

ERIKO MURAMOTO

**GO – Quintet for Piano and Winds (2016)
von DAI FUJIKURA- eine Werkanalyse**

**Künstlerische Masterarbeit
Schriftlicher Teil**

Zur Erlangung des akademischen Grades
Master artium

Studienrichtung: Neue Musik Ensemble
Studienzweig: Klavier

Josef Haydn Institut
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Betreuer: Mag. phil. Dr. phil. Andreas Holzer

Wien 2019

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

1. Einleitung

1.1 Dai FUJIKURAs Leben

1.2 Dai FUJIKURAs Musik

2. Analyse und Überlegungen

2.1 Hintergrund des Stückes

2.2 Analyse

3. Schluss

4. Quellen

5. Anhang: Fragebogen an Dai Fujikura

Vorwort

Dai Fujikura ist ein japanischer und wichtiger Komponist in der zeitgenössischen Musik.

Vor drei Jahren kam ich zum ersten Mal mit seiner Musik in Berührung, als ich an einem Ensemble- Stück von Pierre Boulez arbeitete. Als ich mir die verschiedenen Werke von Boulez auf Youtube anhörte, sah ich den Namen FUJIKURA unter ähnlichen Videos und wurde auf seine Kompositionen aufmerksam. (Später erkannte ich, dass Fujikura eine tiefe Bekanntschaft mit Boulez hatte.) Viele seiner Werke wurden von Fujikura selbst auf Youtube gepostet. Das Stück, welches ich als Erstes hörte, war die Klavier- Etüde „Frozen Heat“. Ich war fasziniert von seiner Musik, in der er Spannung und Entspannung vermischt und der exquisiten Änderung der Klangfarbe.

2016 komponierte Fujikura das kammermusikalische Werk, „GO – Quintet for Piano and Winds“. Obwohl das Stück schon in Japan uraufgeführt wurde, bin ich der Ansicht, dass die Leute das Stück immer noch nicht kennen.

Mein Ziel ist es durch meine Arbeit vielen Menschen den Komponisten Fujikura und sein Werk näher zu bringen.

Derzeit belege ich den Master- Studiengang Neue Musik Ensemble. Das Studium der Neuen Musik unterscheidet sich von der klassischen Musik insofern dass der Komponist in derselben Epoche lebt wie wir. Daher interessiere ich mich sehr für die zeitgenössischen Musik, weil man die Ideen des Komponisten persönlich erfahren kann und sogar in der Lage ist gemeinsam musikalisch zu arbeiten.

Für diese Arbeit habe ich mich persönlich mit Fujikura im Kontakt gesetzt um seine Interpretationen und Ideen zu erfahren.

1. Einleitung

Die persönlichen Informationen Fujikuras beruhen auf aus Interviews einer Fachzeitschrift und einer Internetseite, sowie aus dem Lebenslaufs von Fujikuras persönlicher Internetseite und aus dem Interview, welches ich über E-Mail mit fujikura persönlich geführt habe.

1.1 Dai FUJIKURAs Leben

Dai Fujikura wurde am 27. April 1977 in der Präfektur Osaka, Japan geboren. Sein Vater bereiste ganz Japan um eine medizinische Ausbildung zu absolvieren und seine Mutter arbeitete als Kindergärtnerin. Seine Eltern waren keine Musiker, jedoch konnten beide Klavier spielen. Zwar war sein Vater sehr beschäftigt mit der Arbeit, aber wenn er nach Hause kam, spielte er mit Dai am Klavier. Im Alter von fünf Jahren lernte Dai Klavier und Gehörbildung. Seit dem Alter von sechs Jahren besuchte er Konzerte verschiedener Musikrichtungen mit seiner Mutter.

Schon in seiner Kindheit war er motiviert etwas zu erschaffen, denn seine Mutter hatte die Regel keine Spielzeuge für ihn zu kaufen. Wenn er ein Spielzeug sah, das er haben wollte, betrachtete er es genau und kreierte es selbst, indem er zu Hause leere Flaschen und leere Schachteln verwendete. Als er größer wurde, interessierte er sich für das, was im Klavier passierte. Er war überrascht, als er in einem Klaviergeschäft den Querschnitt eines Flügels sah und machte bald etwas Ähnliches. Er war ein Kind voller Neugierde.

Seine Mutter hatte den Wunsch für ihn, aus eigener Kraft zu leben und selbstständig zu sein. Seit er acht Jahre alt war schickte sie ihn alleine mit dem Zug zum Klavier- Unterricht. Manchmal machte er einen Fehler am Bahnhofsausgang oder verlief sich, aber er lernte für jede Situation eine Lösung zu finden.

Der Klavier- Unterricht war äußerst streng.¹ Der junge Dai war zu dieser Zeit der Meinung, dass er die Musik von Beethoven, Mozart und Haydn hasste. Er wollte die Stücke transkribieren und ändern. Zwar würde ihn sein Lehrer deshalb ausschimpfen, aber Dai war stur und beharrlich. Mit unbeschreiblicher Logik

¹ Interview von Nahoko, Goto

entschied er, dass das Problem die Musik war und wenn er seine eigene schrieb, so konnte man ihn nicht deswegen beschimpfen, weil er sie geändert hatte.

Mit acht Jahren begann er zu komponieren. Zu diesem Zeitpunkt war ihm schon klar, dass er schon Komponist werden wollte. Im Alter von zehn Jahren lernte er Musikgeschichte und im Alter von dreizehn Jahren nahm er Unterricht in Komposition. Damals hatte er bereits viele Werke geschrieben und das überraschte seinen Kompositionslehrer.

Als er ein Kinderbuch mit Biografien der großen Komponisten las, war er davon überzeugt, dass er Komponist werden könnte, wenn er nach Deutschland ging. Die englische Sprache war ihm jedoch weitaus vertrauter als die deutsche, sodass die Idee aufkam, dass er zuerst in England studieren könnte. Er hatte das Glück, dass ein Nachbar in Japan ein Englischlehrer war, der in England gelebt hatte und ihm Unterricht erteilen konnte.

Dai hörte zum ersten Mal von Toru Takemitsu durch seinen Englischlehrer, der ein großer Fan der zeitgenössischen Musik war und wurde von seiner Musik angezogen.

Als Dai fünfzehn Jahre alt war, absolvierte er das Abitur. Eine Woche später zog er nach London, um am privaten Dover College zu studieren.

Weil er ein Stipendiat für Musik war, nahm er an allen Musikveranstaltungen teil, die in der Schule stattfanden, z.B. an Musikproduktion, Musikfestivalbegleitung, Rockband- Keyboarder.

Nach dem Abschluss studierte er Komposition am Trinity College of Music bei Daryl Runswick in London. Er komponierte Solo- Stücke für Instrumente, die nicht wie Klavier und Violine viel Solo- Repertoire hatten, sondern für Flöte, Saxophon und Schlagwerk. Diese Werke wurden von Studenten seiner Universität gespielt. Auf dem Campus war bekannt, dass seine Werke eine sehr große Anzahl von Wiederaufführungen hatten.

Sein ursprüngliches Ziel war es zwar Filmmusik zu komponieren, doch das Studium der Musik von Pierre Boulez, György Ligeti und Toru Takemitsu am Trinity College of Music provozierte eine Verlagerung seiner Formensprache. Er wurde ein aufstrebender zeitgenössischer Komponist, dessen umfassende Kenntnisse der Kinematographie, seiner Musik eine frische, individuelle Stimme verliehen und Klänge als Bilder erzeugende Musik, mit einer beachtlichen dramatischen Struktur und Stärke vorzustellen.

1998 hatte er bereits den Wettbewerb Serocki International Composers Competition gewonnen und schon vor seinem Bachelor- Abschluss am Trinity College of Music wurde seine Musik von vielen europäischen Radiosendern

ausgestrahlt. Er gewann weitere Preise und seine Werke wurden von einer Liste berühmter Ensembles und Solisten aufgeführt, wie unter anderem die London Sinfonietta.

2000 führte er sein Masterstudium bei Edwin Roxburgh am Royal College of Music fort und erweiterte sein Studium drei Jahre später mit der Forschung von räumlicher Trennung. Am Kings College of Music setzte er sein Studium über musikalische Filmstrukturen bei George Benjamin fort, das schließlich zu seinem Dokortitel führte.

Außerdem wurde er von einer Vielzahl bedeutender Musiker unterstützt, darunter Peter Eötvös, der als sein Mentor galt. In dieser Zeit arbeitete er an einem Projekt mit der Londoner Sinfonietta. Das daraus entstandene Werk wurde vom Klangform Wien weiter aufgeführt. Zu dieser Zeit schickte Dai Eötvös einige Partituren und Eötvös Erwähnung von Dais Namen gegenüber anderen, hatte zur Folge, dass sein Name in ganz Europa bekannt wurde.

Pierre Boulez war auch ein wichtiger Befürworter seines musikalischen Schaffens.² 2003 traf Dai Boulez zum ersten Mal im Alter von 26 Jahren, in Luzern, in der Schweiz. Beim Luzerner Musikfestival fand eine Akademie für Jugendförderung unter der Leitung von Boulez statt. Es war der erste Sommerkurs mit einem vollen Orchester, das nur zeitgenössische Musik spielte. Der Sommerkurs bestand darin, zwei junge Komponisten unter 28 Jahren durch ein internationales Auswahlverfahren auszuwählen, die zwei Jahre später Werke zur Uraufführung schreiben sollten. Bei der letzten Auswahlrunde traf Dai zum ersten Mal auf Boulez. Dai hatte zwei Orchesterwerke eingereicht, eines von den Stücken hatte er im Alter von zwanzig geschrieben, das andere im Alter von fünfundzwanzig. Boulez fragte ihn, ob er die Aufführungen dieser Stücke schon gehört und Kritik an sich selber habe. Als Dai viele Mängel in seinen Stücken anführte, lächelte Boulez und ergriff seinen Arm. Dabei sagte er, dass diese Stücke nicht schlecht seien. Sein im Alter von zwanzig Jahren geschriebenes Orchesterwerk sei noch das eines Amateurs, aber das andere sei schon professionell. Da er sich in nur fünf Jahren verbessert hatte, entschied Boulez, auf Dai in zwei Jahren für das Luzerner Musikfestival zu setzen. Nach der Premiere sagte Boulez den Mitarbeitern des Luzerner Musikfestivals, dass seine Wahl gewesen sei. Dai erlebte auch eine unvergessliche Geschichte beim Luzerner Musikfestival. Zunächst plante Dai, das Orchester in vier Gruppen aufzuteilen und zwei davon auf dem Balkon zu platzieren. Boulez wies jedoch

² Interview von Junko, Yoshida

darauf hin, dass das Brandgesetz in der Halle berücksichtigt werden müsse und riet ihm daher, die vier Gruppen getrennt auf die Bühne zu stellen. Boulez dachte auch, dass so die Wahrscheinlichkeit der Wiederaufführung höher sein würde. Tatsächlich wurde dieses Werk nach der Premiere innerhalb desselben Jahres fünfmal wiederaufgeführt.

Seitdem war die Beziehung zwischen Dai und Boulez tiefgründiger. Dai war eine von nur zwei Personen, die gebeten wurden, ein Stück für die offiziellen Feierlichkeiten zum 80. Geburtstag von Boulez in der Pariser Cite de la Musique zu schreiben.

Seitdem hat er zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, was jedoch nie sein Ziel war. Eher wollte er beauftragt werden und dass seine Stücke so oft wie möglich wiederaufgeführt werden.

Er sagt, dass erst wenn das eigene Werk gespielt wird, man Komponist werde.³ Derzeit ist er als Auftragskomponist bekannt und in den nächsten drei Jahren ist seine Zeit mit Auftragswerken ausgefüllt.

Zurzeit arbeitet er auch als Professor am Royal College of Music, aber er nimmt nur einen Schüler auf und unterrichtet ausschließlich nur bei sich zu Hause. Da das Royal College of Music ein Stundensystem hat, ist dies möglich. Er bemüht sich, nichts anderes zu machen, damit die Kompositionszeit nicht beeinträchtigt wird.⁴ Freiberufliche Arbeit kann zwar destabilisierend sein, aber er sagt, Komposition ist sein Leben und daher ist ihm der Sinn seines Lebens ganz klar.

³ Interview von Eriko, Hirai

⁴ Interview von Noritsugu, Komai

1.2. Dai FUJIKURAs Musik

Dai Fujikuras Art zu komponieren ist einzigartig. Als erstes nimmt er ein leeres Blatt Papier und schreibt die Vorstellung des Stücks auf dieses Papier. Es kann ein Bild, eine Gleichung, eine Note oder ein Rhythmus sein. Das daraus entstehende Gesamtbild besteht aus Elementen, die er bis ins kleinste Detail ausfüllt.

Außerdem kommen ihm oft Inspirationen für Stücke aus der Visualisierung, Textur, Berührung, usw. ⁵Dies ist ganz normal für ihn. Komponieren gehört für ihn zum Alltag. Er komponiert immer bei sich zu Hause in London, kocht und macht die Hausarbeit.

Der Hornist Saar Berger sagt, dass Fujikura alles in Musik verwandeln kann. Jedes Erlebnis kann durch seinen einzigartigen Klang transformiert und erforscht werden.

Als er am Trinity College of Music studierte, wollte er Kontrapunkt und Musiktheorie bei Daryl Runswick lernen. Aber seinen Lehrer hätte es geärgert, wenn er diese Kurse besucht hätte, da es für ihn so war, wie den Inhalt eines Museums zu lernen. Daher komponiert Fujikura nach seinen eigenen Regeln. Er ist auch berühmt für seine vielen Auftragsstücke, und auch diese komponiert er auf seine ganz eigene Art und Weise. Im Falle eines Solo- Stückes kommuniziert er häufig eng über Skype mit dem Solisten.⁶ Wenn er eine kleine Partitur schreibt, hört er sie sich über Skype an, wiederholt dies mehrmals und entwirft anhand dieser Methode entstehende Entdeckungen.

Die Einhaltung der Frist, bis wann Fujikura seine Komposition fertig stellen muss, ist eine seiner Regeln. Er sagt, dass er die Frist nie überschritten habe und den Musikern genug Zeit zum Üben geben will. Er fügt hinzu, dass er den Schlussstrich in seinem Stück nicht schreibt, weil die Frist näher rückt, sondern wenn die Musik vorbei ist. Diese Richtlinie ist natürlich auch dem Musiker sehr hilfreich. Dieser Service- Geist für die Musiker kann auch aus seiner Schreibweise der Kompositionen entnommen werden.

Zum Beispiel sind auch schwierige Passagen leicht und verständlich geschrieben, sodass der Musiker sich im Takt gut zurechtfindet. Er schreibt in der Einleitung seiner Partitur, wie man die Noten drucken soll, um das Umblättern der

⁵ Interview von Noritsugu, Komai

⁶ Interview von Makiko, Ohashi

Seiten zu vereinfachen. Diese Einstellung, sich um den Musiker zu kümmern, kann einer der Gründe sein, warum es zu vielen Wiederaufführungen und Aufträgen kommt.

Sein in Japan uraufgeführtes Werk „Secret Forest“ wurde mit dem Bild eines Waldes komponiert, den er sich im Traum vorstellte. Darin sind die Musiker nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Publikum platziert. Zusätzlich bedient er sich eines kompositorischen Tricks und zwar teilt er die Takte in Blöcke und nummeriert sie. Mehrere Musiker dürfen dann von jedem Block aus spielen. Welcher Musiker wo spielen wird erfährt man erst in dem Moment wenn das Stück beginnt.

Das Werk ist jedoch so gestaltet, dass eine musikalische Harmonie erzielt werden kann, unabhängig davon, in welcher Reihenfolge die Blöcke gespielt werden. Jede Aufführung ist daher anders. Er sagt, dass dies den Spaß an Musik ausmacht und erstaunlich ist. Damit will er dem Publikum die Musik mehrmals aufs Neue präsentieren.

Dieser Wunsch spiegelt sich auch in seinem Stück „GO“ wider. Obwohl dieses Werk aus sechs Sätzen besteht, schreibt er im Vorwort, dass es akzeptabel ist, von jedem Satz aus zu beginnen und die Reihenfolge zu ändern. Abhängig von der Reihenfolge der Sätze ändert sich auch der Gesamteindruck des Werkes. Fujikura erklärt, dass einige Leute sagen, dass zeitgenössische Musik schwer zu hören und verstehen ist. Jedoch waren auch die Werke von Mozart und Beethoven zu ihrer Zeit zeitgenössische Musik. Wenn die Werke künstlerisch hervorragend sind, werden sie 100 Jahre, 200 Jahre bleiben. Er denkt nicht daran, seinen Namen in der Geschichte zu belassen, aber er ist froh, wenn seine Stücke erhalten bleiben.

Fujikura wird weiterhin Kompositionen schreiben, die Kinder und Erwachsene gleichermaßen genießen können, ohne sich der Grenzen der Musik bewusst zu sein.

2. Analyse und Überlegungen

2.1 Hintergrund des Stückes

Das Stück „GO“ ist ein Quintett, daher ist es gleichzeitig nach dem japanischen Wort für „fünf“ aber auch nach dem englischen Wort „Go“ für „gehen“ benannt. Dieses Stück wurde von der japanischen Pianistin Yu Kosuge in Auftrag gegeben.⁷

Sie ist nicht nur solistisch, sondern auch als Kammermusikerin aktiv. In diesem Fall hatte sie ein starkes Interesse an Blasinstrumenten, da die Instrumentengattung Blasinstrumente durch den Atem des Musikers kontrolliert werden. Kosuge glaubt, dass Blasinstrumente aufgrund der Tatsache, dass der Atem des Menschen mit der Musik zusammenhängt, Instrumente sind, die die auf Papier geschriebene Musik zum Atmen bringen. Deshalb arbeitet sie seit langer Zeit mit Blasinstrumentalisten zusammen.

2017 plante sie in Japan eine Tournee mit einem Quintett bestehend aus Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Das Programm bestand aus den Klavier-Quintetten von Mozart und Beethoven. Zusätzlich wollte sie ein Stück der zeitgenössischen Musik in derselben Besetzung zum Programm hinzufügen, weswegen sie Fujikura, den sie schon einmal kennengelernt hatte, um dieses Auftragsstück bat.

Fujikura schrieb das Stück „Go“ in nur zwei Wochen. Kaum ein anderes Werk schrieb er in so kurzer Zeit, aber wenn er es wie in diesem Fall auf einmal schreibt, komponiert er manchmal eine Musik, die er noch nie zuvor hatte. Das Stück „Go“ besteht aus sechs kleinen Sätzen, die unterschiedliche Instrumentalkombinationen haben. Die Musiker können die Sätze jedes Mal in einer anderen Reihenfolge spielen, einen Satz für ein dreiminütiges Solo auswählen, oder alle sechs Sätze spielen und daraus ein zwanzigminütiges Stück formen. Fujikura hat dieses Stück so komponiert, weil Kosuge mit dem Stück tourte und es viele Male aufgeführt werden würde. Daher fand er es interessanter, wenn sein Werk jedes Mal eine andere Aufführungsreihenfolge hat, so dass sich jede Version von der letzten unterscheidet. Da alle Sätze völlig unterschiedlich sind, so glaubte er, dass sich der Eindruck des gesamten Stücks

⁷ Durch Fragen über Email

auch ändern würde, wenn man es in einer anderen Reihenfolge hört. Kosuge hatte ihm auch mitgeteilt, dass es sich um ein Quintett mit großartigen Mitgliedern handelt, also wollte er das Werk so komponieren, dass jedes Instrument eine Hauptrolle spielte.

Fujikura hatte eigentlich kein bestimmtes Bild für dieses Stück im Sinn. Er wollte jedoch, dass der 1.Satz ein lauter Satz wie der eines Orchesterwerkes ist, und plante als Gegenstück dazu, den 4.Satz als ein Klaviersolo mit leisem Klang und beweglichem Charakter. (Schlagende Klavierklänge mag er nicht) Den 3.Satz, welches ein Duo Stück mit Fagott und Horn ist hat er mehrfach umgeschrieben. Während er duschte, erschien ihm die Methode, ein Gefühl des Schwebens auszudrücken, und der 3.Satz wurde zwischen dem Verlassen der Dusche und dem Anziehen seiner Kleidung vervollständigt. Wie bereits erwähnt, schrieb er das Stück in zwei Wochen, also hatte er natürlich keine Zeit, das Stück zu entwerfen, indem er über Skype mit den Musikern sprach.

Er schrieb jedoch den 5.Satz des Klarinettensolo in Kontakt mit dem Klarinettisten Makoto Yoshida, welcher bei der Premiere spielte. Yoshida ist ein Freund von ihm und wenn Fujikura eine kleine Komposition sendete, schickte Yoshida eine von ihm gespielte Aufnahme zurück. Der 6.Satz ist mit seinem Klaviersolo- Stück „Bright Codes Code C (2015-16) “ verbunden. Dieses Stück erschien früher als „Go“ und enthält ein oder zwei Töne, die aus einem Akkord verlängert werden. Er dachte, dass es leichter zu verstehen wäre, wenn es auf Holzbläser und Horn umarrangiert würde.

2.2 Analyse

GO – Quintet for Piano and Winds

- 1.Satz Tutti (5 min)
- 2.Satz Tutti (3 min)
- 3.Satz Duo mit Horn und Fagott (3 min)
- 4.Satz Solo für Klavier (2.30 min)
- 5.Satz Solo für Klarinette (2 min)
- 6.Satz Tutti (4 min)

Die Besetzung: Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier.

2016 wurde dieses Stück fertig geschrieben und 2017 in Japan uraufgeführt.

1. Satz

Der 1.Satz ist der längste und größte Satz dieses Werkes. Insgesamt fühlt sich der erste Satz wie ein buntes Werk im Sinne eines Orchesterwerkes an. Man kann auch sagen, dass es sich um ein kammermusikalisches Werk handelt, weil sich die Rolle jedes Instruments häufig ändert.

Es ist zu verstehen, dass es zwei verschiedene Teile in diesem Satz gibt, wegen der sich unterscheiden Schreibarten.

A Teil	Takt 1 bis 43	atonal, Tremoli und rhythmischer Form
Übergang	Takt 44 bis 62	erste kleine Melodielinie und Übergangsphase
B Teil	Takt 63 bis Ende	Drei Wiederholungen der Tutti und Klaviersolo-Teile

Zum A Teil gehören die Takte 1 bis 43. Denn in diesem Teil gibt es keine Melodie, sondern besteht nur aus atonalen Tremoli und einer rhythmischer Form.

Der Aufbau des A Teils ist bestimmt durch eine Introduction von Takt 1 bis 10, dann erscheint ab Takt 11 eine rhythmische Form des Klaviers. Ab Takt 24 gibt es

eine große Entwicklung bis es zum Höhepunkt im Takt 40 kommt. Nach einer Übergangsphase von Takt 41 bis 43 folgt der Schluss des A Teils. Die Introduction von Takt 1 bis 10 besteht aus Tremoli im fortissimo, die von allen Instrumenten gespielt werden. Takt 1 bis 3, 5 und 7 ist aus dem Tonmaterial eines H-Dur Klanges gebaut.

Tonmaterial von Takt 1 bis 3, 5 und 7

H-Dur Klang

Aber in Takt 4 und 6 ändert sich der Ton E nach F im Tonmaterial des H-Dur Klang. Diese kleine Variation wird auch mit einem Taktwechsel verbunden, dass sich vom Viervierteltakt auf ein Zweivierteltakt ändert.

In Takt 8 setzt das Tonmaterial des Des-Dur Klanges ein, da der Ton C in der Klarinettenstimme erscheint.

Abermals wird das Tonmaterial des H-Dur Klanges in Takt 9 verwendet, diesmal aber ohne den Ton E. Dies erzeugt Unbestimmtheit und Spannung. Schließlich kommt in Takt 10 das Tonmaterial des H-Dur Klanges zurück.

Notenbeispiel 1 (Takt 1 bis 10)

© 2016 Ricordi GmbH, Berlin, SY 4735

♩ = 148

same note tremolo

ff

sub. sff

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F

Bassoon

Piano

Ab Takt 11 erscheint eine rhythmische Form des Klaviers. Diese rhythmische Form besteht aus drei verschiedenen Rhythmen. Aber die Ordnung und Häufigkeit der Nutzung ist unregelmäßig.

Notenbeispiel 2 (Takt 11 bis 14)

©

In der Klavierstimme setzt von Takt 23 bis 27 eine Kompositionstechnik namens Krebs und das Tonmaterial des H-Dur Klanges ein.

Bei einem Krebs wird eine Notenpassage rückwärts gespielt. (Quasi die Spiegelung Vertikalen.)⁸

Notenbeispiel 3 (Takt 23 bis 27)

©

Auf den ersten Blick sehen die Takte 28 bis 31 in der Klavierstimme aus, als ob derselbe Krebs verwendet wird. Aber in Takt 30 taucht plötzlich eine unregelmäßige Notenpassage auf und kommt dann in Takt 31 ins regelmäßige

⁸ Ulrich, Michels: S103

zurück. Pianisten müssen hier auf große Sprünge und unregelmäßige Notenpassage acht geben.

Auch das Tonmaterial besteht aus einer Mischung von A-Dur und H-Dur.

Im Vergleich zum 23. bis 27. Takt haben die Takte 28 bis 31 ein Gefühl der Instabilität.

Notenbeispiel 4 (Takt 28 bis 31)

©

?

?

Bei den Bläserstimmen findet eine Entwicklung ab Takt 24 statt, welche zu einem Höhepunkt in Takt 40 führt. Nach der rhythmischen Form der Klavierstimme wird ab Takt 32 dieser ein durch Tremoli gekennzeichnete Teil der Bläserstimmen hinzugefügt. Alle Instrumente bewegen sich mit der gleichen Dynamik. Nach vier crescendo und decrescendo Wellen kommt es zum Höhepunkt in Takt 40. Mit Wellen Bewegungen zieht die Übergangsphase schließlich von einem Fortissimo in ein Pianissimo, bis Teil A in Takt 43 leise endet.

Notenbeispiel 5 (Takt 38 bis 43)

©

p *ff* *pp*

p *ff* *pp* same note tremolo

p *ff* *pp*

Nach dem A Teil kommt der Übergang zum B Teil. Im Vergleich zum A Teil, der nur aus Tremoli und rhythmischen Formen besteht, erscheint ab Takt 44 zum ersten Mal eine kleine Melodielinie, die von Oboe, Klarinette, und Horn gespielt werden.

Notenbeispiel 6 (Takt 44 bis 51)

©

1. Akkord 2. Akkord 3. Akkord

4. Akkord

1. Akkord → transponiert auf C → umgekehrt → Transponiert auf Fis

transponiert auf C 3. Akkord

2. Akkord

Die 1. und 3. Akkord sind eigentlich gleich, aber 3. Akkord ist umgekehrt und transponiert. Der 2. Akkord ist mit dem 1. Akkord verwandt. Und der 4. Akkord funktioniert wie eine gemeinsame Fläche, welche die Akkorde verbindet.

Ab Takt 58 kommen mehrere Klangwellen, welche zwischen fünf Takten verlaufen. In dieser Welle erklingt die Oboe mit Sextolen, Klarinette und Klavier mit Septolen, Fagott mit Quintolen, abgesehen vom Horn, welches mit einem Tremoli erklingt. Durch unterschiedliche Notengruppierungen und Bewegungen trägt jedes Instrument zu einer großen Klangmischung und Unbestimmtheit bei. Diese Welle ist als Übergangsphase mit dem B Teil ab Takt 63 verbunden.

Notenbeispiel 7 (Takt 58 bis 60)

©

The image displays a musical score for five instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The score covers measures 58, 59, and 60. The Oboe and Clarinet parts feature complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings such as *f* and *mf*. The Horn part consists of sustained notes with tremolos. The Bassoon and Piano parts also exhibit intricate rhythmic textures. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Der Aufbau des B Teiles besteht aus drei Wiederholungen, bestehend aus Tutti und Klaviersoli. Es beginnt in Takt 63 bis 86 mit dem Tutti und wird in Takt 86 bis 91 mit dem Klaviersolo fortgeführt. Takt 91 bis 103 wiederholt sich das Tutti und in Takt 103 bis 111 das Klaviersolo. In Takt 111 bis 124 erscheint wieder das Tutti und in Takt 124 bis 131 erklingt wieder das Klaviersolo.

Ab dem B Teil ändert sich die Tempoangabe, von 148 M.M. nach 120 M.M. je einer Viertelnote. Verglichen zum A Teil, der schneidig durch läuft, wird im B Teil geschrieben, dass zwischen Tutti und Klaviersolo ein großer Kontrast liegt.

Nach einem Übergang bestehend aus gemischten Klängen, erscheinen Einzeltöne in der Reihenfolge vom Fagott, Horn, Oboe, Klarinette und Klavier, dessen Klänge sich überlappen.

In Takt 66 setzt der gemischte Harmonieklang mit einem verminderten Akkord und einem halb-verminderten Akkord ein.

Notenbeispiel 8 (Takt 65 bis 72)

©

66 70

Ver-Akk und halbver-Akk Melodie

Ab Takt 70 erscheint eine tonale Melodie und es klingt harmonisch. Der Tutti Teil bleibt immer im gleichen Charakter und gleicher Schreibart.

Hauptsächlich übernimmt die Oboe oder die Klarinette die Hauptmelodie, während die anderen Instrumente die Melodie unterstützen. Alle Instrumente bewegen sich vertikal, und irgendwo setzt eine Stimme immer ein Tremolo ein, was die volle Harmonie und Klangfarbe erzeugt.

Notenbeispiel 9 (Takt 70 bis 78)

©

The musical score is divided into two sections: "H-Dur Klang" (C major) and "Des-Dur Klang" (D major). The first section, "H-Dur Klang", covers measures 70-74 and is marked with a blue box. The second section, "Des-Dur Klang", covers measures 75-78 and is marked with a dashed blue box. The score consists of five systems of staves. The top staff is the melody, with dynamic markings *ff*, *f*, *mf*, and *ff*. The other staves provide harmonic support with various dynamics including *ff*, *mp*, *f*, *mf*, and *ff*. The word "same note tremolo" is written above several notes in the upper staves, indicating a tremolo effect. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between measures 74 and 75.

Die Verbindung von Tutti zum Klaviersolo ist immer ein Höhepunkt.
 Das vom Tutti übernommene Klaviersolo wird *molto ritardando* im Tempo von 120 M.M. nach 60 M.M. je einer viertel Note gespielt und stoppt mit einer fermata.
 Dann bewegt sich die Stimme wieder zum Tutti- Teil mit einem *molto accelerando* und gleichzeitigen Crescendo.
 Aber der letzte Teil des Klaviersolos wird leiser und gelangt in die tiefere Lage, sodass es dann zum Schluss mit dem tiefsten A im *Pianissimo* kommt.

Notenbeispiel 10 (Takt 100 bis 112)

©

The musical score is divided into two main sections:

- Tutti Teil (Measures 100-109):** Features a piano part with "same note tremolo" markings and dynamic markings of *ff* and *sfz*. The vocal parts (C., Hrn., Ban.) are also present.
- Klaviersolo Teil (Measures 110-112):** Begins with "molto rit." and a tempo of 60 M.M. It transitions to "molto accel." with a tempo of 120 M.M. The piano part ends with a fermata and a final note marked *pp* (pianissimo). The vocal parts continue with various dynamics and markings like *ff*, *sfz*, and *pp*.

Additional markings include "senza pedale" at the end of the piano part and "Tutti Teil" and "Klaviersolo Teil" labels at the bottom of the score.

2. Satz

Der 2.Satz ist zwar ein Tutti Stück, obwohl die Oboe eigentlich eine solistische Stimme gespielt. Die Struktur ist ganz kompakt und besteht aus acht Phrasen der Oboe, die sehr tiefe, ruhige und lyrische Charaktere haben. Die anderen Instrumente haben den Sinn diese Phrasen zu unterstützen. Im Tonmaterial dieses Stücks werden häufig viele Töne, die aus der Obertonreihe kommen, eingesetzt. Dadurch entsteht ein spektraler Klangraum⁹, welcher dazu dient, die Oboe- Solo hervorzuheben.

Obwohl es von der Spektralmusik beeinflusst wird, besteht es nicht nur aus der Obertonreihe sondern auch aus fremden Tönen und aus der Melodie- Linie von der Oboe. Dieses Stück ist seine eigene Musik, die Spektralstil und persönlichem Stil verbindet.

Notenbeispiel 1 (Takt 1 bis 9)

©

The image shows a musical score for the first nine measures of the second movement. The score is written for five instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hrn.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The Oboe part is marked 'molto espress.' and 'mp'. The Clarinet part is marked 'p'. The Horn part is marked 'pp'. The Bassoon part is marked 'p' and 'non-vib.'. The Piano part is marked 'p' and 'non-vib.'. Below the Piano part, blue arrows point to specific notes labeled as '1.Oberton', '3.Oberton', '10.Oberton', '1.Oberton', '?', and '6.Oberton'.

Die erste Phrase besteht aus 6 Takten, dann 7 Takten. Die dritte Phrase besteht aus 11 Takten und ist die längste Phrase im Stück. Ab der vierten Phrase werden sie kürzer. Diese besteht aus 10 Takten und die fünfte Phrase aus 4 Takten.

Aber die letzten drei Phrasen funktionieren als Coda und bestehen alle aus 3 Takten. Die tiefsten Töne im Klavier und die höchsten in der Oboe werden immer in der gleichen Bewegung gespielt, deswegen sehen die letzten drei Phrasen gleich aus. Die mittleren Stimmen der drei Instrumente haben einen ständig wechselnden Ton. Außerdem besteht die letzte Phrase zum ersten Mal aus keinem

⁹ durch Fragen über Email

Mikroton. (Von der ersten bis zur siebten Phrase erscheinen Töne aus der Mikrotonalität.) Das Publikum kann dadurch einen kleinen Unterschied zwischen diesen drei Phrasen fühlen. Insbesondere die letzte Phrase erzeugt eine Änderung, von einem Gefühl des Schwebens durch Mikrotonöne zu einem Gefühl der Klarheit.

Notenbeispiel 2 ©

(Takt 37 bis 39)

Musical score for measures 37-39. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hr.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The Clarinet part has a blue arrow pointing to a note with a sharp sign. The Bassoon part has a 'non-vib.' marking. The Piano part has a sharp sign and a dotted line. The word 'Mikroton' is written below the score.

Mikroton

(Takt 40 bis 42)

Musical score for measures 40-42. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hr.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The Clarinet part has a blue arrow pointing to a note with a sharp sign. The Bassoon part has a 'non-vib.' marking. The Piano part has a sharp sign and a dotted line. The word 'Mikroton' is written below the score.

Mikroton

(Takt 43 bis 45)

Musical score for measures 43-45. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hr.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The Clarinet part has a sharp sign. The Bassoon part has a 'non-vib.' marking. The Piano part has a sharp sign and a dotted line. The word 'Ohne Mikroton' is written below the score.

Ohne Mikroton

Takt 37 bis 45, Bewegung der Mittel- Stimmen von Klarinette, Horn und Fagott

A diagram showing a musical staff with notes and accidentals. Blue arrows indicate the movement of notes between instruments: Clarinet, Horn, and Bassoon. The notes are: D4 (sharp), G4 (sharp), B4 (sharp), D5 (sharp), G5 (sharp), B5 (sharp), D6 (sharp), G6 (sharp), B6 (sharp), D7 (sharp).

Klarinette	Fagott	Fagott
Horn	Horn	Horn
Fagott	Klarinette	Klarinette

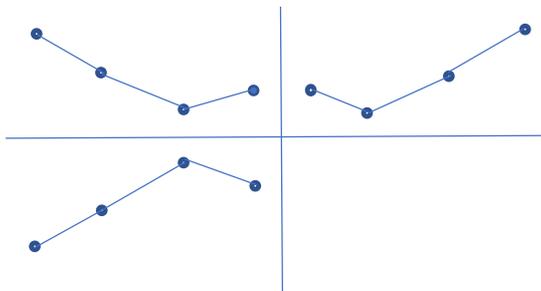
3.Satz

Der 3.Satz ist ein Duo Stück für Horn und Fagott. Das Konzept dieses Stücks ist ganz klar, da der ganze 3. Satz aus Umkehrungen (Spiegel) ¹⁰besteht.

Diese Kompositionstechnik besteht darin, dass die Gegenstimme eine Umkehrung zur Hauptstimme ist und alle Intervalle der Hauptstimme auf der horizontalen Achse zu spiegelt.

Vergleich von Krebs und Umkehrung

Krebs, der im 1.Satz und 4.Satz verwendet



Umkehrung (Spiegel)

Notenbeispiel 1 (Takt 1 bis 12)

©

¹⁰ Wieland, Ziegenrucker: S208

Diese Umkehrung entsteht immer mit den Sechzehntelnoten aber die Passagen mit langen Notenwerten bestehen manchmal aus keiner Spiegelung.

Notenbeispiel 2 (Takt 29 bis 32)

©



Von Beginn an werden die Sechzehntelnoten bisher immer gleich umgekehrt, aber ab Takt 41 ändert sich die Form in eine freiere, die nicht nur aus Umkehrungen sondern auch aus Rhythmusformen besteht und sich beide Stimmen unabhängig voneinander bewegen.

Notenbeispiel 3 (Takt 41 bis 46)

©

Musical notation for Example 3, measures 41-46. It consists of two systems of two staves each. The top system has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bottom system has a bass clef on both staves. The music features sixteenth notes and longer note values. Three vertical dashed blue boxes highlight passages in the top system, and two vertical dashed blue boxes highlight passages in the bottom system. A blue circle highlights a specific sixteenth note in the bottom system, with an arrow pointing to it from the text "Rhythmus ändert" below.

Rhythmus ändert

Ab Takt 50 wird im 3. Schlag wieder die Umkehrung eingesetzt und ohne ritardando geschlossen.

Notenbeispiel 4 (Takt 50 bis 54)

©

The image shows a musical score for two staves, measures 50 to 54. The top staff features a blue dashed arrow pointing right above measure 50. The bottom staff has the instruction "(do not rit.)" above measure 54. The music consists of continuous sixteenth-note patterns in both staves, with long horizontal lines above the notes indicating sustained sounds or breath marks.

Hinweise zur Interpretation

Fujikura schreibt in die Partitur, dass man nicht den rhythmischen Fluss unterbrechen darf um zu atmen, weil das Stück eine exakte rhythmische Struktur hat. Nach den langen Noten kann man schnell atmen, wobei jedoch die Dauer der Noten vor dem geplanten Atemzug verkürzt werden soll, damit die gesamte rhythmische Struktur nicht zerstört wird.

Das Tempo steht absolut stabil mit 72 M.M. je einer Viertelnote und es steht das ganze Stück im Pianissimo. Horn und Fagott müssen im Klang absolut gleich sein, dabei soll das Horn wie ein Fagott klingen und das Fagott sollte wie ein Horn klingen.

Wenn alles wie nach Anweisung gespielt wird, entsteht ein Gefühl des Schwebens.

4.Satz

Der 4.Satz ist ein Klaviersolo, den man mit Minimalmusik assoziieren könnte. Minimalmusik kam Mitte der 1960 Jahre in der USA auf, und hat den Charakter von einer meditativen Musizierhaltung und eines Klangkontinuums. Die Form besteht aus ostinaten Wiederholungen mit geringen Variationen und weichen Phasenverschiebungen.

Der Aufbau des 4.Satzes beginnt in ganz minimalmusikalischer Art mit wenigen Tönen (Gis, H, F und Cis) und einer festen rhythmischen Form. Allmählich findet eine musikalische Entwicklung statt wobei die klare Struktur des Beginns verschwindet. Jedoch erscheint häufig das Anfangsmotiv, das auf unterschiedliche Schreibweisen verändert wird. Nach der Entwicklung kommt die Anfangsform im Art der Minimalmusik zurück und schließt mit einem Dreiklang.

Zu Beginn des 4.Satzes setzen nur 4 Töne (Gis, H, E, und Cis) ein aber im 4.Takt kommen Dis und Fis hinzu. Zusätzlich ändert sich ab Takt 3 die Anzahl dieser Tongruppen. Obwohl es genauso aus sieht, ändert sich das Motiv immer nach und nach.

Notenbeispiel 1 (Takt 1 bis 5) ©

1
ppp
(senza pedale)

2 3 2

In Takt 6 erscheinen große Sprünge mit Nonenintervallen in der linken Hand. Dann übernimmt die rechte Hand gleiche Intervallsprünge im 8.Takt. Im nächsten Takt erscheinen wieder gleiche Nonensprünge, aber in der Umkehrungsform.

Notenbeispiel 2 (Takt 6 bis 10) ©

Übernehmen Umkehrung

Ab Takt 14 wird der Tonumfang breiter und es setzen zwei Melodiephrasen als Motive ein.

Motiv 1 und 2 setzen auf dem zweiten Schlag der Sechzehntelnoten ein, aber Motiv 1-2 und 2-2 kommen auf der drei, dann Motiv 1-3 kommen auf der vier. Gleiche Melodiephrasen setzen ein, aber man kann sehen, dass es sich allmählich verschiebt.

Notenbeispiel 3 (Takt 14 bis 18)

©

Der Krebs, welcher im 1. Satz verwendet wird, setzt auch in diesem Satz ein.

Notenbeispiel 4 (Takt 26 bis 28, Takt 33 bis 34)

©

Im Takt 28 und 29 wird das gleiche Motiv in unterschiedlichen Tonhöhen eingesetzt.

Notenbeispiel 5 (Takt 28 und 29)

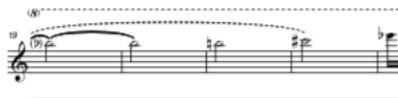
©

Während das Motiv durch verschiedene Schreibweisen verändert wird, so wird auch das Tonmaterial verändert. Von Beginn bis Takt 23 setzt das Tonmaterial eines Fis- Dur Klang ein, ändert sich aber ab Takt 24 nach fis-moll und im Takt 31 zu einem gemischten H-Dur Klang und cis-moll Klang. Dadurch wird eine mystische Atmosphäre mit einer Mischung aus Licht und Schatten erzeugt. Im Takt 35 taucht der Ton A auf, also ändert sich das Tonmaterial in einen E-Dur Klang. Das Zwischenspiel, das dreimal im 4.Satz vorkommt, setzt als schöne Melodielinie mit dem H-Dur ein. Jedoch wird das zweite Zwischenspiel mit zwei Stimmen gespielt, Im Schluss des Zwischenspiels kommt der Ton Dis und A. Durch dem Ton A, der nicht zum H-Dur Tonmaterial gehört, entsteht die Unvollständigkeit und die Unklarheit. Das dritte Zwischenspiel wird auch variiert, indem im Takt 52 das Tonmaterial des Des-Dur erscheint. Diese geringfügigen Änderungen erzeugen ein Gefühl, der Spannung und Entspannung, vermischt mit der exquisiten Änderung der Klangfarbe und die drei Zwischenspiele funktionieren außerdem auch als ein Symbol, welche die musikalische Veränderungen zeigen. Nach dem ersten Zwischenspiel kommt der musikalisch entwickelte Teil und nach dem zweitem Zwischenspiel kommt der einzige Teil dieses Satzes, der mit Sechzehntelnoten mit Pedal gespielt wird. Verglichen mit diesem Teil, hat es eine verträumte Atmosphäre. Nach dem dritten Zwischenspiel kommt die Anfangsform der minimalistischen Art zurück.

Notenbeispiel 6

©

Takt 19 bis 22 (1.Zwischenspiel)



Takt 39 bis 45 (2.Zwischenspiel)



Takt 50 bis 53 (3.Zwischenspiel)



Ab Takt 57 ändert sich die Harmonie häufig, und erhöht die Tonhöhe. Die letzten drei Takte werden mit zwei Stimmen, und mit einem H-Dur Akkord beendet.

Notenbeispiel 7(Takt 57 bis 59) ©

5.Satz

Der 5.Satz ist ein Klarinetten Solo Stück. Der Charakter ähnelt dem 4.Satz, denn der Beginn erklingt im minimalmusikalischer Art, pianissimo und im Tempo 110 je einer Viertelnote wie der 4.Satz. Jedoch im Vergleich zu den 4.Satz stehen die langen Legatobögen, daher wird es eher weich und sanft gespielt. Zusätzlich erscheinen auch pianissimo bis piano Dynamiken im 5.Satz. (Die 4.Satz bleibt immer pianissimo.) Auch die Notenwerte bestehen im 5.Satz nicht aus nur Sechzehntel Gruppierungen, sondern auch zum Beispiel aus Triolen, während im 4.Satz nur Sechzehntel Gruppen und lange Noten eingesetzt werden.

Von Takt 1 bis 9 wird im Minimalmusik Art geschrieben, aber ab Takt 11 erscheinen Triolen. Diese Triolen sind nicht im Stile der Minimalmusik, sondern werden als freie Phrasen geschrieben.

Notenbeispiel 1 (Takt 1 bis 6, Takt 11 bis 17) ©

Triole

Ab Takt 27 variiert es sich, indem die Phrase, die Triole und Sechzehntelnoten Gruppe kombiniert werden. Es besteht also eine Fusion von Phrasen mit und ohne Stilelemente der Minimal Musik.

Notenbeispiel 2 (Takt 27 bis 31)

©

Triole Sechzehntelnoten Gruppe Triole

Ab Takt 39 erscheint kaum eine Sechzehntelnoten Gruppe und es entwickelt sich ganz frei. Bis zum Ende hin erweitert sich der Tonumfang. Ab Takt 56 gibt es einen technisch schwierigen Teil, der große Sprünge mit Intervallen von 3 Oktaven plus Quinte beinhaltet. Der Anfangston der letzten Phrase des Stücks beginnt mit G, dem höchsten Ton des gesamten 5.Satzes. Dann fällt es mit einer Triole ab und wird abgeschlossen.

Notenbeispiel 3 (Takt 56 bis 59, Takt 64 bis 65)

©

do NOT rit.

6.Satz

Der 6.Satz ist ein stilles und ruhiges Tutti- Stück. In diesem Stück ist es auffällig, dass die Rollen von Klavier und Blasinstrumenten getrennt sind. (In der Coda wurden alle Instrumente auf die gleiche Weise geschrieben.) Außerdem gibt es zwei verschiedene Teile in demselben Satz, da sich die Schreibart ändert.

A-Teil	Takt 1 bis 37
B-Teil	Takt 38 bis 67
Coda	Takt 70 bis 80

Im A-Teil werden im Klavier die Akkorde mit Staccato ohne Pedal entwickelt, während die Blasinstrumente lange Töne spielen, die vom jeweiligen Klavierakkord ausgewählt werden. Dadurch wird ein Klangkontrast zwischen trockenem Klavierklang und vollem Blasinstrumentenklang erzeugt.

Notenbeispiel 1 (Takt 1 bis 8)

©

The musical score for the first 8 measures of the 6th movement is presented in five staves. The top four staves are for woodwinds and strings, and the bottom staff is for piano. The piano part is marked *mp* and features a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds and strings play long, sustained notes. The tempo is marked $\text{♩} = 72$. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *non-vib.*

Ab Takt 10 kommen unregelmäßige Pausen in die Stimmen der Blasinstrumente und lange Töne im Klavier hinzu. Auch die Taktart ändert sich häufig. Man spürt Bewegung, obwohl immer die gleiche Harmonie gespielt wird.

Notenbeispiel 2 (Takt 9 bis 16)

©

In Takt 18 und 19 erscheinen kleine Melodien in Oboe und Fagott. Diese kleinen Melodien erscheinen sehr häufig und funktionieren als Brücke, um die Harmonien zu wechseln oder um zu einem neuen Teil überzugehen. In Takt 36 erscheint wieder eine Brücke in der Klarinette, die dazu dient um in den B-Teil überzugehen. (siehe Notenbeispiel 4)

Notenbeispiel 3 (Takt 17 bis 21, Takt 28 bis 30) ©

Brücke um Harmonie zu wechseln

Ab Takt 38 beginnt der B-Teil. Die Klavierstimme übernimmt die Führung und die Blasinstrumente werden als Klangfarbe hinzugeführt. Auch im B-Teil erscheint häufig eine kleine Melodie als Brücke. Aber im Vergleich zum A-Teil ändert diese nicht so deutlich ihre Harmonie, sondern erst nach und nach. Deswegen wird die Brücke des B-Teils eingesetzt, um eine lange Phrase zu verbinden.

Notenbeispiel 4 (Takt 35 bis 41)

©

Brücke um zu B-Teil zu übergehen

B-Teil

In Takt 67 endet der Teil B und in Takt 68 und 69 erscheint die Brücke, um in die Coda überzugehen. In Takt 70 beginnt die Coda. Ab hier werden zum ersten Mal alle Instrumente auf die gleiche Art und Weise gespielt.

Notensbeispiel 5 (Takt 67 bis 72)

Brücke um zu Coda zu übergehen

Coda

Am Ende verschwindet zunächst die Harmonie der Blasinstrumente, dann erscheint der letzte Klavierakkord, wie ein verschwommenes Licht und das Stück wird geschlossen.

Notenbeispiel 6 (Takt 75 bis 80)

©

The musical score consists of five staves. The top two staves (1 and 2) are for woodwinds (flute and oboe). The middle two staves (3 and 4) are for woodwinds (clarinet and bassoon). The bottom staff (5) is for piano. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *pp*, *mf*, and *espress.*, as well as performance instructions like "with normal vib." and "espress.". The piano part features a final chord in measure 80, which is described in the text as appearing like a blurred light.

3. Schluss

Es ist durch die Analyse zu verstehen, dass Fujikura mit der einzigartigen Kompositionsschreibweise einen völlig neuen Stil geschaffen hat, der diverse verschiedenen Kompositionstechniken umfasst. Außerdem werden viele kleine Veränderungen eingesetzt, die nicht nur durch die Harmonie hervorgerufen werden, sondern auch auf verschiedene Arten, wie Rhythmus, Tempi und Taktangabe. Damit wird eine schwebende Atmosphäre und eine Mixtur von Klängen erzeugt.

Es war eigentlich nicht einfach für mich das Stück für Kammermusik aus der zeitgenössischen Musik zu analysieren. Aber während meines Arbeitsprozesses hat Fujikura immer freundlich und schnell geantwortet, womit er mir sehr geholfen hat. Außerdem haben nicht nur Fujikura sondern auch meine Studentenkollegen mir durch die CD- Aufnahme geholfen. Die CD- Aufnahme hat zwei Tage lang und insgesamt ca.12 Stunden gedauert. Das Stück ist auch eine Herausforderung für die Musiker. Es ist vom Zusammenspiel schwer und enthält anspruchsvolle Techniken wie die Atmung, hohe Töne, und Mikrotöne. Deswegen mussten wir viel Konzentration und Kraft mitbringen. Ich bin den Musikern und dem Tonmeister, die mit mir zusammenarbeiten sehr dankbar. Fujikura war sehr zufrieden mit meiner Aufnahme, die ich ihm geschickt habe und er war auch sehr dankbar, dass sein Stück ohne seine Wissen gespielt wurde.

Es ist sicher, dass Fujikura in Zukunft viele weitere Stücke komponieren wird und ich bin der Ansicht, dass er seine Musik mit seiner freien Imagination immer weiter neuentwickeln wird.

Ich möchte seine anderen Stücke weiterhin spielen und die Faszination seiner Musik mit dem Publikum teilen.

4.Quellen

Goto, Nahoko

Newsdigest,2011, [online]

<http://www.news-digest.co.uk/news/features/17261-dai-fujikura.html> [04.07.2019]

Hirai, Eriko: Agora (Fachzeitschrift)

Japan Airlines, 2010, [online]

<https://www.daifujikura.com/un/JAL.pdf> [04.07.2019]

Komai, Noritsugu

Web DICE, 2012, [online]

<http://www.webdice.jp/dice/detail/3657/> [04.07.2019]

Lebenslaufs aus Fujikuras persönlicher Internetseite

<https://daifujikura.com/en/biography/> [04.07.2019]

Ohashi, Mikiko

Barks Japan music network, 2013, [online]

<https://www.barks.jp/news/?id=1000090496> [04.07.2019]

Persönliche Interview und Fragen über Email [7.7.2019- 25.7.2019]

Ulrich, Michels: dtv-Atlas Musik

Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2001

Wieland, Ziegenrücker: ABC Musik Allgemeine Musiklehre

Breitkopf& Härtel, Wiesbaden, 1977

Yoshida, Junko

Asahi Shinbun digital, 2016, [online]

https://www.daifujikura.com/un/Boulez_tribute_article_ASAHI.pdf [04.07.2019]

Noten

Partitur von G. Ricordi & Co Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin, SY 4735

5. Anhang: Fragebogen an Dai Fujikura

Das Stück ist ein Auftragsstück von Pianistin Yu Kosuge. Haben Sie sie schon vorher kennengelernt?

- Ja, und nach der Komposition „Go“ habe ich auch Klavierkonzert für sie geschrieben.

Das Stück wurde 2016 fertig geschrieben. Wann haben Sie mit der Komposition dieses Stücks angefangen?

- Ich hatte etwas Probleme, also hatte ich das Stück in zwei Wochen geschrieben. Kaum ein anderes Werk habe ich in so kurzer Zeit geschrieben, aber wenn ich es wie in diesem Fall auf einmal schreibe, kann ich manchmal eine Musik schreiben, die ich noch nie zuvor hatte.

Warum haben Sie für diese Besetzung geschrieben?

War das ein Wunsch von Kosuge?

- Ja. Ich habe von ihr gehört, dass sie 2017 in Japan eine Tournee mit einem Quintett aus Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott plante und es sich um ein Quintett mit großartigen Mitgliedern handelt. Deswegen wollte ich das Werk so komponieren, dass jedes Instrument eine Hauptrolle spielte.

Hatten Sie für diese Komposition bestimmte Inspirationen?

- Ich hatte eigentlich kein bestimmtes Bild für dieses Stück im Sinn. Aber den 3.Satz, welcher ein Duo Stück mit Fagott und Horn ist habe ich mehrfach umgeschrieben. Während ich duschte, erschien die Methode, ein Gefühl des Schwebens auszudrücken, vervollständigt. Und ich wollte, dass der 1.Satz ein lauter Satz wie der eines Orchesterwerkes ist, und plante als Gegenstück dazu, den 4.Satz als ein Klaviersolo mit leisem Klang und beweglichem Charakter,

weil ich keine schlagenden Klavierklänge mag.

Das Stück besteht aus sechs kleinen Sätzen, die unterschiedliche Instrumentalkombinationen haben. Diese Idee kommt von Ihnen?

- Ja. Weil Kosuge mit dem Stück tourte und es viele Male aufgeführt werden würde, fand ich es interessanter, wenn ein Werk jedes Mal eine andere Aufführungsreihenfolge hat, so dass sich jede Version von der letzten unterscheidet.

Sie kommunizieren häufig eng über Skype mit den Musikern und komponieren.

Haben Sie auch dieses Stück über Skype mit den Musikern besprochen?

- Weil ich das Stück in zwei Wochen geschrieben habe, hatte ich natürlich keine Zeit mit den Musikern zu sprechen. Aber beim 5.Satz des Klarinettensolo war ich in Kontakt mit dem Klarinettisten Makoto Yoshida, welcher bei der Premiere spielte. Yoshida ist ein Freund von mir und wenn ich ihm eine kleine Komposition sendete, schickte Yoshida eine von ihm gespielte Aufnahme zurück.

Über den Titel möchte ich fragen, hat dieser eine bestimmte Bedeutung?

- Ja, es gibt zwei Bedeutungen: im Japanischen das Wort „fünf“ und im Englischen das Wort „Go“.

2016 haben Sie auch ein Klaviersolo Stück „Bright Codes“ geschrieben. Und ich dachte, dass es ähnlich wie „Code C“ und der 6.Satz aussieht.

- Ja, es ist verbunden. Dieses Stück habe ich früher als „Go“ geschrieben und es enthält ein oder zwei Töne, die aus einem Akkord verlängert werden. Und ich dachte, dass es leichter zu verstehen wäre, wenn es auf Holzbläser und Horn umarrangiert würde.

Bezüglich des 2.Satzes möchte ich fragen, ist er von Spektralmusik beeinflusst?

- Ja.