. Er gewann 1953 den internationalen Reicha - Wettbewerb in Prag. Auf der Homepage der „International Hornsociety“ wird angegeben, dass Bujanovsky 1959 einen Wettbewerb in Wien gewonnen hat, um welchen Wettbewerb es sich dabei handelt, wird leider nicht angegeben. Bereits 1951 begann er am Konservatorium in Leningrad zu unterrichten und wurde mit der Zeit für den gesamten Hornunterricht in Leningrad verantwortlich. Als Komponist machte sich Bujanovsky

einen Namen, indem er für bekannte Hornisten wie Hermann Baumann oder Peter Damm Auftragswerke schrieb. Eines seiner bekanntesten Werke ist definitiv das „Espana“ aus den „Four Improvisations“. Ein Stück, welches durchaus oft bei Wettbewerben im Jugendbereich gespielt wird oder als Zugabe nach Solokonzerten verwendet wird.

(vgl. o.V. Vitaly Bujanovsky, in: <https://www.hornsociety.org/about-the-ihs/friendship/26-people/honorary/44-vitaly-bujanovsky-1928-1993> , 01.06.21)

4.2 Four Improvisations (from travelling impressions)

„Four Improvisations (from travelling impressions)“ zählt mit zu den bekanntesten Werken für Horn von Vitaly Bujanovsky. Wie im Absatz zuvor bereits erwähnt, ist „Espana“ das am Häufigsten gespielte und bekannteste Stück daraus. Das Werk als Ganzes wird so gut wie nie gespielt, da es mit knapp 30 Minuten sehr lange dauert und eine Aufführung aller Stücke eine sehr große physische Belastung für den Ansatz, sprich die Lippenmuskulatur des Hornisten ist. Herausgegeben wird das Werk unter dem Verlag „McCoy’s Horn Library“. Leider ist weder auf der Homepage des Verlages, noch auf den Originalnoten ein Entstehungs- oder Verlagsjahr festgehalten.

In „Four Improvisations“ beschreibt Bujanovsky insgesamt fünf Länder. Skandinavien, Italien, Spanien, Japan und Russland. Warum Bujanovsky das Werk „Four Improvisations“ genannt hat, obwohl es aus fünf Sätzen besteht, ist nicht bekannt. Allerdings ist bereits am Titelblatt des Werkes zu erkennen, das „Russian Song“ extra gelistet wurde. Auch der Titel lässt vermuten, dass Bujanovsky dieses Stück früher oder später hinzugefügt hat, denn die vier zusammenhängenden Stücke tragen alle den Titel des jeweiligen Landes, das letzte Stück nennt er aber „russisches Lied“.

Der erste Satz nennt sich „Scandinavia“. Es beginnt mit einer mächtigen Eröffnungsfanfare, welche in einen sehr lyrischen, melodiösen Teil, der in A-Moll geschrieben ist, übergeht. Die Hauptmelodie in diesem Teil kommt zwei Mal exakt gleich. Allerdings bedient sich Bujanovsky einer Spielart, wie sie auch Schnyder verwendet, dem sogenannten Stopfen. Dabei wird die Hand, die sich beim Horn innerhalb des Schalltrichters befindet, zur Gänze in den Schalltrichter „gestopft“ und es entsteht ein sehr enger, nasaler Klang. Es dient hier zur Erzeugung eines

Echos. Die Hauptmelodie wird vorgestellt und gleich darauf im gestopften Echo wiederholt (siehe Abb.2). Die Stopftechnik verwendet Bujanovsky in allen Sätzen. Diese gestopfte Hauptmelodie ertönt auch am Schluss des ersten Satzes. Unterbrochen wird diese lyrische Melodie durch einen Tanz, der plötzlich in A-Dur steht und dadurch sehr fröhlich und aufgeweckt wird.



Abbildung 2: Hauptmelodie und gestopftes Echo

Spätestens hier erkennt man einen großen, wenn nicht den größten Unterschied der beiden Komponisten. Während die Melodien Schnyders in „le monde minuscule“ nur teilweise bestimmten Tonarten zuzuordnen ist und vieles sehr atonal ist, sind die Melodien bei Bujanovsky durchaus in bestimmten Tonarten geschrieben und keinesfalls atonal.

„Italy“, der zweite Satz, beginnt mit 3 sehr tiefen Tönen, welche in doppeltem Sforzato zu spielen sind. In einer Schrift beschreibt Frøydes Ree Wekre, eine norwegische Hornistin und ehemalige Studentin und Weggefährtin von Bujanovsky, diese Töne als Glocken einer Kathedrale, welche im gesamten Werk immer wieder zu hören sind. Die Schwierigkeit dieser Töne liegt darin, sie gerade und kernig klingen zu lassen, da die Lage der Noten sehr tief ist, nahe an der Grenze des Tonspektrums am Horn. Zwischen den Glocken erklingt eine Melodie, die Bujanovsky mit den Worten „Chorale di Palestrina“ kennzeichnet. Also eine Melodie, die sehr dicht und geradlinig gespielt werden soll und den Gesang von Mönchen in einer Kirche imitieren soll, der einzig und allein von den mächtigen Glocken unterbrochen wird (Abb.3). Im zweiten Teil des Werkes springt Bujanovsky zwischen vielen verschiedenen Melodien hin und her. Beginnend mit sehr weichen, langgezogenen Phrasen, ertönt plötzlich ein



Abbildung 3: Glockentöne und Palestrina Choral

Marsch, der bereits nach wenigen Takten in eine Tarantella, einem italienischen Volkstanz, übergeht (Abb.4). Ein ständiger Melodie- und Charakterwechsel bestimmen diesen Satz. Den Schluss bilden wieder die Glocken der Kathedrale, welche sich aber, anders als zuvor, immer weiter entfernen, indem man die Töne immer leiser spielt.

Der letzte Glockenton steht im Pianissimo, bevor ein letzter kurzer Ausschnitt aus eben jener weichen Melodie zu Beginn den Satz beendet.

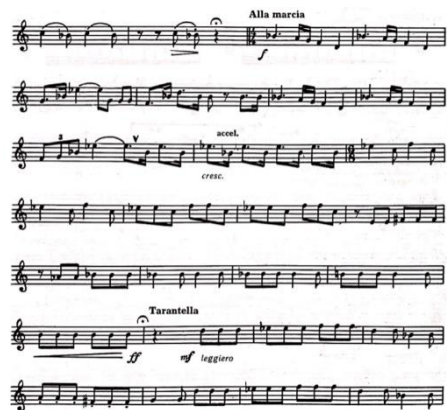


Abbildung 4: Plötzlicher Wechsel zwischen Marsch und Tarantella

„Espana“, beginnt, wie zuvor „Scandinavia“, mit einer mächtigen Fanfare, die allerdings nur aus 3 Tönen besteht. Jede einzelne Note in den ersten 28 Takten ist mit einem Akzent notiert. Daran erkennt man, wie intensiv diese Anfangsmelodie gespielt werden muss. Wekre beschreibt in Ihrem Begleittext diese Anfangstöne wieder als Glockentöne einer großen Kirche. Im Anschluss erklingt ein erstes Erkennungsmerkmal von „Espana“, es werden durch Stopfen und sehr kurz gestoßene Töne Kastagnetten imitiert, Bujanovsky beschreibt diese

Töne auch mit „stacc., quasi cantagnetti“ (Abb.5). Darauf folgen Melodien, die stark an den Gesang des Flamencos erinnern und Kadenzen mit den für den

Flamenco typischen Verzierungen und den rhythmischen Freiheiten, die immer wieder durch die Rhythmen der Kastagnetten unterbrochen werden (Abb. 6). Im Anschluss an den gesanglichen Teil kommt ein Allegro. Darin verarbeitet Bujanovsky einen Rhythmus, den man als den perkussiven Gitarrenpart beim Flamenco und die damit verbunden Spieltechnik Rasguado, eine



Abbildung 5: Imitation von Kastagnetten

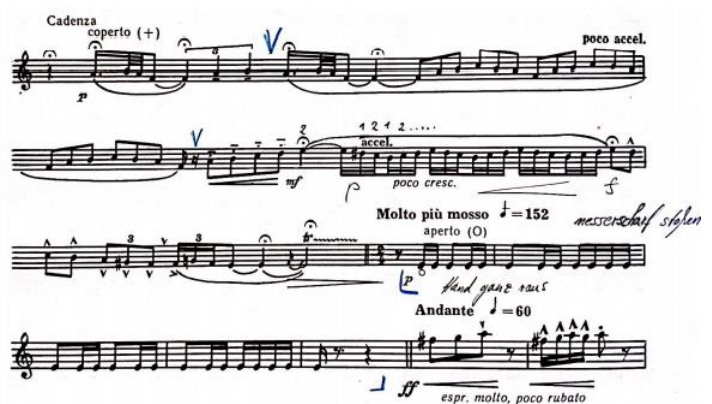


Abbildung 6: Gesanglicher Part wird durch Kastagnetten unterbrochen.

interpretieren kann (Abb.7). „Espana“ endet mit einem Molto Vivo, welcher durch sehr schnelle Triolenketten von höhere in tiefere Tonlagen und ist eine weitere Steigerung in Intensität der Rhythmen zum Allegro. Den Schluss des Satzes bildet eine Kette aus Triolen über zwei volle Oktaven, gefolgt von einem Sprung über zweieinhalb Oktaven nach oben und wiederum einem Sprung über ganze dreieinhalb Oktaven nach unten. Bujanovsky nutzt in diesem Stück, wie auch im Satz zuvor, „Italy“, das gesamte Spektrum des Horns aus.

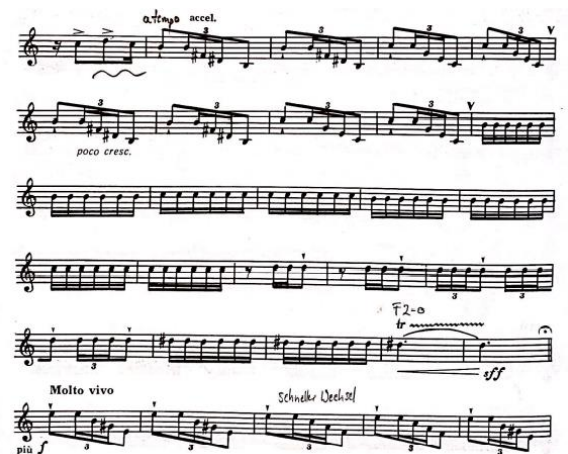


Abbildung 7: Rhythmus, welcher als Gitarrenpart beim Flamenco interpretiert werden kann

Der vierte Satz, „Japan“, beginnt, anders als die drei vorangegangenen Sätze, die allesamt mit mächtigen Fanfaren oder lauten Tönen beginnen, mit einer einzelnen, sehr kurz und gestopft zu spielenden Noten, welche nach und nach zu einer Melodie, die allerdings sehr gestochen und kalt, ohne jegliche Dynamik oder Phrasenhöhepunkte, erweitert wird. Der gesamte erste Teil des Stückes ist gestopft zu spielen, vermutlich wollte Bujanovsky damit den Klang einer Koto imitieren, denn auch Wekre beschreibt den Anfang als eine auf einer Koto gespielten Melodie.

Eine Koto ist eine Zitherart, die im modernen Japan als eine Art Hausinstrument durchaus wichtig ist. Früher wurde die Koto zur Hofmusik verwendet. (vgl. W. Adriaansz 2001. Koto, in:

[https://www-1oxfordmusiconline-1com-](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1oskm4uf300b6.han.bruckneruni.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015420?rkey=EM48m7&result=1)

[1oskm4uf300b6.han.bruckneruni.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0](1oskm4uf300b6.han.bruckneruni.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015420?rkey=EM48m7&result=1)

<001/omo-9781561592630-e-0000015420?rkey=EM48m7&result=1> 09.06.21)

Ein möglicher Beweis, dass es sich hier tatsächlich um die Imitierung einer Koto handelt, ist die Notation von Wellen hinter bestimmten Noten, die Bujanovsky hier einbaut (Abb.8). Es sollen bestimmte Noten bewusst verbogen werden, wie

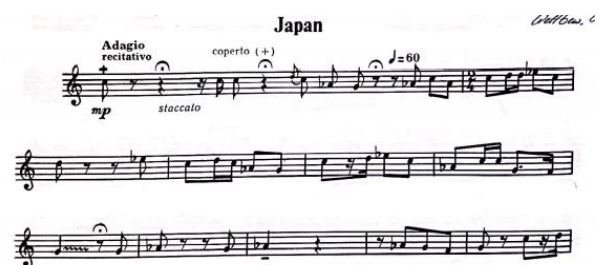


Abbildung 8: Beginn von Japan mit einer Wellenkennzeichnung in der letzten Zeile

zum Beispiel in die erste Note der letzten Zeile in Abbildung 8, hier sieht man die eingezeichnete Welle hinter der Note. Es soll ein sehr starkes und langsames Vibrato entstehen. Eine Spieltechnik, die auch beim Spielen der Koto vorkommt.

Der nächste Teil ist, im Gegensatz zum ersten, mit sehr vielen dynamischen Zeichen von Bujanovsky versehen. Der kalte, fast emotionslose Anfang wird jetzt zu einer sehr warmen, stimmungsvollen Melodie, welche den Gesang einer Geisha darstellen soll. Als Geisha wurden in Japan Frauen bezeichnet, die speziell für Unterhaltungszwecke ausgebildet worden sind, vorwiegend in Tanz, Musik. (vgl. Brockhaus, Geisha, in: <https://brockhaus-1at-18t2jt5f300c8.han.bruckneruni.at/ecs/julex/article/geisha> 09.06.21)

Der melodiose Part in „Japan“ wird dann durch Tempoverschärfung und rhythmische Komponenten in seiner Intensität sehr gesteigert. Der Höhepunkt dieser Intensität ist eine zwanzig taktige Passage, die sehr stark an die japanischen Trommeln namens Taiko erinnert. Durch starke Akzente in sehr lauter Dynamik und schnelles Wechseln zwischen gestopften und offenen Tönen entsteht eine sehr rhythmisch basierte Melodie, die, meines Erachtens nach, die verschiedenen Trommeln darstellen soll (Abb.9).



Abbildung 9: Höhepunkt im Stück

Bujanovsky beendet „Japan“ allerdings nicht mit dem Höhepunkt, den Trommeln, er lässt das gesamte Stück wieder zur Ruhe kommen, indem er die anfängliche Gesangsmelodie in einer etwas abgewandelten Form wiederholt und diese nach und nach wieder so vereinfacht, dass am Schluss wieder die kalte, emotionslose Melodie des Beginns erklingt.

Mit „Russian Song“ beendet Bujanovsky sein Werk. Mit nur einer Seite das kürzeste der Reihe „Four Improvisations“. Wie schon eingangs erwähnt, lässt sich nicht eruieren, ob Bujanovsky dieses Stück bereits im Vorfeld komponierte und die anderen vier Titel hinzufügte, oder es zwei eigenständige Werke waren, welche Bujanovsky nur wegen der gemeinsamen Idee, ein Land musikalisch zu beschreiben, zusammenfügte.

Ein großes Merkmal an „Russian Song“ ist der ständige Wechsel der Taktarten, Bujanovsky springt andauernd zwischen 4/4, 5/4 und 6/4 Takten hin und her. Im Grunde genommen besteht der gesamte Satz aus zwei Melodien mit jeweils zwei Takten. Die erste Melodie wird bereits in den ersten zwei Takten des Werkes präsentiert (Abb.10). Die zweite Melodie steht im 6/4 Takt und kommt bereits im fünften Takt. Diese zwei Melodien werden im Laufe des Stückes zwar durch verschiedene rhythmische oder klangliche Veränderungen variiert,



Abbildung 10: Hauptthema des russischen Liedes

das Grundschema bleibt aber immer dasselbe. Interessant ist, dass Bujanovsky den Schluss wieder als gestopfte Melodie schreibt, diese hier aber explizit mit „echo“ kennzeichnet. Etwas, das in allen anderen Sätzen nicht vorkommt (Abb.11)



Abbildung 11: Schlussecho

5. „le monde minuscule“ von Daniel Schnyder

5.1 Daniel Schnyder

Der in den USA lebende Komponist und Jazzmusiker Daniel Schnyder wurde 1961 in Zürich geboren. Er studierte zuerst klassische Flöte in der Schweiz, bevor er nach New York übersiedelte, um dort Jazz-Saxophon und Komposition zu studieren. Am Werk Schnyders erkennt man sofort, dass er keineswegs nur Jazzmusiker oder nur Klassiker ist, sein Werk umfasst u.a. Opern, Sinfonien, Streichquartette, Begriffe, die man vielleicht im ersten Moment mit klassischer Musik in Verbindung bringt.

Die Verbindung verschiedener Musikrichtungen machen Schnyders Musik einzigartig, so kommt es nicht selten vor, dass er Themen von Mozart, Bach, Jimmy Hendrix oder den Rolling Stones bearbeitet und in seinem Stil neu entdeckt (vgl. o.V. Daniel Schnyder, in: <https://www.col-legno.com/de/kuenstler/schnyder-daniel> , 10.06.21)

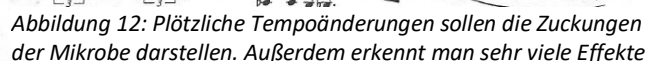
Er verpflichtet sich auch keiner bestimmten Kompositionstheorien. In einem Artikel von Hans Jürgen Schaal, dass im Moment des Schreibens dem Komponisten, trotz aller

Das Werk Schnyders im Ganzen ist unglaublich vielseitig. Er schreibt nahezu für jedes Instrument und jede Besetzung. Schnyder schreibt regelmäßig Auftragswerke für berühmte Orchester, wie den Berliner Philharmonikern oder dem Radio – Sinfonieorchester Berlin RSB.

Das Werk „Le monde minuscule“ ist in den letzten Jahren zu einem fixen Bestandteil in der Literatur für Horn geworden. Als zeitgenössisches Werk ist es mittlerweile nahezu bei jedem internationalen Hornwettbewerb Teil des Programms.

Bei „le monde minuscule“ handelt es sich um ein aus fünf Sätzen bestehendes Horn Solo. Horn Solo bedeutet, es gibt weder eine Klavier-, noch eine Orchesterbegleitung. Da es noch nicht allzu viel Literatur für Horn Solo gibt, ist dieses Werk von umso größerer Wichtigkeit.

Der erste Satz trägt den Titel „la danse du microbe“, übersetzt „Mikrobentanz“. Schnyder beschreibt darin einen Einzeller, also ein nicht menschliches Wesen. Dieser Einzeller hat keinen Herzschlag, nichts Regelmäßiges, es macht, unter einem Mikroskop vergrößert, unvorhersehbare Zuckungen. Und mit dem Mikroben Tanz meint Schnyder genau das. Tanz steht



sinnbildlich für die Bewegungen des Einzellers unter dem Mikroskop. Um diesen Tanz musikalisch zu beschreiben, verwendet Schnyder verschiedene Kompositionsstile. Eine große Charaktereigenschaft des Satzes ist ein ständig wechselndes Tempo. Teilweise werden einzelne Töne und Phrasen plötzlich extrem schnell oder sehr langsam gespielt. Es gibt quasi kein Grundtempo, keine Regelmäßigkeit. (Abb.12) Eine Ausnahme davon sind drei Takte, die Schnyder mit der Bezeichnung „tempo di polka“ kennzeichnet. In diesen drei Takten entwickelt der Einzeller plötzlich doch etwas Menschliches, also vom Präparat zum Lebewesen. Diese Takte müssen etwas koordinierter gespielt werden. Schlussendlich setzt sich aber wieder die Unregelmäßigkeit durch. Die anderen großen Charaktereigenschaften dieses Satzes sind die Atonalität und die Spieltechniken. Das Stück kann keiner Tonart zugeordnet werden. Es beinhaltet sehr viel Chromatik und Phrasen werden oft von einzelnen, sehr großen Intervallsprüngen unterbrochen. Noch dazu kommen extrem viele Effekte, wie Flatterzunge, gestopfte Töne oder Glissandi. Schnyder schöpft die gesamte Machbarkeit am Horn aus. Eine gute Flexibilität und Lockerheit sind Grundvoraussetzung für dieses Stück.

Der zweite Satz nennt sich „le petit Americain“. Was mit dem kleinen Amerikaner gemeint ist oder warum Schnyder das Werk mit „le petit Americain“ betitelt hat, lässt sich nur vermuten. Vielleicht geht es um einen einzelnen Menschen im Verhältnis zu den riesig großen Weiten der amerikanischen Länder.

Dieses Stück ist charakterlich genau das Gegenteil vom ersten Satz. Hier benötigt der Hornist eine weitere Eigenschaft, nämlich Melodiegestaltung. „Le petit Americain“ beginnt mit einem etwas nachdenklichen, bluesartigen Klagelied. Durch betonte Vorschläge zu Beginn hört man förmlich die Klagerufe des kleinen Amerikaners. Hier erkennt man auch bereits einen großen Unterschied zum ersten Satz. Die erste Szene in „le petit Americain“ ist sehr melodisch und gefühlvoll. Es gibt keine plötzlichen Tempounterschiede. Der gesamte erste Teil ist sehr

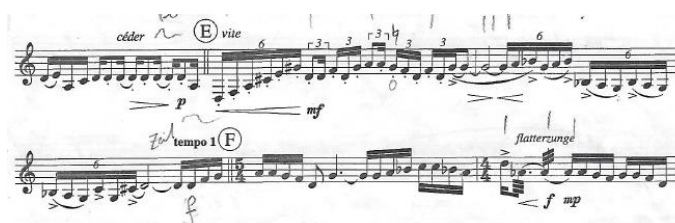


Abbildung 13: Ab Buchstabe E beginnt der Bluegrass ähnliche Teil, welcher wieder in die Klagerufe (Buchstabe G) des kleinen Amerikaners übergeht

fließend. Der Charakter ändert sich aber auch in dieser Geschichte. Zwischendurch verbaut Schnyder eine Szene, die dem amerikanischen Bluegrass ähnelt (Abb.13). Dieser, recht fröhliche, tänzerische Teil endet

aber bereits nach drei Takten und geht fließend in die klagende Anfangsmelodie über. Allerdings vermischen sich Klagelied und Bluegrass kurzzeitig, bevor es schlussendlich noch mal zur Reprise kommt und das Klagelied eins zu eins wiederholt wird. In der letzten Phrase des Satzes beschreibt Schnyder trotz aller Klage und Wehmut eine doch heroische Seite des Pioniers, indem er die Klagemelodie des Amerikaners durch Tempoverschärfung und Lautstärke intensiviert und die Schlussphrase über zweieinhalb Oktaven nach oben verschiebt und mit einer Triole im Fortissimo beendet. Pionier ist eine Wortwahl Schnyders. Es lässt sich nur vermuten, dass Schnyder damit die Pioniere meint, die in der Pionierzeit die Westküste von Amerika erkundeten und besiedelten.

„l’insecte et le pachiderme“ ist der Titel des dritten Satzes. Aus dem Titel erfährt man schon sehr gut, worum es in dieser Geschichte geht. Ein Konflikt zwischen einem winzigen Insekt und einem Dickhäuter. Etwas, dass man in der Wirklichkeit recht häufig beobachten kann. Auch hier stellt sich wieder die Frage, warum Schnyder im Titel einen Dickhäuter nennt, wenn es doch im gesamten Werk um die Winzigkeit geht. Man kann vermuten, dass es sich hier wieder um die Verhältnismäßigkeit zwischen dem winzigen Insekt im Vergleich zum Dickhäuter dreht. Ähnlich wie der kleine Pionier im Vergleich zum riesigen Land Amerika.

Wenn man den Anfang des Stückes hört, denkt man sofort an eine Mücke, die die ganze Zeit um einen herumschwirrt. Die Mücke wird einerseits dargestellt durch sogenanntes Halbstopfen, das sind kleine Glissandi, Schnyder bezeichnet diese als Halbwellen, die durch leichtes Auf- und Zumachen des Schalltrichters mit der Hand erzeugt werden, andererseits übernimmt Schnyder die Technik der



Abbildung 14: Durch Halbwellen, Glissandi und Flatterzunge wird die Mücke musikalisch dargestellt

plötzlichen Tempoänderungen und das Geräusch der Flatterzunge um das nervige Herumschwirren der Mücke zu imitieren (Abb.14). Der Dickhäuter wiederum wird als sehr

träge und schwermütig dargestellt, diesen Charakter erzeugt Schnyder durch langsame Tempi und extrem tiefe Töne, die teilweise auch gestopft sind und dadurch auch einen etwas tollpatschigen Charakter bekommt (Abb.15). Besonders wichtig bei der Interpretierung dieses Stückes ist die Einhaltung der Artikulation, denn nahezu jedem Ton ist eine bestimmte Artikulation zugeordnet, sowie die Dynamikunterschiede. Manche Phrasen oder auch einzelne Töne entwickeln sich vom Pianissimo hin zum Fortissimo, das soll ebenfalls die schnellen Bewegungen im Flug der Mücke darstellen.

Im vierten und vorletzten Satz beschreibt Schnyder zwei Bereiche. Zum einen die Datenverarbeitung, deshalb nennt er diesen Satz auch „e-mail“, zum anderen geht es um den Dopplereffekt. Interessant ist, dass



Abbildung 15: Ab dem Bassschlüssel beginnt das Motiv des Dickhäuters. Durch die Tonlage der gestopften Töne und die Artikulation wirkt es tollpatschig und träge

Schnyder den Satz mit „e-mail“ bezeichnet, dieser beginnt jedoch mit einem Posthornsignal, also eine Zerlegung eines Dreiklangs. Hier wird quasi die neueste Art der Datenübermittlung musikalisch mit einer Art umschrieben, welche bereits Jahrhunderte vorher in Verwendung war. Im dritten Takt kommt dann der zweite Bereich ins Spiel, der Doppler Effekt.

Der Dopplereffekt beschreibt die Veränderung der Tonhöhe beim Näherkommen und Entfernen einer Quelle. Beim Näherkommen erscheint der Ton höher, entfernt sich die Quelle, erscheint uns der Ton tiefer. Man erkennt diesen Effekt sehr gut an vorbeifahrenden Rettungautos, wenn sich das Auto nähert, ertönt die Sirene hoch, sobald sich das Auto von uns entfernt, erscheint die Sirene tiefer. (vgl. Brockhaus-Lexikonredaktion 2003, Das Brockhaus, Dopplereffekt. S.1543).

Diesen Effekt erzeugt Schnyder, indem er das Posthornsignal plötzlich durch ein Glissando, welches wieder einmal durch Zustopfen des Schalltrichters erzeugt werden muss, um einen Halbton nach unten setzt. Dadurch soll die



Abbildung 16: Posthornsignal am Anfang und Dopplereffekt in Takt 3

Entfernung der Quelle imitiert werden (Abb.16) Solche Halbtonsprünge und Dreiklangszerlegungen finden sich im gesamten Satz wieder. Immer wieder muss man zwischen verschiedenen Akkorden und Tonarten hin und herspringen.

Der letzte der fünf Sätze nennt sich „poussières de sable sur flocons de neige“, Sandstaub auf Schneeflocken. Hier ist ein Naturphänomen gemeint, welches sich im Alpenraum des Öfteren beobachten lässt. Wenn in der Wüste Staub aufgewirbelt wird und sich dieser durch Winde über Europa verteilt, bleibt dieser rote Sand oftmals auf den Gletschern der Alpen liegen und verfärbt diese rötlich.

Das Besondere an „poussières de sable sur flocons de neige“ ist, dass Schnyder in diesem Satz keine einzige Pause einbaut und das gesamte Stück keine Taktstriche besitzt, quasi eine einzige, endlos lange Melodie, in der sich manche Phrasen ähneln, aber doch nie exakt gleich sind. Schnyder beschreibt hier ein Ornament in einer arabischen Synagoge. Ein verschnörkeltes, nie endendes Muster, welches sich rund um die Wände der Synagoge zieht. Technisch gesehen ist die größte Schwierigkeit beim Spielen dieses Stückes die Einteilung. Man benötigt einen genauen Plan, wie man eine Phrase beginnt und



Abbildung 17: Am Beginn sieht man bereits die endlos langen Melodien des Stückes

wann man sie beruhigt, um Luft zu holen. Schnyder gibt zwar Hinweise zu Phrasenhöhepunkten durch dynamische Zeichen, lässt jedoch dem Interpreten sehr viel Spielraum, die einzelnen Segmente zu gestalten (Abb17). Im Gegensatz zum vierten Satz, wo das Posthorn rhythmisch sehr genau, fast streng zu spielen ist, sind die Melodien im fünften Teil des Werkes wesentlich freier im Rhythmus interpretierbar. Schnyder vergleicht die beiden Sätze mit dem Gang zweier Tiere. Der elegante, sehr strikte Gang eines Pferdes im vierten Satz, im Gegensatz dazu der gemütliche, etwas tollpatschige Gang eines Kamels im fünften Satz. Der Schluss des letzten Satzes und somit des gesamten Werks ist etwas ungewöhnlich.

Er kommt sehr plötzlich. Mitten in einer Phrase erklingen, ohne Ankündigung durch einen Melodieverlauf nach unten, zwei sehr tiefe Töne, gefolgt von fünf leisen Tönen und plötzlich endet das Werk. Wie aus dem Nichts ist das Ornament, die Verschnörkelung zu Ende (Abb.18).



Abbildung 18: Der Schluss des letzten Satzes ist durch die Verlangsamung der letzten Noten durchaus unvorhersehbar.

6. Quellenverzeichnis

Brockhaus-Lexikonredaktion 2003, Das Brockhaus, Dopplereffekt. S.1543

Brockhaus, Geisha, in: <https://brockhaus-1at-18t2jt5f300c8.han.bruckneruni.at/ecs/julex/article/geisha> , aufgerufen am: 09.06.21

Hans Jürgen Schaal 2004, Wanderer zwischen den Welten. Eine Begegnung mit dem Komponisten Daniel Schnyder, in: <http://www.hjs-jazz.de/?p=00026> , aufgerufen am: 10.06.21

o.V. Vitaly Bujanovsky (1929-1993), in: <https://www.hornsociety.org/about-the-ihf/friendship/26-people/honorary/44-vitaly-bujanovsky-1928-1993> , aufgerufen am: 03.06.21

o.V. Daniel Schnyder, in: <https://www.col-legno.com/de/kuenstler/schnyder-daniel> , aufgerufen am: 10.06.21

W. Adriaansz, 20.01 2001. Koto, in: <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1oskm4uf300b6.han.bruckneruni.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015420?rskey=EM48m7&result=1> , aufgerufen am: 09.06.21

An die Originalnoten angehefteter Text der norwegischen Hornistin Frøydis Ree Wekre über
„Four Improvisations from travelling impressions“

HINTS FOR THE HORNIST

Following are some performing hints which I hope shall prove helpful in preparing the Pieces for Horn Solo:

SCANDINAVIA

The first few bars are by way of introduction; to be played strongly and very rhythmically. The Lento is a Norwegian folk tune---sad, but not too slow (♩ = 66-72), and also not too rigid in the rhythm. The 2/4 Allegro is a dance section to be played very strictly. Suggested tempo--♩ = 104-112.

ITALY

Make the sff in the beginning sound like a big church bell. The Chorale di Palestrina and Andante are to be played like a monastic chant, only to be interrupted by the big church bell and at one point by a clamor of smaller bells (C#, C, G#, A). The 12/8 Andante Cantabile is to be played with light, singing slurs. Strive for organ-like rubatos. Notice the footnotes regarding the cadenza. You may take liberties in the final Allegretto. Again, the large church bell interrupts--growing more distant each time - mf, p, and finally pp.

ESPAÑA

Again--church bells in the beginning--three different ones "competing". Before the Sostenuto cadenza, the composer says ♩ = 60, but I think, possibly, that this section may be played slightly faster, with the beat moving a little. For the end "guitar" section find the easiest and clearest fingerings, sometimes using much B flat Horn for clarity, even if the fingers must work a little more!

JAPAN

The opening theme is supposed to sound like the Japanese folk instrument, Koto. Observe the staccato instruction. *Sur* means to make a sudden, wide vibrato, gradually narrowing and growing softer as if a single string is plucked and sustained. The next section is a geisha melody and must not be too heavy, rather more towards a "porcelain" feeling. The following 4/4 section should be more dramatic. The following 2/4 section should be played as before. Allegro ♩ = 72 is genius writing for making the music sound improvised, so follow the metronome marking strictly. The end is to be understood as accelerando and then rallentando on the same tone--a kind of "string" feeling.

RUSSIAN SONG

To be played in the Russian style; sentimental and warm, with a round, dark singing sound, using some vibrato (but not the kind that is too fast!).

Frøydis Ree Wekre

7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Aufnahmeraum mit Mikrofonierung

Quelle: Privatfoto Daniel Loipold

Abbildung 2: Hauptmelodie und gestopftes Echo

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 3: Glockentöne und Palestrina Choral

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 4: Plötzlicher Wechsel zwischen Marsch und Tarantella

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 5: Imitation von Kastagnetten

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 6: Gesanglicher Part wird durch Kastagnetten unterbrochen.

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 7: Rhythmus, welcher als Gitarrenpart beim Flamenco interpretiert werden kann

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 8: Beginn von Japan mit einer Wellenkennzeichnung in der letzten Zeile

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 9: Höhepunkt im Stück

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 10: Hauptthema des russischen Liedes

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 11: Schlussecho

Quelle: Originalnoten *Four Improvisations from travelling impressions*, McCoy's Horn Library

Abbildung 12: Plötzliche Tempoänderungen sollen die Zuckungen der Mikrobe darstellen. Außerdem erkennt man sehr viele Effekte

Quelle: Originalnoten *le monde minuscule*, Hal Leonard Corporation, recorded in 1995

Abbildung 13: Ab Buchstabe E beginnt der Bluegrass ähnliche Teil, welcher wieder in die Klagerufe (Buchstabe G) des kleinen Amerikaners übergeht.

Quelle: Originalnoten *le monde minuscule*, Hal Leonard Corporation, recorded in 1995

Abbildung 14: Durch Halbwellen, Glissandi und Flatterzunge wird die Mücke musikalisch dargestellt

Quelle: Originalnoten *le monde minuscule*, Hal Leonard Corporation, recorded in 1995

Abbildung 15: Ab dem Bassschlüssel beginnt das Motiv des Dickhäuters. Durch die Tonlage der gestopften Töne und die Artikulation wirkt es tollpatschig und träge

Quelle: Originalnoten *le monde minuscule*, Hal Leonard Corporation, recorded in 1995

Abbildung 16: Posthornsignal am Anfang und Dopplereffekt in Takt 3

Quelle: Originalnoten *le monde minuscule*, Hal Leonard Corporation, recorded in 1995

Abbildung 17: Am Beginn sieht man bereits die endlos langen Melodien des Stückes

Quelle: Originalnoten *le monde minuscule*, Hal Leonard Corporation, recorded 1995

Abbildung 18: Der Schluss des letzten Satzes ist durch die Verlangsamung der letzten Noten durchaus unvorhersehbar.

Quelle: Originalnoten *le monde minuscule*, Hal Leonard Corporation, recorded in 1995

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialien.“

Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“



