

***Merry-Go-Round of Life* für zwei Klaviere**

Arrangement und Variationen aus der Filmmusik von *Das wandelnde Schloss*

Jannik Bergmann

Betreut von Ramin Abbassi

Kantonsschule Freudenberg

10. Dezember 2024

The image displays a musical score for two pianos, overlaid with a central illustration of the floating castle from the anime 'Castle in the Sky'. The score is written for two pianos, labeled 'Klav. 1' and 'Klav. 2'. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The illustration of the floating castle is a detailed, steampunk-style drawing of a large, mechanical, and somewhat monstrous structure with multiple domes, pipes, and a large, toothy mouth. It is shown floating in a sky with soft, white clouds. The background of the score is a light blue gradient.

Klav. 2

mf

85

Klav. 1

Klav. 2

ff

91

Klav. 1

Abstract

Diese Maturitätsarbeit setzt sich mit der Musik vom Ghibli-Film *Das wandelnde Schloss* auseinander. Die Arbeit konzentriert sich dabei auf zwei musikalische Schwerpunkte: Zum einen wurde beim Schreiben eines Arrangements der Frage nachgegangen, mit welchen Möglichkeiten sich ein stimmiges Arrangement schreiben lässt. Auf der anderen Seite wurde beim Komponieren dreier Variationen untersucht, inwiefern man mit musikalischen Parametern Klangbilder wie *fremd*, *Angst* oder *Tod* umsetzen kann. Dieser Prozess wurde transparent dokumentiert, die Leitfragen darauf basierend differenziert beantwortet und abschliessend das Produkt sowie der Arbeitsprozess reflektiert.

Inhalt

1	Einleitung.....	4
1.1	Projektidee	4
1.2	Methodik	5
2	Theorie	6
2.1	Arrangement.....	6
2.1.1	Partitur-Vorbereitung für Arrangement.....	7
2.2	Variationen	8
2.2.1	Analyse Mendelssohn	9
2.2.2	Vorstellung der musikalischen Parameter	11
2.2.3	Gedanken zum Film	12
3	Praktische Umsetzung.....	13
3.1	Arrangement.....	13
3.2	Variationen	17
4	Fazit	22
5	Selbstreflexion	25
6	Dank.....	27
7	Quellenverzeichnis.....	28
8	Abbildungsverzeichnis.....	28
9	Anhang	29
9.1	Bearbeitung der Orchester-Partitur	29
9.2	Arrangement Merry-Go-Round of Life.....	43
9.3	Variationen	52

1 Einleitung

1.1 Projektidee

Recht früh machte ich mir Gedanken, zu welchem Thema ich die Maturitätsarbeit, mit welcher man sich noch lange beschäftigen würde, schreiben sollte. Dass sie mit meinem Lieblingsfach und meiner Leidenschaft, der Musik bzw. dem Klavier, zu tun haben sollte, war für mich schon lange klar. Seit der dritten Klasse der Primarschule nämlich spiele ich Klavier, insbesondere in den letzten fünf Jahren mit einem grossen Engagement, sodass es zu meinem grössten Hobby geworden ist. Auf der anderen Seite liebe ich auch die Filmmusik. So kam mir schnell der Gedanke, mich mit meinem Lieblingsfilm *Das wandelnde Schloss* von Hayao Miyazaki zu beschäftigen, mit seinen traumhaften Landschaften und der ebenso genialen Musik, dessen träumerischer und fröhlicher Walzer mich faszinierte. So kam mir schliesslich der Gedanke, diese beiden Themen zu verbinden. Mein Projekt für die Maturitätsarbeit sollte es sein, ein Arrangement und Variationen von *Merry-Go-Round of Life*, der Filmmusik von *Das wandelnde Schloss*, für zwei Klaviere zu schreiben.

Die Idee, etwas für zwei Klaviere zu erstellen, ist aufgekommen, als ich in der vierten Klasse den 1. Satz von *Scaramouche* von D. Milhaud für zwei Klaviere erarbeitet hatte und mir dies sehr gefallen hat. Ich beschäftigte mich intensiver mit zwei Klavieren, indem ich etwas später ein weiteres Werk für zwei Klaviere erarbeitete. Diese beiden Erfahrungen gaben mir bereits einen Rucksack mit, welche Möglichkeiten es gibt, wie man für zwei Klaviere schreiben kann, wie z.B., dass Melodien oft in Oktaven gespielt werden oder die beiden Klaviere im Dialog miteinander erscheinen.

Der Vorteil eines Werks für zwei Klaviere besteht ausserdem darin, dass man durch die doppelte Tastenmenge mehr Stimmen inkludieren kann. Zwei Klaviere können nämlich gleichzeitig hohe als auch tiefe Register bedienen, wodurch sie als vollwertige Einzelinstrumente miteinander kommunizieren können.

Zudem wollte ich diese Zeit nutzen, um mich mit einer anderen Seite der Musik zu befassen: Indem ich arrangiere und Variationen schreibe, kann ich mich mehr mit dem Herstellen von Musik auseinandersetzen. Dies erlaubt es mir ausserdem, mich auf zwei gegensätzliche Schwerpunkte zu konzentrieren: Das genaue Befolgen von Hisaishis *Merry-Go-Round of Life* (Arrangement) und der auf meiner Interpretation basierenden Komposition (Variationen). Nach reiflicher Überlegung schienen mir für dieses Projekt folgende Leitfragen sinnvoll:

1. Durch welche Arrangiertechniken lässt sich ein Filmmusik-Orchesterstück adäquat auf zwei Klaviere übertragen?
 - Auf welche Teile/Stimmen der originalen Version muss ich verzichten? Weshalb genau jene?

- Welche Stimmen nebst Melodie und Bass braucht es unbedingt, um den Charakter des Stücks zu erhalten?
- Wie können die klanglichen und technischen Einschränkungen des Klaviers gegenüber dem Klangkörper *Orchester* kompensiert werden?

2. Inwiefern lässt sich eine Variation für zwei Klaviere anhand einer Interpretation des Films *Das wandelnde Schloss* mit musikalischen Parametern fertigen?

1.2 Methodik

In Stichpunkten aufgelistet soll beschrieben werden, mit welcher Methode die Produkte Arrangement und Variationen entstehen, mithilfe von welchen schlussendlich die Leitfragen beantwortet werden können. Aufgrund der zwei Bereiche dieser Arbeit gibt es auch zwei Methoden.

Die Methodik des 1. Teils (Arrangement):

- Sich Grundsätzliches sowie Projektspezifisches zum Arrangement aneignen.
- Partitur in *Parts* einteilen, welche musikalisch logische Abschnitte darstellen und einen gewissen Charakter verkörpern oder einen bestimmten Effekt produzieren.
- In Partitur Stimmen markieren (Melodie, Verzierung, Gegenstimme, Walzer-Begleitung).
- Vor dem eigentlichen Arrangieren die Partitur mit der Referenz-Aufnahme ¹ abgleichen und allfällige Änderungen vornehmen.
- Bei Grundstrukturen beginnen (Melodie und Begleitung) und weitere Stimmen später hinzufügen oder ggf. weglassen.
- Überprüfen der fertiggestellten *Rohfassung* des Arrangements auf Spielbarkeit und Stimmführung.
- Kontrolle des Arrangements, ob es gleiche Effekte wie beim Orchester bewirkt oder ob gewisse Dinge als störend empfunden werden.
- Arrangement beschreiben und erläutern, weshalb gewisse Entscheidungen getroffen wurden.
- Mithilfe der Dokumentation des Prozesses die Leitfrage beantworten.

¹ Die Referenz-Aufnahme ist für diese Arbeit die im März 2023 vom Royal Philharmonic Orchestra aufgenommene Version:
https://www.youtube.com/watch?v=2pQKqQ9sG50&ab_channel=JoeHisaishiVEVO.

Die Methodik des 2. Teils (Variationen):

- Sich Grundwissen zur musikalischen Variation aneignen.
- Recherche zu den möglichen musikalischen Parametern.
- Mithilfe der Analyse einzelner Variationen des Variationenwerks *Andante con Variazioni in B-Dur, Op. 83a* Erkenntnisse für das Komponieren dazugewinnen.
- Eine Thematik im Film auswählen und beschreiben, wie die Variation ausschaun soll und welche Klangbilder sie erreichen soll.
- Für musikalische Parameter entscheiden.
- Am Klavier Ideen ausprobieren und wieder verwerfen.²
- Beschreiben, wie fertige Variationen anhand Klangbilder umgesetzt worden sind.
- Mithilfe der Dokumentation des Prozesses die Leitfrage beantworten.

2 Theorie

2.1 Arrangement

Den englischen Begriff *Arrangement* könnte man auf Deutsch mit *Bearbeitung* übersetzen und er ist ähnlich frei wie auch das deutsche Wort. Es handelt sich nämlich um das Verändern eines Musikstückes für einen bestimmten Gebrauch.³ Die Umsetzung reicht von Um-Instrumentation und Orchestration, Reduktion und Transkription, bei welchen das Material inhaltlich wenig verändert wird, bis zur Parodie und Reharmonisation, bei welchen eigene inhaltliche Veränderungen angebracht werden.⁴ Die Aufgabe und auch Schwierigkeit bei einer Um-Instrumentation liegt darin, das vorhandene Material für die neuen Instrumente optimal zur Geltung zu bringen. Diese Art eines Arrangements stimmte gut mit der Idee dieser Arbeit überein, da erst in einem zweiten Teil, also bei den Variationen, eigene inhaltliche Ideen zum Ausdruck kommen sollten. Beim Arrangement dieser Arbeit handelt es sich also um eine Um-Instrumentation von Sinfonieorchester auf zwei Klaviere mit allfälligen Reduktionen.

Bei einer Um-Instrumentation gibt es verschiedene Dinge, die, trotz grosser Freiheit, zu beachten sind. Auf der einen Seite sind es formale Aspekte. So sollen Grundstrukturen des originalen Stücks wie die Melodie, Bass-Linie, Harmonie und das rhythmische Momentum nicht verändert werden.⁵ Zudem gibt es gewisse Fragen, die man sich beim Arrangieren präsent halten sollte: Welcher Effekt wird durch gewisse Veränderungen in der Partitur (z.B. Dynamik, Akzente oder plötzliche Reduktion der Instrumente) erreicht? Welche Töne kann man auf dem Klavier weglassen, die im Orchester zur Klangfüllung

² A. Schoenberg empfiehlt viele *Sketches* zu machen, und die besten zu elaborieren. (Schoenberg, 1976, S. 173).

³ Wicke et al., 2016, S. 22.

⁴ Kohlmann, 2024.

⁵ Belkin, «Applied Orchestration #15 - transcribing piano music for orchestra».

verwendet werden?⁶ Wenn der Komponist das Zwei-Klavier-Werk selbst geschrieben hätte, wie hätte er es sich vorgestellt?⁵ Die letzte Frage geht in eine philosophische Richtung, welche beim Arrangieren auch wichtig ist. Neben diesen Dingen nämlich hob der Komponist Martin Bezzola⁷ einen Punkt besonders hervor, der auch von anderen Quellen bestätigt wurde: Das Arrangieren bzw. Um-Instrumentieren könnte man sich wie das Übersetzen von einer Sprache in eine andere vorstellen. Es geht darum, den Sinn zu erfassen, die Idee des Komponisten und nicht wortwörtlich zu übersetzen.

2.1.1 Partitur-Vorbereitung für Arrangement

An folgendem exemplarischen Auszug der Orchester-Transkription lassen sich die verschiedenen Bearbeitungen erklären, welche als Vorbereitung für das Arrangement vorgenommen wurden.

- Rot markiert die Part-Einteilungen (mit den Zeitangaben) und Effekte, die dieser Part bewirkt.
- Die blaue Zahl (hier oben links) ist die Zeitangabe der Referenz-Aufnahme, sodass die Stelle schnell wiedergefunden werden kann.
- Die farblichen Markierungen bezeichnen die vier Stimmen: Melodie (Gelb), Walzer-Begleitung (Rosa), Gegenmelodie (Hellblau) und Verzierung (Violet)
- Des Öfteren findet man auch grüne Beschreibungen, welche vollzogene Veränderungen bezeichnen, wie z.B. einen gestrichenen Ton.

Abbildung 1: Exempel der bearbeiteten Partitur.

⁶ Belkin, «Reduction».

⁷ Martin Bezzola ist ein Schweizer Komponist, der unter anderem die Filmmusik von *Bon Schuur Ticino* komponiert hat. Bei ihm konnte ich in einem Gespräch am 04.07.2024 wertvolle Ratschläge einholen.

2.2 Variationen

Der Begriff *Variation* ist selbst in der Musik nicht klar definiert und hat verschiedene Bedeutungen. Der Begriff *Thema und Variation* jedoch ist eine Gattung. Diese besteht aus einem musikalischen Thema⁸ und darauf basierenden Variationen, welche das Thema mit verschiedenen musikalischen Parametern variiert⁹ (siehe «*Vorstellungen der musikalischen Parameter*»). Die Anzahl der Variationen ist nicht definiert und kann frei bestimmt werden. Die letzte Variation wird meist durch eine Coda, Finale oder Fuge abgeschlossen.¹⁰

Jede Variation sollte in sich geschlossen und vollendet sein.¹¹ Unabhängig der Art und Weise, wie man die Variation gestaltet, sollte sie sich genügend vom Thema und von den anderen Variationen abheben und einen eigenen Charakter besitzen.¹²

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass je einfacher das Thema ist, desto besser eignet es sich zum Schreiben von Variationen, da das Thema sich innerhalb der Variationen entwickeln und dadurch interessant wirken soll. Dies funktioniert nicht, wenn das Thema schon zu entwickelt ist.¹³ Das erste Thema von *Merry-Go-Round of Life* eignet sich deshalb gut: Es ist nicht zu lang, nicht zu komplex und wurde bereits von Hisaishi selbst für Variationen verwendet in seinen *Symphonic Variation Merry-Go-Round + Cave*, welche aus dem Film *Das wandelnde Schloss* stammen.

Es gibt unterschiedliche Arten, wie man eine Variation komponieren kann. Solche sogenannten Variationsarten wurden z.B. von W. A. Mozart in seinen Variationen über *Ah! Vous dirai-je, Maman* KV 265 exemplarisch als Variationsreihe vorgeführt. Einige Beispiele von Variationsarten sind: Melodievariation (die Haupttöne der Melodie bleiben bestehen, doch werden mit Wechselnoten und Durchgangsnoten umspielt), rhythmische Variation, harmonische Variation, Änderung des Stimmverlaufs (Länge und Harmonik des Themas bleiben erhalten, während Melodie oder Bass ganz weggelassen werden) oder kontrapunktische Variation (Motive werden imitiert und verflochten), aber auch weitere.¹⁴

Für diese Maturitätsarbeit entschied ich, dass die Variationen nicht fest einer dieser Variationsarten folgen sollen, sondern sich vielmehr mit den einzelnen musikalischen Parametern gleichzeitig auseinandersetzen sollen, was am ehesten eine Fortführung der Charaktervariationen des 19. Jh. darstellt oder auch den von Hisaishi selbst geschriebenen Variationen seines Themas näherkommt.

⁸ Ein Thema [...] ist eine prägnante musikalische Gestalt, die als tragender Grundgedanke eines Musikstücks auf Wiederkehr, Abwandlung und Verarbeitung im weiteren Verlauf hin angelegt ist [...]. («Thema (Musik)», auf: *Wikipedia*. Zugriff 2.12.2024. [https://de.wikipedia.org/wiki/Thema_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Thema_(Musik))).

⁹ Michels, 2001, S. 157.

¹⁰ Schoenberg, 1967, S. 167.

¹¹ Ebd., S. 173.

¹² Ebd., S. 174.

¹³ Ebd., S. 167f.

¹⁴ Michels, 2001, S. 157.

2.2.1 Analyse Mendelssohn

Die Analyse von Mendelssohns *Andante con Variazioni in B-Dur, Op. 83a* dient dazu, Inspirationen zu sammeln und Erkenntnisse daraus zu ziehen, die für das Schreiben eigener Variationen nützlich sein sollen. Deshalb ist diese Analyse bei weitem nicht vollständig, sondern zielt auf die wichtigsten Eigenschaften der Variationen, welche am Ende den Erkenntnissen der Analyse dienen.

Thema:

Der A-Teil des Themas besteht aus einer 8-taktigen Periode, welche auf der Tonika B-Dur endet. Der B-Teil des Themas nimmt mit B-Dur auf und ist von der Lage her höher und somit weniger schwer. Er beginnt wie auch der A-Teil mit einem Auftakt und endet auf der Dominante F-Dur. Der A-Teil setzt mit einer Bass-Erweiterung (Oktave) ein, was für eine Steigerung sorgt. Dies passiert auch nochmal durch das Hinzukommen des zweiten Klaviers im Nachsatz der Periode. Die Höhe sorgt nämlich für eine gesteigerte Emotionalität, da der Umfang durch ein hinzukommendes Register vergrößert wird.

Variation 1:

Der völlig andere Charakter der 1. Variation entsteht einerseits durch eine rhythmische Veränderung: Die Off-Beats im *Primo* wirken wie ein Anhängsel der Melodie und machen, zusammen mit dem Bass als stützendes Element, die Harmonie aus. Diese bleibt grundsätzlich dieselbe, jedoch mit einer anderen Gewichtung. Die Anzahl an Bassoktaven pro Takt ist unterschiedlich, was das Geschwindigkeitsgefühl erhöht und für eine gewollte Instabilität sorgt.

Auf der anderen Seite sorgt die Ornamentik, d.h. die Verzierungen, für den neuen Charakter: Bei Passagen mit ausgehaltenen Noten in der Melodie, wo harmonisch und rhythmisch wenig passiert, füllen die Läufe, die als Verzierungen dienen, die Leere aus.

Variation 4:

Es wird eine neue Melodie eingeführt, aber mit ähnlichem Rhythmus in den ersten vier Takten und einer ähnlichen Struktur durch den halben Takt Pause dazwischen wie im Thema. Diese Gemeinsamkeiten machen den Wiedererkennungswert aus. Bei den Takten 5-8 handelt es sich harmonisch um einen modulierenden Satz auf F-Dur hin.

Die Harmonie im B-Teil wurde in die Paralleltonart Des-Dur variiert. Sie spielt ausserdem mit der 2-5-1-Kadenz in den ersten vier Takten sowie mit einem chromatischen Bass-Abgang in den vier folgenden Takten, die auf F-Dur enden (Dominante von B-Moll). Insgesamt wirkt der B-Teil ein wenig jazzig aufgrund der vielen Septakkorde und der im Jazz häufig genutzten 2-5-1-Kadenz.

Die harmonische Begleitung im *Primo* wirkt durch die vielen kurzen Notenwerte sehr schnell und besteht aus Arpeggien, also aufgetrennten Akkorden.

Variation 8:

Die 8. Variation entfernt sich wohl am weitesten vom Thema. Sie steht in B-Moll und ist somit die Varianttonart von B-Dur. Auch die Taktart wurde variiert und steht nun im 6/8, was eine ternäre Taktart ist. Die ganze Variation ist ein Dialog zwischen der Bass-Stimme im *Secondo* und der höheren Stimme im *Primo*. Diese reagieren im Verlaufe des Stücks immer wieder aufeinander und vereinigen sich an manchen Stellen auch. Eine Gemeinsamkeit, die dieser Variation und dem Thema bleibt, ist die auftaktige Phrasierung der Melodie. Ausserdem ist der Richtungsverlauf der Melodie gleich, d.h. an welchen Stellen der Verlauf der Melodie höher oder tiefer wird.

Erkenntnisse aus der Analyse:

- Jede Variation braucht einen komplett eigenen Charakter, ja sogar eine eigene Persönlichkeit; erst dann ist sie fertig.
- Umkehrungen werden weniger aktiv entschieden, sondern sind ein Resultat der Verknüpfung von Stimmführung (jedes Register soll in sich selbst Sinn ergeben, als wären sie auf verschiedene Instrumente aufgeteilt) und Harmonik.
- Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, die Harmonie in Szene zu setzen (Arpeggieren, blockartige Akkorde, liegende Noten, Melodie mit Begleitung versetzt wie bei Var. 1).
- Verdoppelungen der Melodie auf beiden Klavieren sorgen, wo nötig, für einen steigernden Effekt.
- Bei einer neuen Melodie wird oft sequenziert, also Material wieder aufgenommen; auch in verschiedenen Lagen.
- Wie entfernt die Variation vom Thema auch sein mag, sie enthält mindestens ein verbindendes Element.

2.2.2 Vorstellung der musikalischen Parameter

In diesem Abschnitt werden kurz einige wichtige musikalische Parameter vorgestellt. Viele der Parameter stammen aus einem Lerndokument für Musikstudierende von Hanspeter Kübler unter dem Abschnitt *Emotionale Kontur*. Mit der emotionalen Kontur, d.h. dem Mass an emotionaler Spannung, lassen sich somit auch gewisse Stimmungen und damit Klangbilder umsetzen. Es wurden jedoch nur Parameter aufgezählt, die für dieses Projekt interessant sind und in Frage kommen.

Musikalischer Parameter	Beschreibung
Umfang ¹⁵	Anzahl Oktaven ¹⁵
Dynamik ¹⁵	Lautstärke ¹⁵
Rhythmik ¹⁵	Zeitliche Gliederung der Melodie aus Tonstärke (Betonung), Tondauer und Tempo ¹⁶
Harmonische Dichte ¹⁵	Anzahl Stimmen in der Harmonie (z.B. ein- oder zweistimmige Melodie/Akkorde) ¹⁵
Register ¹⁵	Tonhöhenbereich der Melodie oder Begleitung ¹⁵
Spieltechnik & Artikulation ¹⁵	Art und Weise, wie Töne auf dem Klavier gespielt werden (z.B. scharf oder weich, staccato oder legato etc.) ¹⁶
Tempo ¹⁷	Geschwindigkeit des Musikstücks ¹⁶
Tonart & Tongeschlecht (Dur/Moll) ¹⁷	Auswahl von Tönen basierend auf Tonleiter, die wiederum aus den Tonabständen definiert werden (z.B. G-Moll) ¹⁸
Taktart ¹⁷	Anzahl Grundschräge eines angegebenen Notenwerts ¹⁶ (in einem 3/4-Takt z.B. hat es pro Takt drei Mal eine Viertelnote)
Melodik ¹⁷	Zeitlich geordnete Folge von Tönen ¹⁶
Begleitung ¹⁷	Musikalisches Material, das zusätzlich zu einer Melodiestimme erklingt, um sie harmonisch und rhythmisch zu stützen ¹⁹
Harmonik ¹⁷	Zusammenklang der Töne ¹⁶

¹⁵ Kübler, S. 55, 59-60.

¹⁶ Musiklexikon.

¹⁷ Wicke et al., 2016, S. 21.

¹⁸ Michels, 2001, S. 157.

¹⁹ Wikipedia, «Begleitung (Musik)».

2.2.3 Gedanken zum Film

Der Animationsfilm *Das wandelnde Schloss* kam 2004 unter der Leitung von Hayao Miyazaki in Japan in die Kinos. Der Film handelt von dem Mädchen Sophie, das den Hutladen ihres verstorbenen Vaters weiterführt. Er spielt in einem fiktiven, jedoch europäisch angelehnten Setting, in welchem Krieg herrscht. Eines Tages betrat eine Hexe den Laden und verfluchte sie, sodass sie fortan eine ca. 90-jährige alte Dame war. Entschlossen, den Fluch zu brechen, verlässt Sophie das Dorf und findet auf dem Weg eine verzauberte Vogelscheuche, welche sie zum wandelnden Schloss des Magiers Hauro führt. Sie beginnt, als Hausfrau im Schloss tätig zu sein, worauf sie im Gegenzug dort wohnen darf.

Hauro ist ein Magier, der gegen seinen eigentlichen Willen im Krieg kämpft, da das Königreich alle Magier auf seiner Seite wissen will. Dieser Pflicht will er aber entgehen und bittet Sophie an seiner Stelle den Königspalast aufzusuchen, damit sie die königliche Hofmagierin Suliman von seiner Unfähigkeit im Krieg überzeugen kann. Dadurch kommen sich Sophie und Hauro näher und durchleben zusammen einige Abenteuer.²⁰

Der Film behandelt Themen wie Liebe und Freundschaft oder Krieg und Frieden. Diese Arbeit beschränkt sich jedoch auf die Thematik Krieg vs. Frieden.

Auffallend dabei ist, dass das Thema *Merry-Go-Round of Life* auf unterschiedliche Art und Weise vor allem in positiven Szenen vorkommt wie z.B. in lustigen, fröhlichen oder friedlichen Szenen. Aufgrund dieser Tatsache und der Thematik Krieg vs. Frieden kam die Idee auf, ein Pendant zu diesem friedlichen musikalischen Thema zu schaffen, d.h. dass das Thema ein kriegerisches sein soll. Beim Betrachten der Kriegsszenen und beim Reflektieren über den Krieg allgemein konnten folgende den Film beschreibende Wörter gesammelt werden, die den Variationen als Klangbilder dienen sollten: *fremd, unwohl, traurig, laut, unruhig, Angst, Verzweiflung, Düsternis, Verderbnis, Tod und Einsamkeit*.

²⁰ Ghibli-Wiki, «Das wandelnde Schloss/Zusammenfassung».

3 Praktische Umsetzung

3.1 Arrangement

Im praktischen Teil des Arrangements wird beschrieben, wie ich zum Produkt gekommen bin und welche Probleme und Lösungen es beim Arbeitsprozess gab. Dabei setzte ich mir Prioritäten. So war es mir wichtig, dass das Arrangement so einfach spielbar wie möglich gestaltet wird. Auch die Stimmführung und musikalische Einheit sollte beachtet werden.

Part 1:

Da zu Beginn in der Partitur nur ein Klavier spielt, kann diese Stimme einfach übertragen werden. Jedoch mussten einige kleinere Anpassungen vorgenommen werden, da sich die transkribierte Partitur von der Referenz-Aufnahme unterschied. Z.B. spielt Hisaishi in Takt 10 einen arpeggierten G-Moll-Akkord anstatt ein einfaches D.

Für die Streicher, die einen warmen Akkord spielen, kommt das zweite Klavier dazu. Der Akkord wird jedoch auch arpeggiert, da dieser die Wärme des Orchesters besser vermittelt und er sonst zu schwer wäre. Die Dynamik ist umgekehrt wie im Orchester, also ist es ein Abflauen anstatt eines Ansteigens, da man auf dem Klavier kein Crescendo auf einem Akkord machen kann.

Ausserdem gibt es im Orchester ein Glockenspiel, welches in Takt 25 spielen würde. Dieser hohe Ton würde auf dem Klavier gespielt eher irritieren, da er ganz anders klingt. Es handelt sich hier also um eine Reduktion, da der Effekt des hohen Tones im grossen Orchester mehr Sinn ergibt als bei zwei Klavieren. Dort beeinträchtigt er nämlich den Lauf der Melodie, und zwar auch dann, wenn er eine Oktave höher gespielt werden würde.

Part 2:

Der einsetzende Walzer zieht sich ab diesem Zeitpunkt durch das ganze Stück und wird fast immer von einem der beiden Klaviere gespielt. Der Bass-Ton des Walzers wurde in den Takten 37-39 leicht korrigiert, sodass er der Referenz-Aufnahme entspricht. Auch wurden die Viola-Stimmen gestrichen, da der Walzer sonst zu kräftig wirken würde.

Die Melodie wird entgegen der Referenz-Aufnahme nur einfach notiert, da das Klavier im Orchester mehr Raum einnehmen muss und auch deshalb oktaviert geschrieben wird als bei nur zwei Klavieren und der Walzer im zweiten Klavier somit besser spielbar ist. An gewissen Stellen wurde die Melodie aber oktaviert oder mit Terzen und Quinten geschrieben. Diese Stellen wurden von Hisaishis Spielweise übernommen und entsprechen Akzentuierungen auf bestimmten Tönen. Die Bögen in diesem Arrangement entsprechen musikalischen Phrasen, welche markiert werden. Sie sind also länger als die Bögen der Orchester-Fassung.

Die Flöten- und Horn-Verzierungen wurden grundsätzlich von der Partitur übernommen. Der eintretende Effekt, sobald das Horn spielt, entsteht auf dem Klavier durch die tiefere

Lage (eine ganze Oktave darunter), auch wenn der Klang natürlich gleichbleibt. In den Takten 48-49 wurden hohe Flöten-Verzierungen durch das Hören der Referenz-Aufnahme hinzugefügt, da sie in der Partitur nicht vorhanden waren.

Part 3:

Nach dem Übergang in den Takten 47-50 kehrt der Walzer wieder zurück in sein ruhiges Muster. Hierbei wird er nun vom ersten Klavier gespielt, damit nicht immer dasselbe Klavier den Walzer spielen muss. Die zweite Trompetenstimme ist in der transkribierten Partitur nicht vorhanden, weshalb sie nach Gehör notiert wurde. Auch hier wurde der Basston des Walzers nach Gehör korrigiert und die Viola-Stimme des Walzers weggelassen.

Part 4:

Ab dem Takt 58 wurde der Walzer nur für eine Hand geschrieben, da sich die Melodie und die Verzierungsstimme der Geigen sonst auf einem Klavier schneiden würden und dies nicht wirklich spielbar wäre. So stand nun also im ersten Klavier in der einen Hand die Melodie, in der anderen der Walzer, wohingegen im zweiten Klavier die Verzierungsstimme der Geigen stand. Eine zusätzliche Möglichkeit wäre gewesen, den Walzer aufzutrennen, sodass die linke Hand des ersten Klaviers nicht springen müsste, indem das zweite Klavier den Bass-Ton übernehmen würde. Jedoch macht dieses Auftrennen des Walzers keinen Sinn, da die Einheit gebrochen würde. Ausserdem kann sich das zweite Klavier dann vollumfänglich der schnellen und später auch oktavierten Verzierungsstimme widmen. Auch entschied ich mich gegen ein Staccato in der Verzierungsstimme, da ein Staccato auf dem Klavier viel härter wirkt als auf der Geige, was in diesem Fall nicht passend wäre.

Die Dynamik ist in beiden Stimmen ein Mezzoforte, da die Melodie mindestens so gleichwertig wie die Verzierungsstimme ist und gut hörbar sein soll. Im Orchester hebt sich die Melodie durch den anderen Klang der Piccolo-Flöte ab.

Part 5:

Der fünfte Abschnitt ab Takt 67 hat im Orchester einen Effekt von Wärme und Offenheit und der Walzer ist in diesem Moment nur ganz schwach hörbar. Wäre der Walzer im Arrangement wie bisher durchgegangen, wäre zu wenig Veränderung zu spüren gewesen und der Wärme-Effekt hätte nicht stattgefunden. Mit einem auf dem Walzer-Akkord basierenden Achtelnoten-Arpeggio konnte das Problem gelöst werden. Zusammen mit dem Pedal sorgt dieses nämlich ebenfalls für ein warmes Gefühl. Um aber der Flöten-Verzierung in den Takten 69-70 und 73-74 Raum zu lassen, kehrt dort der Walzer zurück. Um den Wärme-Effekt zusätzlich zu unterstützen, wurde die Cello-Gegenmelodie in Oktaven geschrieben, was auch für eine grössere Fülle und eine bessere Wahrnehmung sorgt. Von der Dynamik her wurden die Angaben der transkribierten Partitur übernommen, da sie auch für eine Klavier-Besetzung passend sind. Das Forte bestärkt die Melodie, während das Mezzoforte die Cello-Gegenmelodie unterordnet.

Zudem musste auf die Spielbarkeit geachtet werden, denn der Triolen-Abgang und die Streicher-Melodie des ersten Klaviers sowie die Cello-Gegenmelodie und das Walzer-Arpeggio des zweiten Klaviers würden sich jeweils kreuzen, wodurch es nicht spielbar gewesen wäre. Also mussten die höhere Streicher-Melodie und die tiefere Cello-Gegenmelodie getauscht werden, sodass die Melodie mit dem Walzer und die Gegenmelodie mit der Flöten-Verzierung gespielt wird. Dies funktionierte bis zum Part 6 (Takt 75) gut, wo die Streicher-Melodie durch eine tiefere Horn-Melodie abgelöst wurde, was dazu führte, dass sich diese Lage mit dem Walzer überschneiden würde. Also wurden die beiden inneren Stimmen nochmals miteinander getauscht. Dies hatte jedoch zur Folge, dass die Cello-Gegenstimme abwechselnd von beiden Klavieren gespielt wird, anstatt von einem und somit die Stimmführung etwas gestört wird. Es wurde aber darauf geachtet, dass dieser Wechsel natürlich ist, indem die Phrasierung vollendet wird. Konkret bedeutet dies, dass die Stimmen bereits zwei Schläge vor dem Takt 75 getauscht werden, sodass der Auftakt bestehen bleibt.

Ein weiterer Punkt der Spielbarkeit betrifft den Triolen-Abgang im ersten Klavier, da dieser technisch schwierig zu bewältigen ist. Aufgrund dessen sollte dieser – wo möglich - mit zwei Händen gespielt werden, was durch ein *mano sinistra* und ein *mano destra* gekennzeichnet ist.

Part 6:

Nach dem warmen *Ausbruch* kehrt nun wieder der ruhige Walzer ein. Die Cello-Stimme ist nun wieder einfach und die Dynamik geht zurück. Die Melodie wird wie bereits erwähnt vom Horn abgelöst. Auch wenn sich die neue Horn-Stimme und der Walzer dank Stimmentausch nicht mehr auf einem Klavier kreuzen, sorgen sie immer noch für Dissonanzen, die beim Orchester wegen der unterschiedlichen Klangerzeugung (Saite vs. Luft) weniger stören, jedoch auf dem Klavier hörbar sind. Da das Oktavieren beider Stimmen den Charakter des Stücks verändern würde, schien eine Reduzierung der Walzer-Akkorde am sinnvollsten. In Takt 75 z.B. wurde das D entfernt, da dieser Ton sich besonders mit dem E und Es rieb. In weiteren Takten wurde auch zumeist der unterste Ton entfernt.

Der Rest folgt den Partitur-Noten bis auf den Schluss. Die beiden Takte 83 und 84 wurden nämlich nach Gehör übertragen, da die Partitur ab diesen Punkt in einen Zwischenteil geht, den es in der Referenz-Aufnahme nicht gibt. Die Akzente im Bass imitieren zudem die Paukenschläge im Orchester.

Part 7:

Nun wird das ursprüngliche Thema wieder von den Streichern aufgegriffen. Der Paukenwirbel wurde hier mit einem Oktav-Tremolo umgesetzt, der wie die Pauken im Orchester ein Crescendo spielt. Dieser Abschnitt unterstreicht genauso wie in Part 5 die Wichtigkeit der Streicher im Stück. Sie geben den Ton an, ob zurückhaltend als Walzer oder im Vordergrund als Melodie, wodurch der Walzer kaum mehr hörbar ist. Um diesen

Effekt auch auf dem Klavier hörbar zu machen, wurde der Walzer-Akkord reduziert, sodass dieser nur noch zwei Stimmen hat. Dabei wurden die Töne behalten, welche man in der Referenz-Aufnahme heraushören konnte. Als nächstes muss man nur noch auf die Stimmführung achten, dass die beiden verbliebenen Töne eine eigene Melodie bilden. Von der Artikulation her wurde der Walzer entgegen der Partitur nicht mehr im Staccato geschrieben, da das Klavier diese Stelle sonst zu trocken umsetzen würde. Die volleren Töne tragen also zum volleren und wärmeren Klang dieses Abschnitts bei. Eine Ausnahme der Akkord-Reduktion des Walzers bildet der Takt 91, der ein rhythmisches Momentum darstellt, da es das einzige Mal im Stück ist, dass der rhythmische Walzer weicht. Damit dieses Momentum auch gut hörbar ist, wurde er mit der hinzugefügten Septime harmonisch dichter ausgestattet.

Hingegen verstärkt wurde die Streicher-Melodie, indem sie in drei Oktaven gespielt wird, sowie der Bass-Ton des Walzers, der durch die Oktave gut hörbar bleibt. Durch die vielen Oktaven und die Kombination von hoher und tiefer Lage bekommt die ganze Stelle mehr Klang. Sie ist auch die einzige Stelle im Arrangement, bei welcher beide Klaviere gleichzeitig die Melodie spielen, was sie zu einem Höhepunkt macht.

Die Stelle ab Takt 95 ist im Orchester ein fragiler Moment, der sich leicht vom Pompösen der vorhergehenden Takte unterscheidet. Um diesen Unterschied zu zeigen, wurde der Bass-Ton sowie die Melodie vom zweiten Klavier nur einfach statt in Oktaven geschrieben.

In Takt 92 ist die Flöten-Verzierung im Arrangement eine Oktave höher geschrieben als in der Referenz-Aufnahme. Dies war aber deshalb nötig, da sich die Verzierung sonst mit der Melodie gekreuzt hätte. Ausserdem hat es den Vorteil, dass die Verzierung durch ihre höhere Lage besser hörbar ist und eher an eine Flöte erinnert, als wenn sie eine Oktave tiefer geschrieben und womöglich im Walzer untergegangen wäre.

Part 8:

Das Finale wird durch ein ruhiges Zwischenspiel der Streicher eingeleitet. Hierbei wurde der Akkord reduziert, sodass er neu aus drei statt vier Tönen besteht. Dies ist nötig, da die Stelle einen ruhigen und grazilen Moment darstellt, weshalb er auch keinen tiefen Boden (bis auf die Cello-Gegenstimme) hat. Zudem wurde nach Gehör eine Stimme auf mittlerer Lage ergänzt, welcher in der transkribierten Partitur fehlt, jedoch für die Balance wichtig ist, damit es zwischen der hohen und tiefen Lage keine Leere hat. Der einsetzende Wirbel auf der Trommel ist wichtig, da er zum Crescendo beiträgt und auf dem Klavier auf den Akkorden kein Crescendo möglich ist. Dieser wurde also tonal mit einem Tremolo auf dem tiefen H umgesetzt, welches leise und langsam beginnt und mit einem Accelerando sowie einem Crescendo auf die Tonika in Takt 110 leitet. Ein weiteres, Steigerung bringendes Element ist das Tremolo, welches auf dem zweiten Schlag von Takt 109 in die tiefe Oktave erweitert wird und somit mehr Klang erzeugt.

Die nächsten beiden Takte folgen der Partitur, wobei alle Oktaven mit Akzent die Trompetenstimme darstellen, die in der Referenz-Aufnahme gut zu hören ist, und die

Triolenabgänge wie auch in Part 7 von beiden Klavieren abwechselnd gespielt werden, sodass wie im Orchester ein Dialog entsteht. Ab dem Takt 112 unterscheidet sich der Aufbau etwas. So wurde in der Referenz-Aufnahme wie auch in der Partitur der Achtel-Noten-Aufstieg nur einstimmig geschrieben, was aber durch das Crescendo des ganzen Orchesters trotzdem zu einem Höhepunkt führt. Bei zwei Klavieren hätte ein einstimmiger Achtelnoten-Aufstieg zu wenig Wirkung gehabt. Deshalb wurde der Aufstieg pro Takt durch eine weitere Stimme – zuerst durch die Terz, dann die Oktave – unterstützt und führt somit zum Höhepunkt ins Fortissimo. Zudem wurde der Bass des Walzers in Oktaven geschrieben, um diese Wirkung zu verstärken. Dabei wurde nicht in die tiefe Lage erweitert, da dies störend gewirkt und es an der mittleren Lage gemangelt hätte.

Der Abgang ab Takt 115 ist gleich wie in der Partitur, wurde aber der Spielbarkeit wegen auf zwei Hände aufgeteilt. Die in Takt 116 hinzukommende Cello-Stimme wurde eine Oktave tiefer geschrieben, wie es in der Referenz-Aufnahme der Fall ist, da dies auf dem Klavier eine grössere, abschliessende Wirkung hat. Der Schlussakkord wurde von der Harfen-Stimme der Partitur übernommen, da diese durch das Schreiben von einem A anstelle des Grundtons G eine offenerere Wirkung hat. Zudem wird er wie zu Beginn des Stücks arpeggiert, damit er leichter wirkt.

3.2 Variationen

Aufgrund der Gedanken zum Film, bot es sich an, die gefunden Klangbilder zu ordnen und in verschiedenen Variationen zu verarbeiten. Ich entschied mich für eine Klimax des Kriegs: Die Klangbilder der Variationen sollen sich stückweise immer mehr vom fröhlichen Walzer entfernen und die Variationen in eine Kriegsszenerie führen. Dabei dienten mir folgende Unterleitfragen, deren Reihenfolge einzuhalten war, da sich die Parameter am Klangbild orientieren sollten und nicht umgekehrt:

1. Wie soll die Variation tönen?
2. Was soll sich im Vergleich zum vorherigen Thema verändern?
3. Wie setzt man dies mit den Parametern (Leitfrage) um?

Die Veränderung des Themas findet in drei Variationen statt. Diese repräsentieren die Zwischenstufen vom fröhlichen Friedlichen zum düsteren Kriegerischen, sind aber nicht direkt aufeinander aufbauend (*siehe auch Fazit*).

Variation 1:

Die 1. Variation sollte die Variation sein, welche am nächsten beim ursprünglichen Thema bleibt. Ich wählte deshalb die Adjektive *fremd* und *unwohl*.

Die grundsätzliche Idee der Variation ist, dass die beibehaltene Melodie mit einer fremden Begleitung ringt. Der Aufbau des Stücks orientiert sich deshalb am ursprünglichen Thema, jedoch wiederholt sich der Anfang der Melodie am Schluss nochmals, was einer ABA'-Form entspricht. Die hinzukomponierte Gegenmelodie (Begleitung) im zweiten Klavier stützt die Harmonie oft mit Akkordtönen und bringt Bewegung. Manchmal erweitert sie auch die Harmonie mit akkordfremden Tönen, wie in Takt 21 (das d ist die Sexte von F-Dur) oder vor allem in Takt 27, wo das cis als grosse Septime des d-Moll-Akkordes fungiert, was diesen überraschenden, fremden Effekt auslöst und somit den Höhepunkt einleitet. Die farbigen Jazz-Akkorde wurden durch mehrheitlich reine Akkorde - mit ein paar Ausnahmen - ersetzt. Zum Beispiel ist die Harmonik in Takt 19 D-Moll anstatt C-Moll.

Die Taktart ist immer noch ein 3/4-Takt und lehnt sich an den Walzer des Themas an, doch dieser Walzer wird gebrochen, da der dritte Schlag ein tiefer Basston ist, der entweder den Quint-Ton des eigenen Akkords oder den des nächsten Akkordes darstellt, wobei es Ausnahmen gibt, wie z.B. in Takt 21, der ein rhythmisches Momentum darstellt. Es wird einem auch dadurch unwohl, dass die Register sehr gespreizt sind durch die besonders tiefen Basstöne und die höher liegende Melodie. Das Tempo wurde verlangsamt, damit sich die tiefen Basstöne entfalten können. Zusammen sorgt dies für eine gewisse Schwere. Zudem variiert sich der Akkord selbst, indem er später arpeggiert gespielt wird. Diese Bewegung sorgt für den Höhepunkt, der durch ein Forte verstärkt wird. Der Höhepunkt wird mit einer Quintfall-Sequenz umgesetzt, das heisst, die Harmonik besteht aus lauter Sekundärdominanten, also Dominanten von Dominanten, bis man schliesslich in die Tonika, also die 1. Stufe kommt.

Im A'-Teil wiederholt sich der Anfang der 1. Variation, nun jedoch mit Hemiolen in der Begleitung, die eine Sonderform der Synkope darstellen, indem die Betonung eines Taktes durch Akzentverschiebung – in dieser Variation die tiefen Basstöne – verschoben wird. Diese rhythmische Besonderheit stellt somit eine Steigerung der bereits beschriebenen Veränderung dar und greift den Takt 21 auf.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das unwohle Gefühl in dieser Variation vor allem durch das Zusammenspiel aus der Registerlage der tiefen Basstöne, der abgewandelten Struktur der Begleitung durch Brechung des Walzers, der Senkung des Tempos sowie der *strikteren* Harmonik entsteht.

Variation 2:

Die 2. Variation sollte etwas weitergehen. Ich wählte die Klangbilder *Angst* und *traurig*, *laut* und *unruhig*.

Die ganze Variation ist nun in der Tonart Fis-Moll, was ein Halbtonschritt tiefer ist. Dieser Halbtonschritt sorgt für ein trauriges Gefühl. Zudem ist das Tempo schneller als in der vorhergehenden Variation, was es ein wenig unruhiger gestaltet.

Zu Beginn hört man den Anfang des ursprünglichen Themas. Im Bassschlüssel spielt eine kontrapunktische Gegenmelodie (Begleitung) mit einem chromatischen und damit traurigen Motiv, welches das bekannte Walzer-Schema verlässt. Die Fortsetzung basiert auf dem ersten Motiv, wurde jedoch vermindert umgeschrieben, aber mit gleichem Rhythmus wie beim ursprünglichen Thema. Die Begleitung wird sequenziert, endet aber auf dem Fis. Dieser erste Teil nach dem Frage-Antwort-Schema stellt den A-Teil dar. Die ganze Variation ist von der Form her gleich aufgebaut, wie beim Original (4 + 4 + 8 Takte), was eine weitere Gemeinsamkeit ist, die dem Thema und der Variation bleibt.

Der 8-taktige B-Teil hat einen klassisch anmutenden Aufbau mit vielen verminderten, arpeggierten Akkorden, deren jeweils erster Ton einen Halb- oder Ganztonschritt hoch geht, was zum traurigen Charakter beiträgt (Harmonik). Die Klimax entsteht zudem durch das Crescendo und wird durch das zweite Klavier verstärkt, welches die beschriebenen ersten Töne mitträgt, sowie im Auftakt zu 57 die Melodie oktaviert.

Sobald sich ein Musikverlauf (Form) plötzlich ändert, wird es unruhig. So läuft das Thema der 2. Variation im A'-Teil von neuem, welches dann aber von einer plötzlich lauten Antwort überrascht wird. Dies passiert dann gleich nochmals, jedoch in Form einer zusammenfassenden Coda: Der Rhythmus, also die Triolen, vom B-Teil werden in die Begleitung übertragen, aber mit der Melodie vom A-Teil. Die Harmonie verbindet die verminderten Arpeggien des B-Teils sowie dem chromatischen Motiv des A-Teils, dessen Töne mit einem Akzent markiert wurden, damit sie besser hörbar sind. Zudem unterscheidet sich der Frage- und Antwortteil darin, dass der Abgang der Begleitung harmonisch in Takt 73 auf der Quinte aufhört, was einen die Auflösung, also die Antwort, erwarten lässt, welche in Takt 77 mit demselben Muster auf der Prime endet.

Variation 3:

In der letzten Variation sollte das komplette Ausmass des Kriegs dargestellt werden: Das Heroische am Krieg sollte wegfallen und an seiner Stelle die *Verzweiflung*, totale *Düsternis* und *Verderbnis*, ja sogar *Tod* und *Einsamkeit* treten.

Die 3. Variation wird durch einen Übergang aus sextolischen Arpeggien eingeleitet. Zuerst Fis-Moll, um an die 2. Variation anzuknüpfen, wobei die Sekunde Gis für einen mysteriösen Klang sorgt. Es folgt die Mediantonart Es-Moll, welches eine übermässige

Sekunde tiefer liegt. Medianttonarten werden auch in der Filmmusik wie z.B. *Star Wars* eingesetzt²¹, da sie das Gefühl von Verzweiflung und Verderbnis bringen (Harmonik). Das letzte Arpeggio ist in der neuen Tonart G-Moll, was von Es-Moll aus die Medianttonart darstellt. Diese Modulation über Es-Moll sorgt dafür, dass beim Zurückkehren von Fis-Moll der 2. Variation in G-Moll kein positives Gefühl entsteht, da man ja einen Halbtonschritt höher gehen würde. Damit es nicht nur ein virtuos Arpeggio wird, spielt das zweite Klavier auf drei Lagen Töne, die für ein dramatisches Gefühl sorgen. Zum Beispiel ist der erste Ton in Takt 78 eine Gis-Oktave, welche über Fis-Moll spielt und somit die Sekunde darstellt; oder in Takt 80 spielt eine D-Oktave über Es-Moll, was die grosse Septime, also den Leitton darstellt. Zudem sorgen die Fermaten und Pausen dafür, dass der Klang in der Luft nachhallt und somit ihre volle Wirkung entfaltet. Gleichzeitig stimmt dieser Übergang auf das Grundgefühl der 3. Variation ein.

Die 3. Variation beginnt in tiefer Lage (Register) und langsamerem Tempo. Der langsamere 4/4-Takt trägt zu dieser düsteren Stimmung bei. Die neue Melodie besteht aus zwei Motiven (84-86 sowie 87-88) und arbeitet mit Dissonanzen sowie unvollständigen Akkorden, was einer Reduktion der harmonischen Dichte entspricht. Die Begleitung besteht vorwiegend aus einzelnen Basstönen, die die Harmonie unterstützen, sowie aus *Melodie-Fetzen* des ursprünglichen Themas, welche die kriegsartige Zerstörung zeigen. Diese befinden sich in hoher Lage, was sie weit weg erscheinen lässt, wie eine Erinnerung an alte Zeiten. Ein neues begleitendes Element sind die von Hand gehaltenen tiefen Basssaiten, was als *Extended technique*²² bezeichnet wird. Diese Spielweise erzeugt einen für das Klavier sonderbaren Klang, welche die Düsternis in einer weiteren Dimension zeigt. Die beiden Motive werden mit Fermaten und langanhaltenden Tönen, in welchen nichts passiert, voneinander getrennt, was dafür sorgt, dass diese Klänge ohne Puls in der Luft hängen und somit zum Klangbild *Tod* beitragen.

Nachfolgend wird das gesamte erste Thema in die Medianttonart Es-Moll sequenziert mit kleinen Veränderungen, welche etwas mehr Bewegung bringen: Die Pausen zwischen den Motiven sind weniger lange, die Basstöne sind halbtaktig und die *Melodie-Fetzen* erscheinen nun auch in tiefer Lage mit einem anderen Rhythmus. Zudem wurde das Motiv in den Takten 92-93 leicht variiert, sodass der Stimmverlauf in die Tiefe geht anstatt in die Höhe und somit abschliessend wirkt.

Das Thema spielt nun ein drittes Mal, jedoch mit einer weiteren Reduktion der harmonischen Dichte, denn bis auf die *Extended techniques* und die Melodie-Fragmente in hoher Lage gibt es keine weitere Begleitung der Melodie. Sie besteht nur noch aus einer

²¹ Der *Imperial March* besteht in den ersten vier Takten aus einem Wechsel der Medianttonarten G-Moll und Es-Moll.

²² «Extended technique ist ein Begriff, der [...] „falsche“ Techniken beschreibt, Musikinstrumente zu spielen oder zu singen. Dazu gehören insbesondere alternative Spieltechniken wie Mehrklänge (Multiphonics), Mikrotöne, Zirkular- oder Daueratmung, das Erzeugen von Obertönen oder Geräuschen durch besondere Spieltechniken wie Flageolettgriffe, die Abänderung eines Instruments (präpariertes Klavier, präparierte Gitarre) [...]. («Extended technique», auf: *Wikipedia*. Zugriff 02.12.2024. https://de.wikipedia.org/wiki/Extended_technique).

Stimme. Als Ausgleich für die zusätzliche Reduktion wurden die Motive variiert, indem Durchgangstöne in einem triolischen Rhythmus, der Bezug auf den ursprünglichen Walzer nimmt, hinzugefügt wurden. Andererseits wurden die Pausen zwischen den Motiven weiter verkürzt. Zudem wurde die Melodie erweitert und steuert auf ein ruhiges Ende zu, welches durch den melodischen Verlauf, das Diminuendo sowie das ritardando gezeigt wird. Ausserdem ist der letzte Ton die Quinte, die die Auflösung auf die Tonika verlangt.

Die Erwartungen werden nicht erfüllt, denn es kommt zum heftigen Ausbruch, der einem Bombenschlag gleichkommt. Dieser Ausbruch wird atonal gestaltet und spielt auf vier Ebenen: Die linke Hand des zweiten Klaviers spielt den Bass-Boden, der aus den drei tiefsten Tönen (a, b und h) eines Klaviers besteht. Die rechte Hand spielt eine Reihe einzelner betonter und unbetonter Töne, welche in dissonanten Intervallen wie kleinen Sekunden, grossen Septimen oder kleinen Nonen angeordnet sind und rhythmisch Chaos bringen. Das erste Klavier spielt dissonante Akkord-Blöcke, welche im Verlauf des Ausbruchs weniger dissonant werden und somit auf das Ende vorbereiten. Die letzte Ebene besteht aus den durchgehenden Triolen, die ein Stress-Gefühl auslösen. Der Takt 103 leitet das Ende des Ausbruchs ein, indem die Triolen in einem Diminuendo absteigen und die Akkorde tonaler und rhythmisch halbtaktig angeordnet werden. Die Fermate auf dem letzten Akkord lässt den tiefen Bass ausklingen.

Mit einem vorsichtigen Mezzopiano ertönt das ursprüngliche Thema, welches vorher nur fragmentarisch zu hören war, am Stück in hoher Lage. Im Kontrast zum wilden Ausbruch vorher wirkt das Thema ganz einsam und verloren. Der Schluss ist rhythmisch identisch wie im originalen Thema, nur dass die Melodie auf ein Fis als Schlussston zielt anstatt auf ein D. Die harmonische Begleitung beginnt in Takt 114 mit einem C, welches in den Quintakkord G-D leitet, der keine moll- oder durgebende Terz besitzt und somit einen offenen Klang hat. Das zweite Klavier ergänzt das ursprüngliche Thema mit dem Thema der 3. Variation, was die Gegenmelodie darstellt. Dieses wurde rhythmisch so verändert, dass sich die beiden Melodien ergänzen: Zuerst hat das originale Thema in Takt 115 die schnelleren Achtel, während das andere 3. Variation-Thema lange Töne hat und im nächsten Takt umgekehrt. Dies sorgt dafür, dass beide Themen zur Geltung kommen und verstanden werden, als wenn sie parallel gespielt werden würden. Sie münden in ein offenes Arpeggio, welches vor allem aus geschichteten Quinten und Quarten besteht und auf dem E landet, also noch nicht aufgelöst ist. Mit einem Ritardando führt das G in Takt 118 in den arpeggierten Schlussakkord, der einen offenen, nachdenklichen Schluss darstellt, da er wieder geschichtete Quarten, Quinten sowie Sekunden enthält. Somit kehrt der Schluss wieder ein Stück weit zum Ursprung bzw. zu Hisaishi zurück, da dieser selbst in seinen Kompositionen oft mit offenen Klängen gearbeitet hat.

4 Fazit

Aufgrund der gesammelten Erfahrungen beim Schreiben des Arrangements sowie deren Beschreibungen in dieser Arbeit lassen sich die Leitfragen folgendermassen beantworten.

Beim Arrangement für zwei Klaviere ist insgesamt weniger Reduzierung nötig als bei einem Klavier, da zwei Klaviere mehr Stimmen übernehmen können. Dies ist nicht nur so, weil mehr Hände zur Verfügung stehen, sondern auch weil die Stimmen, die in dasselbe Register zusammenfallen, auf beide Instrumente aufgeteilt werden können und daher die Unterschiede der Stimmen hörbar gemacht werden können. Trotzdem braucht es eine Reduzierung, da alle Noten eines Orchesters schlicht nicht gleichzeitig gespielt werden können und da zwei Klaviere viel weniger Raum einnehmen als ein ganzes Sinfonieorchester mit 20-100 oder mehr Musizierenden²³. So wirken zum Beispiel manche Viola-Stimmen, die im Walzer Quinten spielen, um ihm mehr Klang zu verleihen, überflüssig und störend, da unter anderem der Fokus von der Melodie abweicht. Diese beiden Prinzipien stellen eine Gratwanderung dar: Wie viel kann man von der Partitur übernehmen, sodass die Wirkung der Musik nach Intention des Komponisten beibehalten wird, aber dass die essenziellen Melodien und Stimmen noch genug Raum bekommen und die vom Orchester übertragenden Noten nicht störend wirken. Wenn im Orchester mehr oder auch andere Instrumente mit weiteren Noten dazukommen, genügt es oft, in den Klavier-Noten einen Akzent, ein Sforzato oder sonst eine Dynamikveränderung zu setzen, um den gewünschten Effekt zu erreichen.

Dabei ist zu beachten, dass jede einzelne Stimme etwas zum Gesamtcharakter des Stücks beiträgt und dass durch das Eliminieren einer Stimme ein Teil des Charakters von gewissen Passagen verloren geht. Dies ist auch der Grund, weshalb einzelne vollwertige Stimmen wie eine ganze Flöten- oder Horn-Stimme in dieser Arbeit nie entfernt wurden, was natürlich auf nur einem Klavier nicht möglich gewesen wäre. Hingegen wurden wie bereits erwähnt des Öfteren einzelne Noten entfernt, damit die Gewichtung der einzelnen Stimmen besser in das Gesamtstück passt und die essenziellen Stimmen Walzer und Melodie immer genügend präsent bleiben, welche bei anderen Arrangements dieses Stücks für nur ein Klavier meist die beiden einzigen Stimmen sind, die beibehalten werden.

Das ist übrigens auch der Grund, wieso diese Arbeit schlecht von einer Künstlichen Intelligenz übernommen werden kann, denn es werden ein menschliches Verständnis sowie menschliche Gefühle für die Wirkung der Musik benötigt, wie z.B. beim Übergang von Part 4 zu Part 5, bei welchem die Streicher für dieses warme Gefühl sorgen. Damit die *Übersetzung* für zwei Klaviere diese Effekte erbringt, muss sie stetig von Menschen auf zwei echten Klavieren (und nicht nur im Notationsprogramm) überprüft werden. Dies ist zwar subjektiv, aber auch etwas Menschliches und gerade deshalb Notwendiges für das Schreiben eines Arrangements.

²³ Wikipedia, «Sinfonieorchester».

Die Kompensation der Einschränkung von nur zwei Klavieren hängt mit Kreativität und auch Ausprobieren zusammen, um den Grad zwischen dem Festhalten an der Originalpartitur und dem Schreiben einer stimmigen Übersetzung beibehalten zu können. Möglichkeiten, um Einschränkungen zu kompensieren, sind individuell. Um das Gefühl der Wärme bspw., die die Streicher produzieren, nachzustellen, wurde der grosse Vorteil des Klaviers genutzt: Das Pedal (übrigens auch für Töne im Orchester, die nur ausgehalten werden) sorgt vor allem in Kombination mit einem Arpeggio ebenfalls für ein sehr warmes Gefühl und eignet sich deshalb für solche Passagen perfekt als Kompensation der Streicher. Oder für ein Crescendo auf einem ausgehaltenen Ton, was auf dem Klavier unmöglich ist, konnte das Tremolo gut eingesetzt werden, um diesen Effekt zu erreichen. Ein letztes Beispiel einer adäquaten Übersetzung ist, dass ein Staccato bei Streichern viel weniger spitz als beim Klavier klingt, weshalb es im Arrangement je nach Passage kein Staccato braucht.

Auf der anderen Seite ist im Verlaufe des Arrangierens klar geworden, dass gute Arrangiertechniken auch Dinge beinhalten, die in der Leitfrage nicht angesprochen wurden. Solche sind z.B. eine gute Stimmführung und musikalisch logische Einheiten in einem Notensystem; die Spielbarkeit des Arrangements sowie das Verstehen der Intention des Komponisten. Welchen Effekt wollte dieser bewirken? Dabei ist klar geworden, dass es sich vielmehr um musikalische Möglichkeiten anstatt konkreter Techniken handelt, um adäquat zu arrangieren. Es handelt sich nämlich viel eher um ein persönliches Verständnis der Musik, welches individuell umgesetzt werden kann, als um allgemein gültige Regeln, wie man für eine gegebene Situation arrangiert.

Es lässt sich also abschliessend sagen, dass es für ein adäquates Arrangement bei einer Reduktion der Anzahl Instrumente meistens auch eine Reduktion der Anzahl Töne braucht, um eine Balance zu schaffen, denn selbst bei einem Klavier ist es nicht möglich und sinnvoll, alle Töne eines Orchesters zu übernehmen. Abgesehen davon bestehen viele Möglichkeiten, um zu arrangieren. Der Weg, an den man sich halten sollte, ist aber der Gedanke an eine Übersetzung von der *Sprache Orchester* in die *Sprache zwei Klaviere*, d.h. dass man nicht wortwörtlich, sondern nach Sinn und Effekt der Musik arrangiert und vor Änderungen der Orchester-Partitur nicht zurückschreckt, denn manche Dinge wirken auf dem Klavier schlichtweg anders. Diese Einstellung erlaubt, dass man beginnt, genau hinzuhören, wodurch einem durch das grössere Bild eines Musikstücks von selbst viele Ideen und Vorstellungen aufkommen und man so ein musikalisch stimmiges Arrangement fertigt.

Durch das Schreiben der Variationen und Dokumentieren hat sich gezeigt, dass die musikalischen Parameter massgeblich Einfluss haben, an welche Klangbilder sich die Stücke annähern. So sorgt ein 3/4-Takt eher für ein schnelleres Fortschreiten der Musik und damit eine höhere emotionale Kontur, was einen tendenziell fröhlicheren Effekt hat. Ein niedrigeres Tempo sorgt für eine niedrigere emotionale Kontur und damit für einen tendenziell traurigeren Effekt. Jede Veränderung ist zudem relativ gesehen, also z.B.

trauriger und nicht *traurig*, denn sie bestimmt nur, an welches Klangbild sich das Stück annähert, ohne dass sie es absolut ausdrückt, was zur nächsten Teilbeantwortung der Leitfrage führt.

Es hat sich nämlich gezeigt, dass das Verändern eines einzigen Parameters zu wenig Effekt hat, sodass es meist mehrere Veränderungen braucht. Dabei kann man sich metaphorisch das Kochen vorstellen, denn auch dort braucht es von jedem ein bisschen, um schlussendlich ein gutes Gericht zu erhalten.

Auf der anderen Seite liess sich feststellen, dass die musikalischen Parameter allein den Variationen noch keinen eigenen Charakter geben. Ansonsten hätten sie nämlich direkt aufeinander aufbauend gestaltet werden können, indem immer ein weiterer Parameter geändert wird, wie es ursprünglich geplant war. Dadurch ergibt sich aber noch lange keine eigenständige Variation. Um ein bestimmtes Klangbild zu erreichen, spielen also noch weitere Faktoren eine Rolle, wie zum Beispiel der musikalische Kontext: Die Parameter für die 3. Variation beispielsweise waren gesetzt, doch wie wird es nun musikalisch umgesetzt? Welche Teile hat die Variation? Wie verläuft der musikalische Bogen? Wie schaffe ich einen guten Übergang zwischen zwei Teilen? Wie schaffe ich einen Effekt, der den Charakter der Variation stützt und definiert? All dies sind Fragen, die beim Komponieren beantwortet werden müssen, um ein gutes Stück zu schreiben, die jedoch nicht direkt durch musikalische Parameter bestimmt werden. Ein anderes wichtiges Element ist die musikalische innere Vision, was zum Beispiel bei der Variation der Melodie selbst benötigt wird. Bestimmt lassen sich Dinge, wie der Verlauf der Melodie (ob aufsteigend oder absteigend) durch musikalische Parameter beeinflussen, doch damit es schlussendlich gesamtmusikalisch Sinn ergibt, braucht es das innere und auch äussere Ohr, um beim Ausprobieren auf neue Ideen zu kommen oder sie zu verwerfen. In der 2. Variation beispielsweise hatte ich mir das abgewandelte zweite Motiv (die Fortsetzung des ersten Motivs) bereits in meinem Kopf vorgestellt, womit ich auf dem Klavier erproben konnte, welche Töne es sind. Erst im Nachhinein ist mir an dieser Stelle bewusst geworden, dass es einen verminderten Akkord darstellt und es somit aus musiktheoretischer Sicht Sinn ergibt, dass es düsterer klingt als das originale Thema.

Somit lässt sich schliessen, dass, um lebendige Variationen schreiben zu können, man sich zwar von den Parametern inspirieren lassen darf, man sich aber auch zu gewissen Graden von ihnen lösen muss und mit Hilfe der Kreativität und Vorstellungsvermögen sich vollkommen dem Klangbild und der eigenen Vorstellung hingeben muss.

5 Selbstreflexion

In diesem Kapitel werde ich subjektiv zurückblicken und mich dabei selbstkritisch unter die Lupe nehmen. Dabei beginne ich mit den nicht-inhaltlichen Gedanken, bevor ich mich auf die inhaltlichen Punkte beziehe.

Bereits Anfang dieses Jahres begann ich mir Gedanken zu machen, wie meine Maturitätsarbeit aussehen sollte, denn von den Maturarbeitspräsentationen des vorgängigen Jahrgangs wusste ich, dass man früh genug anfangen sollte, um kurz vor Schluss nicht in Stress zu geraten. Dieses Prinzip nahm ich mir zu Herzen, sodass ich mir einen strengen Zeitplan setzte, bei welchem ich in den Sommerferien mit dem Arrangement fertig werden wollte und bis zu den Herbstferien mit den Variationen, sodass ich die Herbstferien für die Fertigung und Überarbeitung anderer Kapitel nutzen könnte. In den Sommerferien konnte ich tatsächlich das Arrangement und seine Beschreibung beenden. Bei den Variationen hat dies nicht so gut funktioniert, was an zwei Dingen lag: Auf der einen Seite kam ich in der Zeit zwischen den Sommer- und Herbstferien nicht wirklich dazu und ich vernachlässigte die Arbeit. Auf der anderen Seite unterschätzte ich die Arbeit, die hinter den Variationen steckte. Somit kam ich erst nach den Herbstferien zur Beendigung der Variationen, was mich vor der Abgabe doch in einen Stress versetzte, da ich andere Bereiche, welche zuvor nur stichwortartig notiert waren, austexten musste.

Abgesehen davon war mir die Organisation der zu erledigenden Dinge gut gelungen. Ich setzte mir häufig To-Do-Listen, was ich für die jeweilige Arbeitszeit konkret erreichen möchte und was die konkreten Arbeitsschritte für das nächste Mal sein werden. So fand ich schnell den Faden wieder und konnte daran anknüpfen, wo ich das letzte Mal aufgehört hatte. Ich habe absichtlich *konkret* geschrieben, da es mir mental sehr half, mir kleine Zwischenziele zu setzen, die gut zu erledigen waren. Anstatt mir vorzunehmen, die Analyse zu beenden, unterteilte ich das Ziel nochmals in Bereiche wie: geeignetes Variationenwerk aussuchen, beim Anhören erste Notizen machen, passende Variationen aussuchen, anhand Partitur genaue Analyse durchführen. Somit blieb ich motiviert und verzweifelte nicht an der Menge an Aufgaben.

Die nun folgende inhaltliche Reflexion beginnt mit der Betrachtung des Arrangements, welches ich aufgrund des hohen Spassfaktors recht schnell beendet hatte. Es war nämlich insofern eine gute Form, um sich dem Kompositionsprozess zu nähern, da man sich mit Komposition beschäftigen kann und diese verstehen muss, ohne sich zu überfordern, was somit für den Anfang genau die richtige Mischung an neuen Elementen ist. Ich lernte z.B., genau hinzuhören und Stimmen wahrzunehmen, die mir sonst verborgen geblieben wären. Es hat mir schlussendlich so viel Spass gemacht, dass ich als *En Plus* das Arrangement für zwei Klaviere nochmals für die Blasorchester-Besetzung der KFR/KEN um-arrangierte, welche wir an der Serenade im Sommer aufführen werden. Eine zu Beginn negative Seite des Arbeitsprozesses war die Arbeit mit dem Notationsprogramm *Muscore*, welche Zeit brauchte, bis man darin zurechtkam und

sich alle nötigen Kürzel merken konnte. Anfangs sorgten auch das Transponieren von Stimmen und der ganze Eingabeprozess der Noten für Schwierigkeiten. Z.B. muss man, wenn man den Rhythmus einer Passage kopieren möchte, den ganzen Takt kopieren und die Noten einzeln austauschen. Sobald diese anfänglichen Schwierigkeiten überwunden waren, verlief der Rest mehr oder weniger problemlos.

Das Produkt an sich ist mir insgesamt gut gelungen. Auf unterschiedliche Art und Weise konnte ich die Wirkung der Musik im Orchester auf zwei Klavieren übertragen. Kritisch muss man dazu sagen, dass es ein technisch eher schwieriges Arrangement ist, selbst für geübte Pianist*innen. Ich habe aber versucht, schwierige Stellen so gut es ging zu vereinfachen, z.B. durch die Handverteilung oder Angaben wie *mano sinistra* und *mano destra*.

Bei den Variationen verlief es nicht ganz so reibungslos wie beim Arrangement. Zuerst musste ich eine stimmige Arbeitsweise finden. Dies war für mich, Ideen auf dem Klavier zu erproben und, sobald sie ausgereift genug waren, auf *Musescore* zu notieren ohne *Reaper*. Dies ist ein Programm, mit welchem man in der Theorie die richtige Notenlänge und -höhe erfassen und nach *Musescore* transferieren kann. Für mich war das aber ein Umweg, da es bei den ersten Versuchen nicht wie gewollt funktioniert hat und ich mich ansonsten in das Programm hätte einarbeiten müssen, was Zeit gekostet hätte. Der Weg, die Noten manuell in *Musescore* einzutragen, hat sich aber bewährt.

Der Kompositionsprozess an sich war mir recht neu. Dabei half es aber, dass ich das Thema hatte, an welches ich mich immer anlehnen konnte, weshalb ich – wie auch beim Arrangement – denke, dass die Form *Variation und Thema* eine gute ist, um mit dem Komponieren zu beginnen. Bei diesem kreativen Prozess hilft es, viel auszuprobieren, ohne auf die Musiktheorie (z.B. an die Stufentheorie) zu denken. Ansonsten würde die kreative Denkarbeit des Hirns verloren gehen, da der logische Teil mehr beansprucht wird, was nicht zielführend ist. Manchmal hatte ich auch eine Vision im Kopf, wie eine Stelle tönen sollte. Da ist es wichtig, diese Idee weiterzuverfolgen und den *Flow* zu nutzen, denn in solchen Phasen kommt einem eine Idee nach der anderen. Auch hat sich gezeigt, dass zum Komponieren dazugehört, einige Ideen wieder zu verwerfen, was vor allem beim Komponieren der 3. Variation nötig gewesen war.

Grundsätzlich kann man sagen, dass mir die Variationen – gerade im Hinblick, dass dies meine erste grössere Komposition ist – gut gelungen sind und ihre Klangbilder umgesetzt werden konnten. Alle drei besitzen nämlich einen jeweils komplett eigenen Charakter, was unter anderem dadurch der Fall ist, dass sie in unterschiedlichem Stil geschrieben sind. Die erste geht eher in Richtung Romantik, die zweite in Richtung Klassik und die dritte in den zeitgenössisch modernen Stil.

Zu Beginn jedoch geriet mir die 1. Variation zu kurz und war somit kein fertiges, eigenständiges Stück gewesen. Dies kam daher, dass das ursprüngliche Thema nur sehr kurz war und die 1. Variation sich an diesem orientierte. Ich konnte dies lösen, indem ich den anfänglichen Teil mit einer rhythmischen Veränderung wiederholte, also einen A'-Teil anhängte. Die 2. Variation verlief so gut wie problemlos, da ich eine genau Vorstellung

hatte, wie sie zu tönen hatte. Da diese eher klassisch geprägt war, musste ich bei der Überarbeitung gewisse musikalische Regeln umsetzen, wie z.B., dass der Bass in Takt 58 die Tonika bleiben musste und nicht, wie ursprünglich komponiert, ein Leitton.

Dabei hatte ich bei den ersten beiden Variationen weniger Mühe, da sie im Vergleich zur 3. Variation weniger komplex sind. Bei dieser hingegen brauchte ich am meisten Zeit und Nerven, was mich zwischendurch ziemlich verzweifeln liess. Die Überleitung sowie das neue Thema der 3. Variation kamen mir schnell und passten auch zu den gewählten Klangbildern. Alle darauffolgenden Passagen jedoch schrieb ich etliche Male um. Besonders der Ausbruch und der Schluss waren schwierig umzusetzen. Der Schluss z.B. war in der ersten Version laut und pompös mit triolischen Auf- und Abgängen. Dass es mir nicht gefiel, erkannte ich aber unter anderem daran, dass ich mich beim Anhören der 3. Variation immer vor dieser Stelle fürchtete. Die Lösung war einerseits – wie bereits beschrieben – die Idee loszulassen, auch wenn es einem schwer fällt, und in eine andere Richtung zu forschen. Andererseits war es auch zu erkennen, was genau einen stört. Dies bringt einen nämlich dazu, über eine Klangvorstellung nachzudenken und in sich hineinzuhören. Z.B. waren die beiden kombinierten Themen in der finalen Version des Schlusses gleichzeitig abgespielt worden. Ich erkannte also, dass man die Passage so nicht versteht, und wählte einen anderen Rhythmus, sodass sie sich schlussendlich komplementierten.

Abschliessend möchte ich sagen, dass ich wie erhofft dem Kompositionsprozess nähergekommen bin und mir dieser Spass gemacht hat. Ich möchte mich in der Zukunft also unbedingt weiter mit Komposition beschäftigen und dazulernen. Das Schreiben dieser Arbeit war dafür ein idealer Start und ich bin gespannt, was mich dabei noch alles erwarten wird.

6 Dank

Ich danke Martin Bezzola, der schnell mit mir in Kontakt getreten ist und mich mit offenen Armen empfangen hat, für seine Inputs und Tipps während des Gesprächs im Juli 2024. Dieses hat mich unglaublich bereichert, womit ich Startschwierigkeiten verhindern konnte. Auch Meret danke ich, ohne die ich den Film *Das wandelnde Schloss* und seine Musik damals in der 3. Klasse gar nicht kennengelernt hätte. Mein grösster Dank gilt jedoch meinem Betreuer und Musiklehrer Ramin Abbassi, der sich immer genügend Zeit nahm, um all meine Fragen und Probleme zu klären und mich bei meiner Krise mit der 3. Variation unterstützt und auf neue Ideen gebracht hatte. Durch sein stets konstruktives Feedback behielt ich die Motivation bis zum Schluss, sodass meine Maturitätsarbeitszeit positiv in Erinnerung bleiben wird.

7 Quellenverzeichnis

Belkin, Alan, «Applied Orchestration #15 - transcribing piano music for orchestra». Zugriff 05.08.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=STuYZ8rnNoQ>.

Belkin, Alan, «Reduction». Zugriff 06.08.2024.
<https://alanbelkinmusic.com/site/en/index.php/reduction/>.

Kohlmann, Johannes, «Das Arrangement», in: *Arrangieren im Musiktheorieunterricht. Ein Plädoyer für eine künstlerische und praxisnahe Unterrichtsmethode*. 2024. Zugriff 23.11.2024. <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1205.aspx>.

Kübler, Hanspeter, «Emotionale Kontur», in: *Eine Zusammenstellung von Lernunterlagen*, S. 55, 59-60. Zugriff 23.04.24.
https://paul.zhdk.ch/pluginfile.php/11526/mod_page/content/31/Lernunterlagen%20Hanspeter%20K%C3%BCbler.pdf.

Michels, Ulrich, «Gattungen und Formen/Variation», in: *dtv-Atlas Musik*, S. 157. München: dtv Verlagsgesellschaft, 2001. Zugriff: 22.09.2024.

Schoenberg, Arnold, «Theme and Variations», in: *Fundamentals of Musical Composition*, S. 167. London: Faber and Faber Limited, 1967. Zugriff 8.10.2024.

Wicke, Peter, Max Peter Baumann, Hanns-Werner Heister, Christoph Hempel und Birgit Jank, «Musikbegriff und Methoden im Unterricht», in: *Musik Basiswissen Schule*, S. 22. Berlin: Dudenverlag, 2016. Zugriff 23.11.2024.

Unbekannte Autoren:

Ghibli-Wiki, «Das wandelnde Schloss/Zusammenfassung». Zugriff 30.11.2024.
https://ghibli.fandom.com/de/wiki/Das_wandelnde_Schloss/Zusammenfassung.

Musiklexikon. Zugriff 23.11.2024. <https://www.musiklexikon.info/musiklexikon>.

Wikipedia, «Begleitung (Musik)». Zugriff 23.11.2024.
[https://de.wikipedia.org/wiki/Begleitung_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Begleitung_(Musik)).

Wikipedia, «Sinfonieorchester». Zugriff 15.08.2024.
<https://de.wikipedia.org/wiki/Orchester#Besetzung>.

8 Abbildungsverzeichnis

Titelbild: *Das wandelnde Schloss*. Ausschnitt aus dem Film. Zugriff 01.12.2024.
<https://hannover.premiumkino.de/film/das-wandelnde-schloss>.

Abbildung 1: Eigenbild der bearbeiteten Orchester-Partitur.

9 Anhang

9.1 Bearbeitung der Orchester-Partitur

The Merry-Go-Round of Life
the complete, non-extended theme from Howl's Moving Castle
faithfully transcribed by an amateur engraver
 CHECK THE DESCRIPTION FOR OTHER VERSIONS

Woodwinds: at least 2 piccolos/flutes, 2 oboes, 3 clarinets, 3 bassoons
 Brass: at least 6 French horns, 4 trumpets, 3 trombones, 1 tuba
 Percussion: at least 1 timpani, 1 concert snare drum, 1 cymbal (+ glockenspiel)
 Strings: violin, viola, violoncello, contrabass sections
 & 1 piano, 1 harp, 1 accordion/bandoneon (& banjo, mandolin)

by Joe Hisaishi
trans. Emily May

1. Klavier-Solo

Andante

Grand Piano

mp rubato

0:13

Adagio

Pno.

Andante

0:40

Oboe-Solo, warmes Gefühl

Ob.

mp

let ring

Glock.

p

Pno.

Hrp.

p

Dynamie-Problem

Vlins.

pp mp

Vlas.

pp mp

Vcs.

pp mp

Cbs.

pp mp

Pedal?

Melodie

Verzierung

Gegenstimme (oft Cello)

Walzerbegleitung

2

27 **Tempo di valse** (♩ = 180)

The musical score for measures 27-36 is presented in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Ob.** (Oboe): Measures 27-36, starting with a yellow highlight. A green line connects the end of measure 27 to the start of measure 37.
- Pno.** (Piano): Measures 27-36, starting with a *mp* dynamic. A green line connects the end of measure 27 to the start of measure 37.
- Bj.** (Clarinet): Measures 27-36, starting with a *p* dynamic. A green line connects the end of measure 27 to the start of measure 37.
- Acc.** (Accordion): Measures 27-36, starting with a *mp* dynamic. A green line connects the end of measure 27 to the start of measure 37.
- Mdn.** (Mandolin): Measures 27-36, starting with a *p* dynamic. A green line connects the end of measure 27 to the start of measure 37.
- Vlins.** (Violins): Measures 27-36, starting with a *p* dynamic. A green line connects the end of measure 27 to the start of measure 37.
- Vlas.** (Violas): Measures 27-36, starting with a *p* dynamic. A green line connects the end of measure 27 to the start of measure 37.
- Vcs.** (Cellos): Measures 27-36, starting with a *mp* dynamic. A green line connects the end of measure 27 to the start of measure 37.
- Cbs.** (Double Basses): Measures 27-36, starting with a *mp* dynamic. A green line connects the end of measure 27 to the start of measure 37.

37

The musical score for measures 37-46 is presented in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Pno.** (Piano): Measures 37-46, starting with a *mp* dynamic. A green line connects the end of measure 37 to the start of measure 47.
- Bj.** (Clarinet): Measures 37-46, starting with a *p* dynamic. A green line connects the end of measure 37 to the start of measure 47.
- Acc.** (Accordion): Measures 37-46, starting with a *mp* dynamic. A green line connects the end of measure 37 to the start of measure 47.
- Mdn.** (Mandolin): Measures 37-46, starting with a *p* dynamic. A green line connects the end of measure 37 to the start of measure 47.
- Vlins.** (Violins): Measures 37-46, starting with a *p* dynamic. A green line connects the end of measure 37 to the start of measure 47.
- Vlas.** (Violas): Measures 37-46, starting with a *p* dynamic. A green line connects the end of measure 37 to the start of measure 47.
- Vcs.** (Cellos): Measures 37-46, starting with a *mp* dynamic. A green line connects the end of measure 37 to the start of measure 47.
- Cbs.** (Double Basses): Measures 37-46, starting with a *mp* dynamic. A green line connects the end of measure 37 to the start of measure 47.

2. Klavier - Melodie, wie eine Reise

103

3

Fl. Flöt
Klavier

Ob. Oboe

Cl. Klarinette (transp.)

Bsn. Fagott

F Hn. (Horn)

Pno. Piano

Br. Bläser

Acc. Flöten

Mdr. Mdr.

Vins. Violen

Vlas. Violoncello

Vcs. Cello

Chs. Kontrabaß

mp *mf* *p* *mf*

weich (Horn)

Flöten

mp *mf* *p* *f*

4

56

Fl.

Ob.

Cl.

Ban.

F Hn.

Pno.

Bj.

Acc.

Mdn.

Vlins.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

mf

Verzierung

+ Flötenverzierung

Trompete

3. Trompeten - melodisch
- stärker, gebieterisch (Trompete?)

1. 14

65

Pno.

Vlins.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

p

1.20 4. Reise, fröhlich, hüpfend

72 5

Picc. *mp*

Ob. *mp*

Cl.

Bsn.

Pno.

Mdn.

Vlins. *mf*

Vlas. *mf*

Vcs. *f*

Cbs. *f*

77

7.30
6

5. 1 volles, warmes Empfängnis (Walzer weniger präsent)

81

Picc. *f* 3 3 3 3

Ob. *mf* 3 3 3 3

Cl. *mp* 3 3 3 3

Bsn. *mp* 3 3 3 3

F Hn. *mf*

Tpt. *mp*

Tbn. *mp*

Tba. *f*

Pno.

Hrp.

Acc. *f* *Arpeggio machen* *Sonst zu Voll*

Vlins. *f* *Motiv*

Vlas. *f*

Vcs. *f*

Cbs. *mp*

6. | zurück ins Walzer-Feeling (enger)
aber mit weicher Melodie & Gegenmelodie

The musical score is for the piece "Merry-Go-Round of Life" for two pianos. It features a variety of instruments including Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, Flute, Trumpet, Trombone, Tuba, Piano, Harp, Accordion, Mandolin, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is annotated with handwritten notes and markings. A red note at the top right says "6. | zurück ins Walzer-Feeling (enger) aber mit weicher Melodie & Gegenmelodie". A blue note "1.37" is written above the Flute staff. A green note "C9" is written above the Accordion staff. A blue note "libertänt" is written above the Violoncello staff. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "f" and "mp".

Picc.

Ob.

Cl.

Bsn.

F Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Pno.

Hrp.

Acc.

Mdn.

Mandolin

Vlns.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

8

90

Picc.

Ob.

Cl.

Bsn.

F Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Con. Sn.

Pno.

Hrp.

Acc.

Mdn.

Vlns.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

1 grandios, lustig, fröhlich
(komplett neues Feeling)

gmall → a mall

37

141

Picc.

Ob.

Cl.

Bsn.

F Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Con. Sn.

Acc.

Mdn.

Vlns.

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Verlangen, Zerrn, Sehnsucht (Aussage?)

16

I feierlich, festlich

148

Picc. *f* *riten.*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

F Hn. *f*

Trpt. *f*

Tbn. *f*

Tba. *f*

Timp. *mf* *f*

Con. Sn. *mf* *f*

Cym. *f*

Hrp. *mf*

Acc. *mf*

Mdn. *mf*

Vlins. *mp*

Vlas. *mp*

Vcs. *mp*

Cbs. *mp*

8 ²¹⁸ *1. Fregend* *1 grosses, lautes Finale, viele Stimmen* 17

stringendo *a tempo*

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn.

F Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Con. Sn. Cym. Hrp. Vlns. Vlas. Vcs. Cbs.

pp *mf* *ff*

Eicher Trompete nehmen? *Trommel*

The musical score is for a full orchestra and two pianos. It features various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, French Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Conga Snare, Cymbal, Harp, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes handwritten annotations in red ink: '1. Fregend' at the top left, '1 grosses, lautes Finale, viele Stimmen' at the top right, 'Eicher Trompete nehmen?' and 'Trommel' in the middle, and 'pp', 'mf', 'ff' dynamic markings. There are also color-coded highlights: yellow for Violins, blue for Violoncello, and pink for Trombone, Tuba, and Contrabass. The score is marked with 'stringendo' and 'a tempo'.

18

Aufgaben

molto allargando

161

molto allargando

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

F Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Con. Sn.

Cym.

Hrp.

Vlns.

Vlas.

fff *mf* 9

164 19

Cym. *pp* (a tempo)

Hrp.

Vlns. *fff* *ppp*

Vlas. *fff* *ppp*

Vcs. *ff* *ppp*

Cbs. *ff* *ppp*

*fröhlicher, weites Schlussakkord
wärmer*
E6

Seigen für Effekt

↳ Variation: an Akkord probieren mag?

9.2 Arrangement Merry-Go-Round of Life

Merry-Go-Round of Life

Arrangement für zwei Klaviere

Joe Hisaishi
Arr: Jannik Bergmann

Andante

Klavier 1 *mp rubato*

Klavier 2

Adagio

Klav. 1

Klav. 2

12

2

19

Klav. 1

Klav. 2

Measures 19-24. Klav. 1 plays a melody with chords in the right hand and single notes in the left hand. Klav. 2 is silent.

25

Klav. 1

Klav. 2

mp *pp* *p*

Tempo di valse (♩ = 180)

Measures 25-31. Klav. 1 plays a melody with slurs. Klav. 2 plays chords. Dynamics: *mp*, *pp*, *p*. Tempo: Tempo di valse (♩ = 180).

32

Klav. 1

Klav. 2

mp

8

Measures 32-37. Klav. 1 plays a melody with slurs. Klav. 2 plays chords. Dynamics: *mp*. Repeat sign with 8.

3

38 8

Klav. 1

Klav. 2

44 8

Klav. 1

Klav. 2

49 8

Klav. 1

Klav. 2

mf

mf

p

mp

This musical score is for the piece 'Merry-Go-Round of Life' for two pianos. It consists of three systems of staves, each with two parts labeled 'Klav. 1' and 'Klav. 2'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system covers measures 38 to 43, with a first ending bracket over measures 38-41. The second system covers measures 44 to 48, with a first ending bracket over measures 44-47. The third system covers measures 49 to 54, with a first ending bracket over measures 49-52. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords.

4

56

Klav. 1

Klav. 2

mf

3

61

Klav. 1

Klav. 2

66

Klav. 1

Klav. 2

mf

f

m.d

m.s. 3

3

70

Klav. 1

Klav. 2

73

Klav. 1

Klav. 2

77

Klav. 1

Klav. 2

f

mp

Detailed description: This page contains measures 70 through 76 of the musical score. The score is for two pianos, Klav. 1 and Klav. 2. Measures 70-72 show Klav. 1 with a complex triplet of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. Klav. 2 has sustained chords in the right hand and a descending eighth-note line in the left hand. Measures 73-76 continue this texture. In measure 74, Klav. 1 has a forte (*f*) triplet of eighth notes, while Klav. 2 has a forte (*f*) chord. A dynamic shift to mezzo-piano (*mp*) occurs at the start of measure 75. The score concludes with sustained chords in both hands in measures 77-78.

6

81 *rit.* -----

Klav. 1

Klav. 2

mf

mf

85 *ritenuto* *a tempo*

Klav. 1

Klav. 2

ff

mf

f

ff

mf

f

91

Klav. 1

Klav. 2

mf

f

7

Klav. 1

Klav. 2

97

Klav. 1

Klav. 2

100

Klav. 1

Klav. 2

104

rit.

mp

8

106 **accel.** *immer schneller werdend*

Klav. 1

Klav. 2 **sfp** *crescendo, immer schneller werdend* **f**

a tempo (♩ = 190)

110

Klav. 1

Klav. 2 **ff**

molto allargando (♩ = 110)

114

Klav. 1 **fff**

Klav. 2 **fff** **mf**

116

Klav. 1

ff *fff* *p*

Klav. 2

fff *p*

9.3 Variationen

Variationen

über ein Thema aus Hisaishis "Merry-Go-Round of Life"

Jannik Bergmann

Tempo di Valse (♩ = 180)

Klavier 1

mp

Klavier 2

p

8

Klav. 1

Klav. 2

14

rit.

Klav. 1

Klav. 2

mf

2

Var. 1
Andante (♩ = 80)

18

Klav. 1

mf

8

Klav. 2

mf

23

Klav. 1

8

Klav. 2

27

Klav. 1

f

8

Klav. 2

f

8

31

Klav. 1

Klav. 2

mf

8

35

Klav. 1

Klav. 2

8

40

Klav. 1

Klav. 2

p

8

4

Var. 2
tempo primo (♩ = 180)

Klav. 1

mf

Klav. 2

mf

44

51

Klav. 1

mp

Klav. 2

mp

57

Klav. 1

f

mp

Klav. 2

f

mp

63

Klav. 1

Klav. 2

f

69

Klav. 1

Klav. 2

p

f

74

Klav. 1

Klav. 2

f

ff

Var. 3
(♩ = 95)

57

84 **langsamer** (♩ = 60)

Klav. 1

ppp
Saite von Hand dämpfen

8 3 8 3 7

Klav. 2

mp

89

Klav. 1

p

8 3

Klav. 2

93

Klav. 1

ppp
Saite von Hand dämpfen

8 3

Klav. 2

mf rubato

p 3

8

97

Klav. 1

Saite von Hand dämpfen

8

rit.

Klav. 2

mf

3

pp

3

Etwas schneller (♩ = 70)

101

Klav. 1

ff energisch, hektisch

3

Klav. 2

ff

8

102

Klav. 1

3

Klav. 2

8

9

Langsamer Walzer (♩ = 100)

103

Klav. 1

mp *p* *mp*

Klav. 2

f

8

Etwas langsamer (♩ = 90)

109

Klav. 1

Klav. 2

p

116

Klav. 1

pp

rit.

Klav. 2

pp



Kantonsschule Freudenberg Zürich

Gymnasium Freudenberg

Alt- und neusprachliches Langgymnasium

Maturitätsarbeit Redlichkeitserklärung

Originalarbeit

Ich erkläre, dass es sich bei der eingereichten schriftlichen Arbeit mit dem Titel

Merry-Go-Round of Life für zwei Klaviere

um eine von mir selbst und ohne unerlaubte Beihilfe verfasste Originalarbeit handelt. Ich bestätige, dass die Arbeit nicht bereits früher am Gymnasium Freudenberg oder an einer anderen Schule eingereicht worden ist.

Verweise auf Quellen

Ich erkläre, dass sämtliche Bezüge auf fremde Quellen (Originaltexte, Sekundärliteratur, Bilder, Tabellen usw.), die in der oben genannten Arbeit verwendet wurden, deutlich als solche gekennzeichnet und mit korrekten Quellenangaben versehen sind.

Plagiats-Prüfung

Ich bin damit einverstanden, dass meine Arbeit zur Überprüfung der korrekten und vollständigen Angabe der Quelle mit Hilfe einer Software (Plagiatserkennungstool) geprüft wird. Zu meinem eigenen Schutz wird die Software auch dazu verwendet, später eingereichte Arbeiten mit meiner Arbeit elektronisch zu vergleichen und damit Abschriften und eine Verletzung meines Urheberrechts zu verhindern. Falls Verdacht besteht, dass mein Urheberrecht verletzt wurde, erkläre ich mich damit einverstanden, dass die Schulleitung meine Arbeit zu Prüfzwecken herausgibt.

Massnahmen bei Plagiaten und anderen Unredlichkeiten

Ich bestätige, dass ich die Plagiarismus-Richtlinien des Gymnasiums Freudenberg gelesen und verstanden habe.

Ich nehme zur Kenntnis, dass bei unerlaubter Beihilfe sowie bei mangelhaften Quellenangaben (Plagiaten) rechtliche Schritte unternommen werden und ich mit disziplinarischen sowie mit anderen Massnahmen rechnen muss, welche in folgenden Erlassen vorgesehen sind:

- Schulordnung der Kantonsschulen vom 5. April 1977
- Reglement für die Maturitätsprüfungen an den Gymnasien des Kantons Zürich vom 10. März 1998 (Revisionen 26.5.2008/30.8.2010)
- Plagiarismus-Richtlinien des Gymnasiums Freudenberg vom 13.6.2008.

Name: Bergmann

Vorname: Jannik

Datum: 8.12.2024

Unterschrift Schülerin/Schüler: Jannik Bm

Unterschrift Erziehungsberechtigte/r: