

Elisa Maria Lapan, MMus B.A.

Matr. Nr.: 01603805

Der Beitrag des Soundpaintings zur musikalischen Entwicklung

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Konzertfachstudiums Saxofon

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ. Prof. MMag. Linda Aicher, PhD

Zweitleserin: Eva Hartl

Linz, 24.02.2021

Danksagung

Einen herzlichen Dank möchte ich an meine Erstbetreuerin Univ. Prof. MMag. Linda Aicher, PhD richten, welche mir von Anfang an sehr unterstützend und mit großem Engagement zur Seite stand.

Vielen lieben Dank an Eva Hartl für das Übernehmen der Zweitleserrolle und die mit Hingabe gewidmete Zeit für konstruktives Feedback.

Walter Thompson, Vincent Lê Quang und Thomas Doss trugen mit Ihrer Interviewbereitschaft enorm zu der Entstehung dieser Arbeit bei – einen herzlichen Dank für die darin investierte Zeit, das Teilen von wertvollen Informationen, das aufrichtige Interesse und die interessanten Beiträge zu meinen Fragen.

Ein besonderer Dank gilt meinem kanadischen Studienkollegen und guten Freund Kevin Shen, welcher mich als erster in die Welt des Soundpaintings einführte und einige neue Inspirationen lieferte.

Ein großer Dank gilt auch meiner Schwester Eva Lapan für das Korrekturlesen und ihren Fokus auf die Feinheiten der Sprache. Vielen Dank an meine Familie und meine Studienkolleginnen und Freundinnen Lisa Felbermayer und Theresa Zöpfl, welche mir immer mit Ratschlägen, neuen Ideen und Offenheit für zahlreiche Diskussionen zur Seite standen.

Abstract

In dem Bestreben, dem Einfluss des Soundpaintings auf die individuelle musikalische Entwicklung und auf die musikalische Entwicklung von Ensembles und Orchestern auf den Grund zu gehen, wird anhand von Literaturrecherche und Experteninterviews auf den Begriff Soundpainting, dessen Geschichte, Konzept und heutige Relevanz eingegangen. Um neue Erkenntnisse zu erschließen und exklusives Wissen zu generieren, wird auf die langjährige Erfahrung von Walter Thompson, dem Erfinder von Soundpainting, einer Zeichensprache zum Komponieren in Echtzeit, Vincent Lê Quang, dem Professor für *Generative Improvisation* am Pariser Konservatorium, und dem Komponisten und Dirigenten Thomas Doss aufgebaut. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden Bereiche wie Kreativität, bewusstes Hören, Zugänge zu zeitgenössischer Musik, Arbeit mit heterogenen Gruppen, musikalischer Ausdruck und Improvisation, auf welche Soundpainting eine positive Wirkung hat. Inwiefern bei Projekten wie dem dänischen *Borum Fri Musikskolens Orkester* und dem Workshop *Junge Musik – Musik für Junge* der Einsatz von Soundpainting vorteilhaft war, wird erläutert und die Zukunftsperspektive Soundpainting im Blasorchester beleuchtet.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Methode und aktueller Forschungsstand.....	3
2.1	Methodik – Interview.....	5
2.1.1	Wahl der Experten.....	5
2.1.2	Interviewleitfäden	10
3.	Soundpainting	13
3.1	Definition	13
3.2	Entstehungsgeschichte	15
3.3	Soundpainting-Zertifizierung.....	16
3.4	Konzept.....	16
3.3.1	Sechs Unterkategorien der Soundpainting-Zeichen.....	17
3.3.2	Grade der Entwicklung und Umgang mit Fehlern	18
3.3.3	Palettes.....	18
3.4	Soundpainting-Ensembles/-Orchester	19
3.5	Auswahl verschiedener anderer Systeme für Echtzeitkompositionen.....	20
4.	Der Einfluss von Soundpainting auf die musikalische Entwicklung.....	23
4.1	Kreativität	24
4.2	Neues entdecken	25
4.3	Aktives Zuhören.....	26
4.4	Ein Zugang zu zeitgenössischer Musik	27
4.5	Arbeit mit heterogenen Gruppen.....	31
4.6	Musikalischer Ausdruck	34
4.7	Improvisation.....	35
4.8	Kehrseite.....	36

5. Projekte mit Soundpainting	37
5.1 Borum Fri Musikskolens Orkester	37
5.2 Junge Musik – Musik für Junge.....	39
5.3 Fazit.....	40
6. Zukunftsperspektive – Soundpainting in Blasorchestern.....	43
6.1 Soundpainting in Blasorchestern in Frankreich	44
6.2 Neue Musik.....	45
6.2.1 Jugend	48
6.2.2 KapellmeisterInnenausbildung	48
6.3 Zuhören und Zuschauen	49
6.4 Heterogenität	49
6.5 Umgang mit Fehlern	50
6.6 Musikalischer Ausdruck	50
6.7 Weitere Vorteile von Soundpainting für die Arbeit mit Blasorchestern	51
7. Zusammenfassung	52
Literaturverzeichnis.....	54
Abbildungsverzeichnis.....	60

1. Einleitung

Von 2018 bis 2020 wurde mir die Möglichkeit zuteil, den Masterstudiengang Saxofon und Ensembleleitung an der Royal Academy of Music in Aarhus, Dänemark, zu belegen. Studierende aus verschiedenen Ländern und mit unterschiedlichen Vorerfahrungen trafen hier zu einem regen Austausch aufeinander. So kam es beispielsweise zur Gründung einer Soundpainting-Gruppe, bei welcher jeder und jede die Möglichkeit hatte, mitzuwirken. Die Initiative dafür wurde von einigen Musikstudierenden an der Akademie ergriffen, um Interessierte in die Welt des Soundpaintings einzuführen, das Repertoire an Soundpainting-Zeichen als Gruppe zu erweitern, gemeinsam Musik zu machen und neue Klangwelten zu entdecken. In ihrer Freizeit trafen sich MusikerInnen mit unterschiedlichen Spezialisierungen wie Jazz, Klassik, zeitgenössischer Musik, Weltmusik, Volksmusik und elektronischer Musik und bildeten ein kunterbuntes Ensemble. In diesem konnten, je nach Anwesenheit der MusikerInnen, unkonventionelle Instrumentenkombinationen gehört werden. Was die dabei entstandene Musik auszeichnete, waren die verschiedensten Einflüsse und die damit verbundene Verkörperung des Begriffes „multidisziplinär“. Dieses Soundpainting-Ensemble ermöglichte die Entdeckung des verbindenden Elementes von Soundpainting.

„Soundpainting is a great way of bringing people together on different instruments and different levels. [...] Soundpainting strengthens community, breaks down the boundaries between disciplines, breaks down inhibitions.“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Als ich 2019 ein sehr heterogenes Kinderensemble in Dänemark übernahm, stieß ich auf der Suche nach verschiedenen Methoden erneut auf Soundpainting, eine Echtzeitkompositionssprache, die auch zu einem fixen Bestandteil unserer Probeneinheiten wurde. Kinder, die stolz in die Fußstapfen von DirigentInnen und KomponistInnen traten und vor Faszination strahlten, ermöglichten mir dabei die Entdeckung des pädagogischen Wertes von Soundpainting.

Bei einer Online-Fortbildung mit dem Erfinder von Soundpainting, Walter Thompson, kam die Sprache auf Soundpainting in Frankreich und welchen Stellenwert und Bekanntheitsgrad diese Live-Kompositionssprache in diesem Land hat. Fasziniert davon, stellten sich mir Fragen wie *Wieso ist Soundpainting in Frankreich so weit verbreitet? Was ist der Grund dafür, dass*

Soundpainting fixer Bestandteil in Bildungsinstitutionen in Frankreich ist? Inwieweit ist es auch in Österreich von Vorteil, Soundpainting vermehrt anzubieten?

Durch viele Proben mit unterschiedlichen Ensembles und rege Konzerttätigkeit ist die Vermittlung Neuer Musik auch ein persönliches Anliegen und daher auch das Streben nach verschiedenen Wegen, dies zu verwirklichen – *Kann Soundpainting einen Zugang zu Neuer Musik ermöglichen?* Da Blasorchester einen wesentlicher Bestandteil der österreichischen Kulturlandschaft darstellen und ich sowohl einer Ausbildung in Ensemble- als auch in Blasorchesterleitung nachgehen durfte, wird zudem ein Blick auf die Zukunftsperspektive Soundpainting in österreichischen Blasorchestern geworfen.

Aus diesen Fragestellungen und Überlegungen ergab sich das Forschungsthema dieser Arbeit. In der vorliegende Masterarbeit, wird der Frage, *inwiefern Soundpainting sowohl zur individuellen musikalischen Entwicklung als auch zur kollektiven musikalischen Entwicklung von Ensembles und Orchestern beitragen kann*, nachgegangen. Außerdem wird die Frage, *welchen Beitrag Soundpainting in österreichischen Blasorchestern leisten kann*, behandelt.

2. Methode und aktueller Forschungsstand

Diese Arbeit basiert auf einer Kombination aus Experteninterviews, persönlichem Gespräch, Literaturrecherche und eigenen Erfahrungsberichten von kürzlich stattgefundenen Projekten. Da es zum Thema Soundpainting und dessen Anwendung im pädagogischen Kontext noch sehr wenig Literatur gibt, wird für einen wesentlichen Teil dieser Masterarbeit auf Interviews zurückgegriffen. Deutschsprachige Arbeiten existieren kaum, jedoch kann man einige Arbeiten auf Englisch, Spanisch und Französisch zu ähnlichen Themen finden. Verwandte Thematiken behandelt unter anderem die Doktorarbeit „Exercising musicianship anew through soundpainting: Speaking music through sound gestures“ von Bruno Faria aus dem Jahr 2016. Hier erwähnt Faria die früheste und umfangreichste akademische musikwissenschaftliche Arbeit zum Thema Soundpainting, welche von Marc Duby 2006 unter dem Titel „Soundpainting as a system for the collaborative creation of music in performance.“ an der Universität Pretoria in Südafrika verfasst wurde. Auch Helen Julia Minor forschte zum Thema Soundpainting, führte in die Tiefe gehende Interviews mit Walter Thompson, erstellte umfangreiche Fragebögen und schrieb Artikel wie „Music and movement in dialogue: Exploring gesture in soundpainting“ oder auch „Soundpainting: Navigating creativity“. (vgl. Faria 2016, S. 50–60; vgl. Faria 2016, S.245)

Neben der Einbindung von Literatur wird die Thematik Soundpainting im Allgemeinen auch mit Experteninterviews und persönlichem Gespräch des Erfinders von Soundpainting behandelt. Zu diesem Thema gibt es eine Vielzahl an Literatur, welche hauptsächlich in englischer und französischer Sprache zu finden ist. Verwendet werden hier unter anderem Samu Gryllus' Symposiumsbeitrag „Soundpainting – Praxis multidisziplinärer Gemeinschaftskomposition.“ (Gryllus 2017), „The art of live composition. Workbooks 1“, „The art of live composition. Workbooks 2“ (Thompson 2006; Thompson 2009) und die Homepage von Walter Thompson. Bei der spezifischeren Frage, inwiefern Soundpainting sowohl zur individuellen musikalischen Entwicklung als auch zur kollektiven musikalischen Entwicklung von Ensembles und Orchestern beitragen kann, wird mit Antworten vom Erfinder von Soundpainting, Walter Thompson, und Vincent Lê Quang, dem Professor für Generative Improvisation am Pariser Konservatorium, gearbeitet. Außerdem wird eine Studie zum Thema „Didaktische Anwendung der Soundpainting-Sprache in verschiedenen Unterrichtsfeldern: ein Tool für Musikkreation in Echtzeit“ herangezogen (vgl. Vidal Belda & Morant Navasquillo

2017, S. 329–350). Auf die Frage, *welchen Beitrag Soundpainting in österreichischen Blasorchestern leisten kann*, wird des Weiteren mittels eines Interviews zum Thema zeitgenössische Blasorchesterliteratur mit dem Komponisten und Dirigenten Thomas Doss, der in Oberösterreich seit Jahren BlasorchesterdirigentInnen ausbildet, eingegangen. Ergänzt wird diese Masterarbeit mit persönlichen Projekten, die einen Bezug zu Soundpainting aufweisen.

Die vorliegende Arbeit leistet einen wissenschaftlichen Beitrag, indem die sehr spärlich vorhandene Literatur im Bereich Soundpainting und seine Anwendung in Bereich der Pädagogik durch einen zusätzlichen Aspekt erweitert und dadurch neues Wissen, beispielsweise generiert durch Interviews und persönliche Projekte, zugänglich gemacht wird.

2.1 Methodik – Interview

Wie man im Kapitel „Soundpainting“ lesen kann, gibt es ausreichend Literatur, die von der Geschichte und dem Konzept von Soundpainting berichtet. Was jedoch spärlich vorhanden ist, das sind Annäherungen an das Thema aus didaktischer Sicht. Um in diesem didaktischen Bereich neues Wissen zu generieren, wurde zurückgegriffen auf eine qualitative Methode, nämlich jene des auf einem Leitfaden basierenden Experteninterviews. Bei dieser Interviewform stehen nicht die ExpertInnen als Personen selbst im Fokus der Forschung, sondern als RepräsentantInnen für die Betrachtungs- und Vorgehensweise einer ExpertInnengruppe. (vgl. Heistinger 2005) Der Interviewleitfaden wurde nach folgendem Prinzip von Jan Kruse verfasst:

1. „Keine uneindeutigen oder missverständlichen Fragen
2. Keine Mehrfachfragen oder Fragealternativen
3. Eine einfache Wortwahl verwenden: Alltagssprache, keine Fachsprache
4. Wortwahl dem Sprachschatz und Redeweisen (soziolinguistischem Niveau) des/der Interviewten anpassen“

(Heistinger 2005)

Begonnen wurde das Interview mit einer sehr offenen Frage, die zum Reden anregen sollte. Bei Vincent Lê Quang war es „How did you get in touch with Soundpainting and what made you deepen your knowledge in it?“. Die meisten der darauf folgenden Fragen wurden durch eine Art Überleitungssatz eingeleitet, um für eine gute Gesprächsatmosphäre zu sorgen und nicht einfach nur eine Frage nach der anderen zu stellen. Spontanes und auch geschlossenes Nachfragen ist bei Experteninterviews durchaus möglich. Neben den Hauptfragen wurden auch einige Zwischenfragen beziehungsweise den Hauptfragen unterkategorisierte Fragen vorbereitet, um jederzeit spontan auf die jeweilige Situation reagieren zu können. (vgl. Niermann & Langenbacher-König 2004/2020)

2.1.1 Wahl der Experten

ExpertInnen sind Personen, die sich durch eine „institutionalisierte Kompetenz zur Konstruktion von Wirklichkeit“ (Hitzler, Honer & Maeder 1994 zitiert nach Niermann, Langenbacher-König 2004) auszeichnen.

Die Wahl des Experten für diese Masterarbeit fiel beim Thema Soundpainting auf Vincent Lê Quang, da er wahrscheinlich der erste europäische Soundpainter war, bei Walter Thompson in New York lernte und Soundpainting am Pariser Konservatorium im Zuge des Faches Generative Improvisation unterrichtet. (vgl. Interview Lê Quang, 11.12.20) Auch Walter Thompson zählt in dieser Masterarbeit zu den Experten, jedoch wurde hier kein Interview in klassischer Form durchgeführt, sondern es kam zu einem persönlichen Gespräch. Als Experte zum Thema *zeitgenössisches Blasmusikwesen* wurde Thomas Doss interviewt, da er sowohl aktiv an der BlesorchesterdirigentInnen-Ausbildung in Oberösterreich beteiligt ist als auch international zu einem der erfolgreichsten KomponistInnen für Symphonisches Blesorchester und Brass Band zählt. (vgl. Oberösterreichischer Komponistenverbund o.J.) Die in dieser Arbeit verwendeten Zitate bekamen alle Experten zugeschickt, um auch gewünschte Änderungen vorzunehmen zu können. In den folgenden Unterkapiteln werden nun die drei Experten kurz vorgestellt.

Vincent Lê Quang

Vincent Lê Quang (1975) ist ein französischer Saxofonist, Komponist und Improvisationskünstler. 1999 kam er im Zuge seines Studiums am Pariser Konservatorium in Kontakt mit Soundpainting, da der damalige Direktor des Konservatoriums Walter Thompson drei Mal in Folge zu Workshops einlud. Nach diesen drei Jahren erhielt Vincent Lê Quang ein Stipendium, um seine Soundpainting-Kenntnisse bei Walter Thompson in New York zu vertiefen. Er verbrachte zwei Sommer in New York, wo er in Walter Thompsons Orchester mitspielte. In diesen Sommermonaten fanden auch die jährlich stattfindenden *Think Thanks* (siehe drittes Kapitel), bei welchen er mitwirken konnte, in Woodstock statt. Vincent Lê Quang meinte, dass er wahrscheinlich der erste Soundpainter in Frankreich und somit einer der ersten europäischen SoundpainterInnen war. Nach den Monaten in New York begann er Soundpainting-Workshops und Konzerte mit unterschiedlichen Ensembles zu organisieren. Seit 2007 unterrichtet er am Pariser Konservatorium. Er leitet das Fach „d'Improvisation Générative“, *Generative Improvisation*, in welchem er zwei Einheiten zu je drei bis vier Tagen Soundpainting pro Jahr einbaut. (vgl. Interview Lê Quang, 11.12.20)

Vincent Lê Quang unterrichtet das Fach *Generative Improvisation*, das 1993 von Alain Savouret am CNSMDP – Conservatoire national Supérieur de Musique et de Danse de Paris – gegründet wurde. Die Bezeichnung *freie Improvisation* für dieses Fach erachtet er ebenfalls

als passend. Mit generativer Improvisation wird eine Form der Improvisation, die auf den Prinzipien des Zuhörens und der musikalischen Erfindung basiert, bezeichnet. Sie folgt dabei weder einem Stil noch einer musikalischen Sprache. Dennoch sind die Verbindungen zu traditioneller Musik, Jazz und zeitgenössischer Musik zahlreich. (vgl. Solomos, Michel 2012; vgl. Interview Lê Quang, 11.12.20) Vincent Lê Quang beschrieb das Fach folgend:

„I called it free improvisation class just for you to imagine what the word we have – generative improvisation class – was like. The idea and the history of this class are: It was created by a composer whose background was essentially in electro acoustic music. He wanted to make a link to traditional acoustic music in France and tried to have people think about sound as material and not only as an abstraction that you have to react to by solfeggio. Electro acoustic musicians can make music with noise. In the class we consider what is going out of our instrument as noise and try to have the same creativity as we would have with a tape or a recorder. That is the historical basement we have in this class. It was also a way to distinguish this form of improvisation with jazz improvisation that is sometimes related to a special style and also from the classical (organ, piano for example). That was a way to define a certain topic where students from all places of the conservatory could join. So they can be from the Jazz department, the classical department or even from the sound technique and composition department. So we have a nice bunch of students who are very different from each other and I also think that from this diversity we learn a lot.“
(Interview Lê Quang, 11.12.20)

Walter Thompson

Walter Thompson (1952) wurde in West Palm Beach in Florida geboren und lernte in jungen Jahren Gitarre, Schlagzeug und Saxofon. Er studierte Komposition und Holzblasinstrumente bei Anthony Braxton, einem amerikanischen Komponisten, Bassklarinettisten und Saxofonisten, und bildete sich auch in Tanzimprovisation weiter. (vgl. Pohl 2020) An dem Creative Music Studio – CMS – in Woodstock, welches bekannt für die Entwicklung kreativer Musik war und von Karl Berger, Ornette Coleman und Ingrid Sertso gegründet worden war, nahm Walter Thompson auch an mehrwöchigen Workshops von beispielsweise dem Komponisten John Cage, den Free-Jazz-Musiker Don Cherry und auch beim Gitarristen Carlos Santana teil. Ziel dieser Schule war beziehungsweise ist es, eine Non Profit Organisation zu

sein, deren Fokus auf Improvisation und musikalischer Interdisziplinarität liegt. CMS ergänzt die universitären Ausbildungen durch die Möglichkeit des Erforschens und Erweiterns von Musik als universelle Sprache. In Thompsons Zeit am CMS gründete er sein eigenes Orchester, welches aus Studierenden dieser Schule bestand und mit welchem er seine ersten Basisgesten wie Zeichen für lange Töne oder für Improvisation entwickelte. Dadurch wurde der Grundstein für die Erfindung seiner Live-Kompositionssprache Soundpainting gelegt (siehe Kapitel 3.2). Mittlerweile konnte Walter Thompson mit vielen internationalen Orchestern, Ensembles, Theatergruppen und Tanzkompanien zusammenarbeiten. Soundpainting hat es geschafft, sowohl im künstlerischen Bereich als auch im Bereich der Pädagogik Fuß zu fassen. So lehrte er Soundpainting beispielsweise am Pariser Konservatorium, der Iceland Academy of the Arts, der Eastman School of Music und der University of California San Diego. (vgl. Thompson o.J.b; vgl. Thompson 2006, S. 12, 13) Sowohl in Europa, den USA als auch in Südamerika ist Soundpainting fixer Bestandteil vieler Lehrpläne unterschiedlicher Bildungsinstitutionen. (vgl. Samu 2017, S. 79) Außerdem bekam er zahlreiche Auszeichnungen für seine Erfindung wie unter anderem den „Aplaudiment“-Preis in Barcelona und einen Preis von der Rockefeller Foundation und dem New York State Council on the Arts. (vgl. Thompson o.J.b; vgl. Thompson 2006, S. 12, 13)

Thomas Doss

Thomas Doss (1966) wurde in Linz geboren und studierte am Brucknerkonservatorium Linz – der heutigen Anton Bruckner Privatuniversität – Posaune, Komposition und Dirigieren. Weitere Studien führten ihn an das Mozarteum Salzburg, die Musikuniversität Wien und das Konservatorium Maastricht. Seit 1991 ist er aktiv an der BlasorchesterdirigentInnen-Ausbildung am Oberösterreichischen Landesmusikschulwerk beteiligt und seit 2006 auch als Koordinator des Faches Ensembleleitung Blasorchester tätig, was ihn zum Verantwortlichen für die Entwicklung der Dirigier-Ausbildung in ganz Oberösterreich macht. Außerdem unterrichtete er Ensembleleitung an der Privatuniversität Wien und war Professor für Dirigieren am Conservatorio Claudio Monteverdi in Bozen. National und international gesehen hat er eine beratende Funktion in Bezug auf die Ensembleleitungsentwicklung inne und wird regelmäßig als Juror für Wettbewerbe für DirigentInnen, KomponistInnen, SolistInnen, und Orchester eingeladen. Er arbeitete mit vielen renommierten Orchestern wie beispielsweise dem Wiener Kammerorchester, dem Brucknerorchester Linz, dem Philharmonischen Orchester Budweis und dem Österreichischen Ensemble für Neue Musik zusammen. Thomas

Doss zählt international zu den erfolgreichsten KomponistInnen für sinfonisches Blasorchester und Brass Band und seine Werke wurden unter anderem an der Royal Alber Hall, dem Konzerthaus in Osaka und dem Wiener Musikverein aufgeführt. Außerdem erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen wie den Kulturförderungspreis der Stadt Linz, den Kulturpreis des Landes Oberösterreich und den Heinrich Gleissner-Preis. (vgl. Oberösterreichischer Komponistenverbund o.J.; vgl. Doss, Thomas o.J.)

2.1.2 Interviewleitfäden

Vincent Lê Quang wurde zum Thema Soundpainting in Frankreich, an Frankreichs Musikschulen und Konservatorien und zum Thema Soundpainting aus pädagogischer Sicht interviewt.

Vincent Lê Quang am 11.12.2020

Vorab wurde ein Dank für die Bereitschaft für ein Interview ausgesprochen und erwähnt, warum die Auswahl auf ihn fiel. Des Weiteren wurde das Thema der Masterarbeit kurz erläutert und gefragt, ob das Interview aufgezeichnet werden darf. Geklärt wurde außerdem, ob sein Name in der wissenschaftlichen Arbeit anonym bleiben soll oder er namentlich erwähnt werden möchte und ob er die Auszüge aus dem Interview, die verwendet werden, vorab lesen möchte.

How did you get in touch with Soundpainting and what made you deepen your knowledge of it?

Key moment? How and when did your professional career in Soundpainting start?

As far as I know you are teaching Soundpainting at the Paris Conservatory. Can you tell me a bit about Soundpainting at the Paris Conservatory?

Since when is it a subject there? How did that happen; who initiated it? Were some people against it? If so, why? Is it obligatory for everyone or who/what disciplines has/have it in their curriculum? What was the initial goal of teaching the students in this subject – is it still the same goal? (What are the advantages of Soundpainting – are there challenges/ problems?)

Can you outline what the curriculum for your Soundpainting classes is like? – What do you want your students to get out of your Soundpainting classes?

Do you teach the same curriculum in different environments or do you change it? What is the difference between working with professional musicians and hobby musicians?

For me it is quite extraordinary that Soundpainting is a subject at a university. Where else is Soundpainting a part in education in France (and other countries)?

At other French universities/conservatories/music schools/ high schools; in other countries?

Walter Thompson mentioned to me that all conductors and music teachers in France know what Soundpainting is and most can also apply it. – What is your opinion on that matter? – Do you agree with that statement?

Why is that the case? What is it about French education system that you think allows Soundpainting to thrive? Who/ what would you accredit this widespread phenomenon to? Is France one of the countries where Soundpainting is most widespread / best known/ most performed?

What contribution can Soundpainting make to the musical development of an ensemble/ an orchestra?

What are your experiences and/or thoughts on Soundpainting with traditional wind orchestras?

What are the advantages? What can be challenging? (Difficult situations – how do you react?)

In what (different) ways do you use Soundpanting?

Do you regard Soundpainting as a way to (open ears to; introduce people to) contemporary music?

Alternativfragen beziehungsweise falls Zeit bleibt:

How would you explain the differences between working with adults and with children (and really young children) in the field of Soundpainting?

What are the differences between Soundpainting and improvisation?

Um neue Informationen zum Thema zeitgenössisches Blasorchesterschaffen zu generieren, wurde Thomas Doss interviewt.

Thomas Doss am 13.01.2021

Was versteht der ÖBV unter „zeitgenössischem österreichischen Blasmusikschaffen“?

Ab wann ist ein Blasorchesterwerk für dich zeitgenössisch?

Welche Kriterien muss dieses erfüllen? Genügt hier schon ein lebender Komponist?

Welche der Werke, die als Pflichtstücke für die Konzertwertungen 2021/22 angegeben sind, erachtest du als zeitgenössisch?

Liste:<https://www.blasmusik.at/musikalisch/wettbewerbe/konzertwertung/pflichtliteratur-fuer-konzertwertungen-des-oebv-20212022/>)

Gibt es grundsätzlich ausreichend zeitgenössische Blasorchesterliteratur in den niedrigeren Leistungsstufen? Wenn ja, welche?

Ist zeitgenössische Blasorchesterliteratur an das musikalische Können eines Orchesters gebunden? Wenn ja, warum?

3. Soundpainting

3.1 Definition

Soundpainting wurde 1974 von Walter Thompson in der Stadt Woodstock im Bundesstaat New York erfunden. Er definiert Soundpainting als „eine universelle, multidisziplinäre Zeichensprache zum Komponieren in Echtzeit [...] [, welche] von Musiker[Inne]n, Tänzer[Inne]n, Schauspieler[Inne]n und visuellen Künstler[Inne]n ausgeführt werden [kann].“ (vgl. Thompson o.J.c; vgl. Thompson 2006, S. 2) In der Praxis kann man sich Soundpainting folgendermaßen vorstellen: Die soundpaintende Person, welche im Englischen *Soundpainter* genannt wird und eine Art Kombination aus DirigentIn und KomponistIn darstellt, platziert sich so vor dem Ensemble, dass sie dieses sieht. Die Gruppe kann multidisziplinär sein, das heißt, aus MusikerInnen, SchauspielerInnen, TänzerInnen und visuellen KünstlerInnen, welche alle aus verschiedensten Bereichen kommen können, bestehen. Die Zusammensetzung des Ensembles ist frei wählbar und auch Personen unterschiedlichsten Alters können beteiligt sein. Bis auf das Beherrschen der Soundpainting-Sprache, welche mit Stand 2020 zirka 1500 Gesten umfasst, gibt es keine Voraussetzungen. Es müssen nicht alle 1500 Gesten beherrscht werden, um ein Teil des Ensembles sein zu können. Schon mit 20 Zeichen oder sogar weniger können gute Kompositionen entstehen. Die KünstlerInnen reagieren auf die angezeigten Soundpainting-Gesten und der/die auf die Antworten reflektierende SoundpainterIn spinnt die Komposition fort. (vgl. Samu 2017, S. 79)

Bei einem persönlichen Gespräch mit Walter Thompson beschrieb er den Unterschied zwischen dem traditionellen Dirigieren und Soundpainting damit, dass man als SoundpainterIn noch mehr das schaffende Element innehat: „As a conductor you´re helping an orchestra through a piece. As a soundpainter you´re composing the piece in the moment.“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20) Die individuellen Reaktionen der Ensemblemitglieder sollen von dem/der SoundpainterIn in eine harmonische Form gebracht werden. Dadurch kann das Verhältnis zwischen der KünstlerInnengruppe und der soundpaintenden Person als nonverbaler Dialog anstatt als Form von Hierarchie bezeichnet werden. (vgl. Samu 2017, S. 80–81)

Diese Soundpainting-Gesten beziehungsweise Soundpainting-Zeichen sind konventionalisierte Körperbewegungen, welchen unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben werden. Als eine

Art Augenöffner und Inspirationsquelle bezeichnet Walter Thompson Earl Brown's Kompositionen „Available Forms“. (vgl. Faria 2016, S. 33–35) In seinem Werk „Available Forms 1. für ein Ensemble mit 18 Spielern“ hat der/die DirigentIn hauptsächlich die Funktion inne, die jeweiligen Einsätze zu geben, hier jedoch jedes Mal mithilfe der Größe und Schnelligkeit der Bewegung den MusikerInnen die Lautstärke und das Tempo vorzugeben. (vgl. Wise Music classical, o.J.) Brown kooperierte mit einem Bildhauer namens Alexander Calder, der bewegliche Skulpturen baute, die sich je nach dem, wie der Wind blies, bewegten. Das Schlüsselement in der Entwicklung von Thompsons Soundpainting war es, inspiriert durch Earl Browns Werke, die Identität der Komposition trotz der sich ändernden Komponenten zu erhalten. Die Skulpturen blieben auch immer dieselben, jedoch entstanden durch den Wind immer unterschiedliche Ergebnisse. Walter Thompson beschreibt dies damit, dass man beim Soundpainten dieselben 20 Gesten in derselben Reihenfolge verwenden kann und damit immer komplett unterschiedliche Werke komponiert (vgl. Faria 2016, S. 33–34):

„In Soundpainting you can take the same 20 gestures and make an entirely different work. You can take the same 20 gestures, and in the same order over and over and over, and every time it's a different piece“ (Faria 2016, S. 34)

Die Bezeichnung *Soundpainting* bedeutet übersetzt Klang- oder Tonmalerei (vgl. Samu 2017, S. 79) und setzt sich zusammen aus der Gestik der soundpaintenden Person – *painting* – und die damit in Relation stehende Reaktion der Gruppe – *Sound*. Besonders wichtig ist, dass die Körperbewegungen des/der Gruppenleiter(s)In genauso zum Werk gehören wie die entstehende Klangfülle. Dies ähnelt dem Actionpainting, einer Kunstrichtung, bei welcher der Vorgang des Malens selbst einen wesentlichen Teil der Kunst darstellt. So sind bei dieser Kunstrichtung beispielsweise Gestik und Motorik der Bewegung von Armen und Händen, das Schütten, Spritzen und unter anderem Schmieren von Farben ein wichtiger Bestandteil des Kunstwerkes. (vgl. Faria 2016, S. 34; vgl. Nietsch o.J.) Die Inspiration für die Namensgebung bekam Walter Thompson von seinem älteren Bruder, der meinte, dass die Bewegungen der soundpaintenden Person so aussähen, als ob die Klänge und Töne gemalt werden würden. (vgl. Samu 2017, S. 80)

3.2 Entstehungsgeschichte

Der Grundstein für Soundpainting wurde einer Anekdote nach bei einem Konzert mit seinem 1984 gegründeten New Yorker Walter Thompson Orchestra – WTO – gelegt. Während einer Performance, bei welcher zwei Trompeter ein Solo spielten, wollte Walter Thompson, dass einer der zwei Spieler eine Begleitfunktion übernimmt. Dies beabsichtigte er ohne herkömmliche Arten wie mittels Rufen oder Sprechen zu erzielen und verwendete Gesten, die jedoch unbeantwortet blieben. In der darauffolgenden Probe wollten die MusikerInnen wissen, was er ihnen mit diesen Zeichen mitzuteilen versucht hatte. Begeistert von seiner Erklärung ermutigten sie ihn, an dieser Zeichensprache weiterzuarbeiten. Dies führte zur Entstehung von Soundpainting und ab 1990 zu einer Erweiterung der Zeichen zuerst für SchauspielerInnen, dann auch für TänzerInnen, DichterInnen und bildende KünstlerInnen. (vgl. Thompson 2006, S. 12–13; vgl. Creative Music Studio 2018)

„I studied all the disciplines: music, dance, acting and visual arts. That’s why Soundpainting is multidisciplinary.” (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Ab 1990 begann Walter Thompson Soundpainting auch zu unterrichten. Der erste Soundpainting-Workshop in Europa fand in den späten 1990er Jahren bei der Association of Schools of Jazz Konferenz in Santiago de Compostella statt. (vgl. Thompson o.J.a)

„In the beginning it was my own private language. I wouldn’t tell anybody about it. I kept it very private and secretive for many, many years up until the nineties. That’s when I started sharing it with people. During the time, the 1970’s, when I was studying with Anthony Braxton I continued developing Soundpainting and then I moved from Woodstock to N.Y. City to form my orchestra there. And still Soundpainting was just my private form of composing. Actually, at the time it wasn’t anything special for me, it was something I did. I continued to develop it with my group in New York City, The Walter Thompson Orchestra, and in the 1990’s I began to recognize it as an education tool.” (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Um Soundpainting weiterzuentwickeln, finden jährlich sogenannte *Think Thanks* statt, Konferenzen, bei welchen sich SoundpainterInnen aus unterschiedlichen Disziplinen treffen und austauschen. Die Anzahl der bestehenden Soundpainting-Zeichen beträgt zirka 1500, die

auch bei diesen annualen Treffen erweitert werden. (vgl. Thompson o.J.b; vgl. Thompson 2006, S. 12, 13)

3.3 Soundpainting-Zertifizierung

Es besteht die Möglichkeit, eine Soundpainting-Zertifizierung zu erlangen. Jährlich finden diese Prüfungen in Paris mit Walter Thompson und François Jeanneau statt. Beim Zertifikat der Stufe 1 werden 45 Zeichen abgeprüft und beim Zertifikat der Stufe 2 weitere 75 Zeichen. Allein mit den 45 Gesten kann man 350 Zeichenkombinationen erstellen. Die Prüfung besteht aus einem mündlichen und einem praktischen Teil, bei welchem mit einem Ensemble mit Soundpainting gearbeitet werden soll. Das Ziel ist es, die „theoretischen, praktischen und kompositorischen Aspekte“ dieser Livekompositions-Zeichensprache zu verstehen. Soundpainting wurde jedoch nicht mit einem Patentschutz versehen und kann daher auch ohne Zertifizierung angewandt werden. (vgl. Thompson (o.J.d); Thompson (o.J.d); vgl. Gryllus 2017, S.79; vgl. Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Vincent Lê Quang erwähnte, dass er sich beim Zertifizierungsverfahren in Zukunft auch ausreichend Zeit für die Evaluierung der Musikalität und Kunstfertigkeit der BewerberInnen wünsche. Erreicht werden könnte dies mit einem Soundpainting-Intensivkurs, bei welchem den TeilnehmerInnen verschiedene Blickweisen auf Soundpainting vermittelt werden und damit auch eine vielseitigere Ausbildung ermöglicht wird. (vgl. Interview Lê Quang, 11.12.20)

„If we had a Soundpainting school with different subjects – that was what we began to think about when we created the SIC – Soundpainting Intensive Course – we tried to have subjects and different point of views of different Soundpainters and I think it was nice for the people who were there. It is complicated to organise when we don't have the support first of all of a place where to go every year et cetera“ (Interview Lê Quang, 11.12.20)

3.4 Konzept

Soundpainting hat sich aus der Praxis entwickelt. Daher wurden erst nach und nach konzeptuelle Erklärungen kreiert. So kam es neben der späten Benennung der Zeichensprache auch zu einem späten Entwurf der syntaktischen Hauptkategorien. (vgl. Faria 2016, S. 37)

Beim Soundpainten steht der/die SoundpainterIn vor dem Ensemble und zeigt mittels Hand- und Körpergesten an, welche Aktionen auszuführen sind. Es wird zwischen Gesten für Spezifisches, wie beispielsweise *ganze Gruppe, nur Streicher, Sänger, Holzbläser und off* und für aleatorisches Material wie *Minimalism und Point to Point* unterschieden. Durch diese divergierenden Zeichen kommt es bei der Live-Komposition zu einem Wechsel zwischen „Planbarkeit und Zufall“. Bei den Soundpainting-Zeichen unterscheidet man zwischen *Formenden Gesten* und *Funktionalen Signalen*, welche der Syntax *Wer, Was, Wie und Wann* folgen. Formende Gesten zeigen an, welche Elemente (Was?) auf welche Art und Weise (Wie?) erfolgen sollen. Funktionale Signale hingegen geben Informationen darüber, welche Personen, Instrumentengruppen et cetera (Wer?) zu welchem Zeitpunkt (Wann?) etwas ausführen. (vgl. Thompson o.J.c; Thompson o.J.c) Der Begriff Syntax setzt sich zusammen aus *sýn*, was „zusammen“ bedeutet, und *táxis*, was für Ordnung steht, und gemeint ist damit im Zusammenhang mit Soundpainting die Lehre vom Bau eines Soundpainting-Satzes, welcher in der Fachsprache *Phrase Outline* genannt wird. (vgl. Duden-Redaktion o.J.b) Ein Beispiel für eine Phrase Outline ist: Alle BlechbläserInnen (Wer?), kurze tiefe Töne (Was?), in forte (Wie?), jetzt (Wann?). Es ist auch möglich, die Wie-Geste wegzulassen und damit den Ensemblemitgliedern unter anderem den Freiraum zu lassen, die Dynamik frei zu wählen. (vgl. Thompson o.J.c)

3.3.1 Sechs Unterkategorien der Soundpainting-Zeichen

Die Soundpainting Syntax, Formende Gesten und Funktionale Signale werden in sechs Unterkategorien unterteilt.

„Identifikator-Gesten“ geben Auskunft darüber, wer etwas ausführen soll. Hiermit sind Zeichen wie etwa *Gruppe 3, Streicher, SängerInnen* und *BlechbläserInnen* gemeint.

„Inhalts-Gesten“ zeigen, was gemacht werden soll. Dies können exemplarisch lange Töne, kurze Töne und Improvisation sein.

„Modifikatoren“ beantworten die Frage, wie etwas ausgeführt werden soll. Dazu gehören Zeichen wie der „Tempo Fader“ und der „Volume Fader“, die das Tempo und die Dynamik regeln.

„Start-Gesten“ weisen darauf hin, wann mit der Aktion begonnen werden soll. Dies kann zum Beispiel sofortiges oder nach eigenem Ermessen langsames Einsetzen sein.

„Modi“ stellen bestimmte „Parameter der Ausführung“ dar und sind auch „Identifikator-Gesten“. Zu ihnen gehören „Point to Point“ und „Scanning“.

„Paletten“ verkörpern „Inhaltsgesten“, welche Material sein können, das im Vorhinein geprobt wurde.

(vgl. Thompson o.J.c; Thompson o.J.c)

3.3.2 Grade der Entwicklung und Umgang mit Fehlern

Walter Thompson beschreibt drei Grade der Entwicklung, die beim Soundpainting bewusst beobachtet werden sollen. Bei Grad eins soll die ursprüngliche Idee nach zirka einer Minute immer noch wiederzuerkennen sein. Beim zweiten Entwicklungsgrad wird die ursprüngliche Idee doppelt so schnell weiterentwickelt und ist dadurch nur noch grob zu erkennen. Bei Grad drei wird der Entwicklungsgrad außer Acht gelassen und frei improvisiert. Ersteres kommt beispielsweise bei der Geste *Scanning* zum Vorschein. Grad zwei kann man gut beim Zeichen *Develop* (Weiterentwickeln) erkennen und Nummer drei bei der Geste *Improvisation*. (vgl. Faria 2016, S.40–41)

Eine wichtige Regel beim Soundpainten, wie auch bei der Improvisation, ist, dass es keine Fehler gibt: „There are no mistakes!“ (Thompson 2006, S.9) Es ist von Bedeutung, bei falscher Deutung oder dem Übersehen einer Geste dennoch weiterzuspielen. Man komponiert in Echtzeit und kann daher etwas Gespieltes nicht rückgängig machen. Daher ist es wichtig, das Beste aus der missverstandenen Geste zu machen und seine Idee weiterzuentwickeln, anstatt verunsichert auszusetzen. (vgl. Faria 2016, S.40–41) In der Improvisationstheater-Fachsprache spricht man auch von „use your mistakes (nutze deine Fehler)“. (Samu 2017, S. 81)

3.3.3 Palettes

Palettes, oder Paletten auf Deutsch, in Soundpainting bezeichnen geprobttes und/oder komponiertes Material oder bestimmte Regeln. Diese können nur wenige Sekunden lang sein oder auch einige Minuten andauern und werden normalerweise vor einem Konzert geprobt. Dadurch wird es beispielsweise möglich, Teile aus Kompositionen wie Johann Strauss' Werk

Künstlerleben op. 360 mit Soundpainting zu kombinieren. Hierbei wird das Stück in Teile, welche Palette 1, Palette 2, Palette 3 et cetera benannt werden, unterteilt. Nun liegt es an dem/der SoundpainterIn, mithilfe der Paletten und den eigenen Soundpainting-Künsten eine neue Komposition zu entwerfen. So ist es auch möglich, Palette 4 vor Palette 1 zu verwenden und bei Palette 5 erst im dritten Takt zu beginnen. Eine andere Variante Paletten zu verwenden, ist, ihnen Regeln oder bestimmte Strukturen zuzuschreiben. Manchmal kommt es vor, dass mittels der Soundpainting-Zeichen die gewünschte Aktion nicht gezeigt werden kann oder man das Zeichen für diese nicht weiß. Die eigene Idee kann dann mittels einer Palette umgesetzt werden. So ist es möglich, der Palette 1 eine Tonalität wie beispielsweise E-lokrisch zuzuschreiben. (vgl. Thompson 2009, S.8–10)

„Gershwin’s Rhapsody in Blue, Saint-Saëns Cello concerto – I have taken these works and used them in Soundpainting pieces. I deconstruct the piece by choosing important sections of the work, label them as Palettes then compose using Soundpainting. The goal is to be inspired by the notation, the Palettes, and not to recreate the work as the composer intended.“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

3.4 Soundpainting-Ensembles/-Orchester

Das erste, jedoch nicht einzige Soundpainting Orchester ist das 1984 gegründete Walter Thompson Orchestra (WTO). (vgl. Thompson, 2011) Es folgten weitere Gründungen von unterschiedlichen Soundpainting-Formationen. Im Folgenden sind einige Gruppen aus Europa, den USA und Brasilien aufgelistet:

Finnland: Helsinki Soundpainting Ensemble (HSE) (vgl. Helsinki Soundpainting Ensemble o.J.)

Schweden: The Swedish Soundpainting Orchestra

Dänemark: Borderline Ensemble (Copenhagen)

Italien: SPIO – Soundpainting Italian Orchestra (Milano)

Belgien: SSSPPP Ensemble (Soundpainting Orchestra Brussels)

Matters Collective (Saint-Gilles)

Deutschland: Berlin Soundpainting Orchestra

Großbritannien: London Soundpainting Orchestra

Irland: Galway Soundpainting Orchestra

In Frankreich gibt es beispielsweise

- Ensemble Amalgammes (Paris)
- Batik Soundpainting Orchestra (BSO) in (Clermont-Ferrand)
- KLANGFARBEN ensemble (Paris)
- Anitya (Paris)
- BalBaZar (Paris)
- Le CuBe (Orléans)
- DELIMELO (Bordeaux)

Türkei: Istanbul Soundpainting Orchestra

Brasilien: Soundpainting BH (Belo Horizonte)

Soundpainting Rio (Rio de Janeiro)

(vgl. The Swedish Soundpainting Orchestra o.J.; vgl. Oran o.J.; vgl. Silpayamanant o.J.)

3.5 Auswahl verschiedener anderer Systeme für Echtzeitkompositionen

Neben Soundpainting gibt es eine Vielzahl an anderen Live-Kompositionssprachen. Auf ein paar dieser wird im Folgenden eingegangen.

Vocal Painting (VOPA) wurde von Jim Daus Hjernøe, dem Leiter des international renommierten Lehrganges *Rhythmische Chorleitung* an der Royal Academy of Music in Dänemark, erfunden. VOPAs Wurzeln liegen im Soundpainting. Mittlerweile besteht diese Zeichensprache, die für ChorleiterInnen erfunden wurde, aus 75 Zeichen. Es wird beispielsweise ermöglicht, live zu arrangieren, zu komponieren und Elemente wie Tonartenwechsel und Änderung der Taktart zu verwenden. Der Unterschied zu Soundpainting ist, dass VOPA dezidiert auf das Arbeiten mit verschiedenen Gesangsformationen abgestimmt ist und dadurch sehr auf Zeichen, die bei Gesangs improvisation gebraucht werden, eingeht. (Hjernøe o.J.)

Percusión con Señas, was übersetzt Percussion mit Zeichen bedeutet, ist eine Zeichensprache bestehend aus zirka 150 Zeichen und wurde vom argentinischen Schlagzeuger, Dirigenten und Komponisten Santiago Vazquez erfunden. Diese ist extra für Schlagzeug-Gruppen entwickelt worden. (Vazquez o.J.)

Cobra ist ein Stück oder auch ein Konzept, welches einem Spiel ähnelt und das 1984 von John Zorn entwickelt wurde. Eine Gruppe wird unterteilt in improvisierende MusikerInnen und einen Prompter, einer Art SpielleiterIn oder DirigentIn. Die Improvisierenden geben mittels Gesten Vorschläge in Bezug auf was gespielt werden soll und diese Anregungen werden vom Prompter organisiert. John Zorn entwarf dafür ein System aus Zeichencodes, die der Gruppe in Echtzeit mittels verschiedener Karten gezeigt werden. Ursprünglich wurde dieses System/Werk von professionellen MusikerInnen verwendet. Gelegentlich wird es auch als pädagogisches Tool genutzt. (vgl. Slusser o.J.; vgl. Vidal Belda & Morant Navasquillo 2017, S.4)

Conduction[®], was für conducted improvisation, also dirigierte Improvisation steht, wurde von dem kalifornischen Komponisten, Trompeter und Dirigenten Lawrence D. "Butch" Morris erfunden. 1985 stellte er *Conduction*[®] öffentlich vor. (Ratliff 2013) Diese Zeichensprache wurde um dieselbe Zeit und am selben Ort, nämlich New York City, wie Soundpainting entwickelt, jedoch repräsentierte Morris eine andere Sicht auf spontane Musikkreation als Walter Thompson. Beide Systeme verwenden beispielsweise eine sehr unterschiedliche Anzahl an Körpergesten. *Conduction*[®] umfasst zirka 20 Handgesten, was im Vergleich zu den 1500 Gesten von Soundpainting sehr wenige sind und den Performern somit mehr Freiheiten geben könnte. Die Qualität der *Conduction*[®]-Performance scheint bei Morris dirigierter Improvisation mehr von den Improvisationskünsten der einzelnen KünstlerInnen abhängig zu sein, wohingegen dies bei Soundpainting nicht der Fall ist. (vgl. Faria 2016, S.55,56)

In folgender Aussage beschreibt Morris, dass ihm durch den Schlagzeuger Charles Moffett verdeutlicht wurde, welche Möglichkeiten er bei der dirigierten Improvisation habe und was er als Dirigent in der Performance an notierter Musik verändern könne.

„My conducting teacher told me what couldn't be done [to composed/notated music]. Charles Moffett taught me what could be done [despite traditions to the contrary].“ (Lawrence D. "Butch" Morris o.J.)

Er definiert Conduction® als „The practice of conveying and interpreting a lexicon of directives to modify or construct sonic arrangement or composition; a structure-content exchange between composer/ conductor /instrumentalist that provides immediate possibilities to alter or initiate harmony, melody, rhythm, tempo, progression, articulation, phrasing or form by manipulating pitch, dynamics, timbre, duration and order in real-time“. (Lawrence D. “Butch” Morris o.J.)

Cheironomie ist zwar per se kein System für Echtzeitkompositionen, jedoch bezeichnet der Begriff die seit dem Altertum bekannten Gebärden für Chor- und Orchesterleitung und ähnelt einer Echtzeitkompositionssprache. Mit Hilfe von Gesten wurden der Melodieverlauf und auch rhythmische Details angezeigt. Durch den altorientalischen und antiken Brauch, alles auswendig vorzutragen, brauchte man ab und an eine Gedächtnisstütze, welche die Handzeichen darstellten. Der/die CheironomIn hat im Gegensatz zu den heutigen DirigentInnen, die Tempo und Takt regeln, die Aufgabe, die Melodie, beziehungsweise Abschnitte dieser, darzustellen. Durch die Verschriftlichung der Cheironomie-Gesten, entstanden Neumen und heutzutage wird der gregorianische Choral auch noch mittels Handzeichen, die den Melodieverlauf darstellen, vermittelt. (vgl. Hickmann 2016)

4. Der Einfluss von Soundpainting auf die musikalische Entwicklung

Durch das Interview mit Vincent Lê Quang, das Gespräch mit Walter Thompson und Literaturrecherche fiel der Fokus auf folgende Bereiche, auf welche Soundpainting in Bezug auf die musikalische Entwicklung Einfluss nimmt.

- Kreativität
- Neues entdecken
- Aktives Zuhören
- Zugang zu zeitgenössischer Musik
- Komponieren
- Arbeit mit heterogenen Gruppen
- Stärkung des Selbstwertgefühls und der Motivation
- Musikalischer Ausdruck im Spielen
- Improvisation

Einen wichtigen Beitrag zu dieser Masterarbeit leistet die Arbeit „Aplicaciones didácticas del lenguaje Soundpainting en diferentes ámbitos educativos: una herramienta para la creación en tiempo real“, was so viel bedeutet wie „Didaktische Anwendung der Soundpainting-Sprache in verschiedenen Unterrichtsfeldern: ein Tool für Musikkreation in Echtzeit.“, welche von Òscar Vidal Belda und Remigi Morant Navasquillo verfasst wurde. Die Autoren beschäftigen sich mit der Frage, wie Soundpainting in drei verschiedenen Bildungsinstitutionen angewandt wird und welche Fähigkeiten sich dabei entwickeln. Diese Fallstudie fand am Konservatorium von Privas in Rhône les Alpes in Frankreich, der spanischen Musikschule Tres Cantos in Madrid und der Joseffiau Grundschule in Salzburg in Österreich statt. Die Ergebnisse, die nachfolgend auch erwähnt werden, zeigen, dass sich durch die spielerische Anwendung von Soundpainting als didaktisches Werkzeug musikalische und persönliche Eigenschaften in allen drei Bildungseinrichtungen weiterentwickelten. (vgl. Vidal Belda & Morant Navasquillo 2017, S. 329–350)

Musikalische Entwicklung

Die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten ist bedeutend für das Individuum, die Gesellschaft, die Kultur und das Bildungswesen und damit eine Komponente der

Gesamtentwicklung des Menschen. Das Thema musikalische Fähigkeiten und deren Entwicklung ist daher auch ein wichtiger Bereich in der Musikpsychologie-Forschung. (vgl. Gembris 1997) Unter dem Begriff *musikalische Entwicklung* werden „auf das Lebensalter bezogene Veränderungen von produktiven, reproduktiven und rezeptiven musikalischen Fähigkeiten, von musikalischen Interessen, Einstellungen und Erlebnisweisen verstanden. Die Entwicklungsprozesse beziehen sich auf alle Dimensionen der Musikalität; d.h.,“ (Gembris 1997)

- „emotionales Erleben und kognitive Verarbeitung“
- „instrumentale und vokale Fähigkeiten“
- „musikalische Urteile und Präferenzen“
- „musikbezogene Erfahrungen“
- „Motivationen und Bedürfnisse“ (Gembris 1997)

4.1 Kreativität

Kreativität ist definiert als schöpferisches Vermögen, das sich im menschlichen Handeln oder Denken realisiert und einerseits durch Neuartigkeit oder Originalität gekennzeichnet ist, andererseits aber auch einen sinnvollen und erkennbaren Bezug zur Lösung technischer, menschlicher oder sozialpolitischer Probleme aufweist. (Brockhaus o.J.c)

Einer der stärksten Vorteile von Soundpainting als didaktische Methode ist dessen Einfluss auf die Kreativität, welche sowohl im musikalischen Sinne als auch in der persönlichen Dimension weiterentwickelt wird. Sowohl bei der musizierenden Person im Ensemble als auch bei dem/der SoundpainterIn selbst ist zu beobachten, dass durch die Interpretation der Zeichen und durch das eigene Schaffen von Musik zur Entwicklung kreativer Fähigkeiten beigetragen wird. In beiden Fällen ergeben die individuellen Beiträge der teilnehmenden Personen ein kollektives Werk, bei welchem es zu kollektivem Lernen kommt. (vgl. Vidal Belda, Morant Navasquillo 2017, S. 329–350)

Laut Walter Thompson ist eine der größten Stärken von Soundpainting als pädagogisches Werkzeug die Förderung von Kreativität.

„It’s a big advantage because you are fostering the creativity they already have and you are growing that. Because it is about if you and I are playing in a group together

and I am playing piano and you are next to me playing saxophone. We hope that we play differently from each other that is the goal in lives of creative artists. It really is. You know, to have an individual voice. So that's really, really important in every aspect of life whether you are an artist or not doesn't matter. Individual voices are very important. Creativity as well keeps us alive, right. So for me, fostering the individual's personal creativity is what Soundpainting does really, really well. As you *point to point* or *scan* it is all about what this child offers. There are no mistakes in Soundpainting. Maybe you don't want to do certain things like hit the person next to him (laugh), so the Soundpainter can sign *Scanning, Without, Contact. Scanning with blinders* so the focus is just on yourself and not on someone else. So I think that it is pedagogically one of the strongest aspects of Soundpainting as a teaching tool." (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Mittels Gesten wie *Scanning*, bei welcher die Person, auf welche gezeigt wird, komplett frei improvisieren soll, ist man dazu angehalten, musikalische Ideen zu präsentieren. (vgl. Thompson 2006, S.23) Einer der Grundsätze von Soundpainting ist, dass es keine Fehler gibt (siehe zweites Kapitel). Mit dieser Einstellung wird den Ensemblemitgliedern der Druck, alles richtig machen zu müssen, genommen und dies bildet wiederum einen Nährboden für Kreativität.

„There is nothing that can be wrong. A fluent Soundpainter doesn't want anything. They adapt and shape the composition with what they are offered by the performer.“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

4.2 Neues entdecken

Neues zu entdecken kann als ein Teilgebiet von Kreativität bezeichnet werden. Soundpainting-Zeichen beinhalten auch Gesten für zeitgenössische Spieltechniken, wie jene für *Luftgeräusche* oder das gleichnamige *zeitgenössische Spieltechniken*-Zeichen. Durch die Konfrontation mit diesen Gesten kommt man durchaus in die Situation, Neues auf seinem Instrument zu erforschen und ins persönliche Repertoire aufzunehmen. Vincent Lê Quang meint, dass dieser Vorgang des Erforschens und des Entdeckens von Neuem hauptsächlich auf jüngere und nicht so erfahrene Performer zutrifft.

„I would add discovering especially for young performers or not so experienced ones. Sometimes they discover new techniques because when you ask for *long tone with air sound, long tone with voice* et cetera they just gesture that. Usually they don't do that in their regular music studies. So it opens up their own repertoire of sounds and it is a nice knowledge to acquire. It occurs that people with one year of instrument education are sometimes more creative than an adult who has 20 years of practise with his instrument. Which is very nice to think about and it is a nice way to think how in your future you will evolve in music if you discover these abilities and that you liked creating compositions, sounds, improvisations. That's a way to discover one of the many ways of how to reveal a musician to himself.“(Interview Lê Quang, 11.12.20)

4.3 Aktives Zuhören

Das bewusste und aktive Zuhören inklusive der Aufmerksamkeit werden beim Soundpainten trainiert. Der Fokus des Zuhörens liegt auf der Gesamtheit der Stimmen und nicht nur auf der eigenen. Dies kann und soll auch dezidiert von dem/der SoundpainterIn gefordert und somit geübt werden. Beispielsweise müssen sich bei dem Zeichen *Relate to* MusikerInnen auf andere musikalisch beziehen. So kann unter anderem eine musikalische Idee an die andere Person angeglichen, diese imitiert, unterstützt oder auch ein Kontrapunkt gesetzt werden. Mit der Geste *Synchronize* wird gefordert, dass man sich aufeinander abstimmt. (vgl. Thompson 2006, S.36)

„I think the advantage is to have every participant to listen to the whole group and not only to what he or she is doing. That is something very important. And I think the Soundpainter himself has to pay attention to that and to always try to reinforce the listening to each other with gestures like *synchronize, relate to* or use *synchronize with* for example to always get the attention of the participants out of their usual attention.“(Interview Lê Quang, 11.12.20)

Worauf jedoch aufmerksam gemacht wird, ist, dass der/die SoundpainterIn auch das Gegenteil von aufmerksamem Zuhören bewusst und auch unbewusst erreichen kann, indem er/sie das Ensemble mit einer großen Menge an Zeichen in kurzer Zeit der Hörkontrolle beraubt und den Fokus auf rein Visuelles legt.

„There is also a drawback because it is easy to be only focused on your eyes in a Soundpainting-session. Then the loss of their listening control is what is happening. And if the Soundpainting is too demanding – perhaps because of showing too fast too many gestures – the ensemble might only play with eyes and forget about the quality of listening and by consequence the quality of what is produced.“ (Interview Lê Quang, 11.12.20)

Der/die SoundpainterIn ist die Person, die darauf jedoch reagieren kann. Wenn diese merkt, dass die MusikerInnen nicht in ihrer besten Form oder gestresst sind, dann hat dies Auswirkungen auf den Klang. Ein Teufelskreis wäre es nun, wenn der/die SoundpainterIn den Klang mit einer noch größeren Menge an Gesten verbessern möchte und das Ensemble dadurch zusätzlich fordert und damit überfordert. (vgl. Interview Lê Quang, 11.12.20)

Belda und Navasquillo schreiben in der Conclusio ihrer Arbeit über Beobachtungen von Soundpainting-Einheiten an drei verschiedenen Bildungsinstitutionen und meinen, dass ständiges Zuhören und Aufmerksamkeit erforderlich sind, um den Spielregeln von Soundpainting folgen zu können. Nicht nur für die anfänglichen Sprachlernprozesse, sondern auch während des Folgens oder Zeigens von Gesten ist Konzentration erforderlich. Durch den spielerischen Umgang mit der Sprache wird das aktive Zuhören erleichtert und gleichzeitig geübt. (vgl. Vidal Belda & Morant Navasquillo 2017, S. 329–350)

4.4 Ein Zugang zu zeitgenössischer Musik

Neue Musik – „ein verwaarloster, kaum wahrgenommener Bereich der Kunst der Gegenwart“ (Schneider 2010, S. 13) ist eine Beschreibung von Neuer Musik, welche Hans Schneider gleich zu Beginn des Symposiums an der Hochschule für Musik Freiburg im Rahmen des Festivals *mehrklang!freiburg* 2010 erwähnt und welche auf die Notwendigkeit von Musikvermittlungsprojekten anspielt.

Im Gegensatz dazu wird „Neue, moderne, avantgardistische beziehungsweise zeitgenössische Musik [als] [...]die Vielzahl unterschiedlicher musikalischer Strömungen und Personalstile der abendländischen Kunstmusik des 20. Und 21. Jahrhunderts bezeichnet.“ Sie zeichnet sich durch „Abgrenzung vom Traditionellen und die dem Stilfeld immanente Heterogenität“ aus. (Buchborn 2011, S.91–92)

Geschichtsvergessenheit wäre es anzunehmen, dass sich die Neue Musik des 20. Jahrhunderts grundlegend von der Musik früherer Phasen unterscheidet. Für Neue Musik beanspruchte Faktoren kamen schon um einiges früher, jedoch nicht in derselben Qualität, Dichte und Konfiguration, vor. Beispiele dafür sind „terminologischer Neuanatz, kompositorische Neuerung, Schaffung einer neuen Institution, Herausbildung einer neuen Gattung, Bestimmung einer bisher unbekannten Funktion, Entgrenzung eines bestehenden Musikbegriffs, Beteiligung des Publikums, Entfaltung von Reflexionsstrukturen und Einführung neuer Spiel- und Gesangsweisen“. (vgl. Danuser 1997; Danuser 1997)

Andreas Ballstaedt beschäftigte sich im Zuge seiner Frankfurter Habilitationsschrift mit dem Unterschied zwischen Neuer Musik, moderner Musik und Avantgarde. (vgl. Danuser 1997) Laut ihm ist eine begriffliche Abgrenzung unmöglich: „Alle drei Begriffe, ›Neue Musik‹, ›moderne Musik‹ und ›Avantgarde‹, sind [...] durch ihren sprachlichen Gebrauch in Musikgeschichtsdarstellungen nicht generell zu differenzieren, vielmehr lässt sich jeder der drei Begriffe in jeder der drei Verwendungsweisen (temporal, epochal und imperativ) finden« (A. Ballstaedt 1995, Typoskript S. 48 nach Danuser 1997).

Zur Zeit der Entstehung von Neuer Musik hat diese, wie am Beispiel der Erstaufführungen von Arnold Schönbergs *2. Streichquartetts* und Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* gut zu sehen ist, einige Skandale ausgelöst. Zwar sind heute derart heftige Reaktionen auf Werke seltener, jedoch wird Neue Musik von vielen Menschen immer noch als „schwierig und ihre Klangsprache als fremd“ wahrgenommen. Seit mehr als einem Jahrhundert sind unterschiedliche Vermittlungsmodelle ein fester Bestandteil von Neuer Musik, um einen Zugang zu einer neuen „Klangästhetik und Klangsprache“ zu eröffnen. Aufgrund der heftigen Publikumsreaktionen kam es unter anderem dazu, dass der *Verein für Musikalische Privataufführungen*, welcher 1918 von Arnold Schönberg gegründet wurde, es sich zum Ziel setzte, Aufführungen ohne unerwünschte Störungen durch das Publikum zu ermöglichen. So war es beispielsweise der Fall, dass dasselbe Werk in unterschiedlichen Konzerten zwei bis vier Mal gespielt wurde, um den ZuhörerInnen eine Möglichkeit zu geben, dieses zu verstehen. 1921 wurden die Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst gegründet, welche das Aufführen von Neuer Musik in den Fokus stellten. Durch die Verfemung der Neuen Musik durch den Nationalsozialismus bestand nach dem Zweiten Weltkrieg ein enormer Nachholbedarf auf dem Gebiet der zeitgenössischen

Musik. Radio- und Fernsehsender begannen nach und nach Programme wie „Musik der Zeit“ – WDR –, „Musik der Gegenwart“ – Sender Freies Berlin –, „das neue werk“ –NDR – auszustrahlen und diese wurden oft von Spezialisten dieser Musikgattung wie Karlheinz Stockhausen oder Konrad Boehmer moderiert. ARD, Ö1, Deutschlandradio et cetera inkludieren heute noch Neue Musik in ihre Programme. Um die „pädagogische Auseinandersetzung“ mit zeitgenössischer Musik zu gewährleisten, kam es zur Gründung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung – INMM –, welches auch jährliche Tagungen und Fortbildungen zu „Jugend und Neue Musik“ ermöglichte. Bis in die 60er Jahre standen „künstlerisch hochwertige Aufführungen“ – auch die der Neuen Musik – für Opernhäuser und Orchester im Zentrum. Die dezidierte Vermittlung zeitgenössischer Musik spielte für sie jedoch nicht wirklich eine Rolle. Vermehrte Bildungsformate seitens der Orchester wurden erst ab der zweiten Hälfte der 90er Jahre eingeführt. (vgl. Mautner-Obst 2012, S. 42–57; Mautner-Obst 2012, S. 42–57)

Bei der Vermittlung Neuer Musik unterscheidet man zwischen *rezeptiv-analytischen Ansätzen* und *künstlerisch-kreativen Zugängen*. Bei ersterem liegt der Fokus auf einem „intensivierte[n] Hörerlebnis und Verständnis von Musik“. Zwei Beispiele dieser Gattung sind das Gesprächs- und das Werkstattkonzert. Durch verbale Einführungen in das Werk oder auch Einblicke in die Probenphasen wird es bei diesen zwei Konzertformaten dem Publikum ermöglicht, sein Hören zu intensivieren. Beim künstlerisch-kreativen Zugang geht es um die „musikalisch-praktische Auseinandersetzung mit Musik“. Hierzu gehören beispielsweise Kinderoper, bei welchen Kinder als MusikerInnen und DarstellerInnen auftreten und somit einen praktischen Zugang zu zeitgenössischer Musik erleben. Auch *Response*, ein mittlerweile „etabliertes Vermittlungsmodell“ aus den 1980er Jahren, zählt dazu. Hier setzen sich Kinder und Jugendliche aktiv mit Neuer Musik im Musikunterricht auseinander, indem sie selbst komponieren, sich dabei jedoch an ein bestehendes Werk anlehnen, mit professionellen MusikerInnen und KomponistInnen zusammenarbeiten und abschließend ein Konzert geben. Bei diesem Konzept sind keine Vorkenntnisse wie Fähigkeiten am Instrument oder ein ausgeprägtes Interesse an Neuer Musik erforderlich. Ein weiteres Beispiel sind Kompositionsklassen wie etwa die Kinderkompositionsklasse Dresden/Halle/Magdeburg, bei welchen Kindern wöchentlicher Unterricht in den für Komposition bedeutenden Fächern ermöglicht wird, um unter anderem zukünftiges Publikum für Neue Musik heranzubilden. Heutzutage sind viele KomponistInnen aktiv an Schulen an der Vermittlung zeitgenössischer

Musik beteiligt, indem sie durch „Improvisation und Kompositionsversuche der Schüler[Innen]“ zu einer Wahrnehmungsschärfung beitragen, Klangdifferenzierung und „Ausdrucksrepertoire“ lehren. Bei den Vermittlungskonzepten Neuer Musik stehen konkret die Hörerlebnis-Intensivierung, das Aufführen von Werken, Improvisation und Komposition im Mittelpunkt. (vgl. Mautner-Obst 2012, S. 42–57; Mautner-Obst 2012, S. 42–57)

Beim Soundpainten entstehen Klänge, Harmonien, Stücke et cetera, welche oft kein Teil von traditionellen Hörerfahrungen sind und von vielen dadurch als ungewohnt empfunden werden könnten. Es stellt sich hier die Frage, inwiefern Soundpainting einen Zugang zur zeitgenössischen Musik eröffnen kann. Walter Thompson spricht im Folgenden von Soundpainting mit Kindern und beleuchtet, inwieweit das Organisieren von Klängen beziehungsweise das organisierte Hören beim Soundpainten Kindern einen Weg zu zeitgenössischer Musik eröffnet.

„As an educator for many years I wanted to have something to do with the things of what you were saying – open children’s ears or keep them open. Keep them open by introducing them to ways of organising sound in a much less, you know, traditional way. Like John Cage said – What is music? Or what is composition? Simply the organising of sound. There is no right, there is no wrong. It is always the person’s choice, you know. I have done a lot of work with children. A lot of contemporary music approach to children with Soundpainting. It works really well and the idea of combining traditional conducting which I also trained as a traditional conductor – The idea of combining traditional notation with some form of for example graphic notation works wonderfully. Or to just do it all in one.“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Soundpainting kann als künstlerisch-kreativer Zugang zu zeitgenössischer Musik gesehen werden. Wie auch bei vielen anderen Vermittlungskonzepten Neuer Musik stehen hier nämlich die Hörerlebnis-Intensivierung, das Aufführen von Werken, Improvisation und Komposition im Mittelpunkt. (vgl. Mautner-Obst 2012, S:56–57)

Vincent Lê Quang erachtet Soundpainting ebenfalls als einen möglichen Zugang zu zeitgenössischer Musik und spricht außerdem Vorteile für zeitgenössische KomponistInnen an, die diese Echtzeitkompositionstechnik mit sich bringt.

„Yes, for sure, it could be and it could also be a good practise for composers – contemporary composers to discover a new way – it is not new, it was invented in the the 70s – a way to live compose. I think it is important to understand this concept of live composition versus composition only. It could help composers to think differently about their relationship with paper. For me, it changed in a way the relationship with paper and it didn't replace it. It made what I liked to do with paper more precise. And there are things that I don't bother to write down because with Soundpainting it would be more efficient.“ (Interview Lê Quang, 11.12.20)

4.5 Arbeit mit heterogenen Gruppen

„Soundpainting is a great way of bringing people together on different instruments and different levels.“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Soundpainting ermöglicht es, sehr heterogene Gruppen miteinander performen zu lassen. Dadurch können auch die Vorteile, die das Musizieren in heterogenen Gruppen mit sich bringt, genutzt werden. Beispiele für positive Aspekte sind unter anderem die Möglichkeit für einen regen Austausch und Kreativität. Mit dem Begriff heterogene Gruppe ist eine uneinheitliche Gruppe gemeint. (vgl. Brockhaus o.J. b) Im pädagogischen Kontext versteht man unter Heterogenität die „Unterschiedlichkeit der SchülerInnen einer Lerngruppe in Bezug auf verschiedene Merkmale, die als lernrelevant eingeschätzt werden.“ (Welte 2012, S. 13)

Eine Gruppe an Menschen kann niemals zur Gänze homogen sein, sondern ist immer heterogen. Es gibt jedoch Gruppen, von denen gesagt wird, dass diese homogen sind. Diese Homogenität bezieht sich nur auf ein Kriterium. Mit dem Fokus auf einen anderen Bereich kann dieselbe Gruppe dann sehr heterogen sein. (vgl. Böhm 2008)

Bereiche der Heterogenität im Instrumentalunterricht sind laut Andrea Welte

- „Alter, Geschlecht, körperliche Voraussetzung (z.B.: Anatomie, Körperbewusstsein, Bewegungsmuster)
- Persönlichkeitsfaktoren (z.B.: Offenheit, Fleiß, Ausdrucksbedürfnis, Hilfsbereitschaft, Selbstkonzept)
- Allgemeine musikalische Kenntnisse und Fähigkeiten (z.B.: differenziertes Hören, Singen, Notenlesen, Rhythmusgefühl)

- Instrumentenbezogene Fähigkeiten und Fertigkeiten
 - Lern- und Übmotivation, musikalische Vorlieben und Ziele
 - Lernkapazität und Metakognition (z.B.: Informationsaufnahme und -verarbeitung, Lerntempo, Gedächtnisleistung, Lern- und Problemlösungsstrategien, Kritikfähigkeit) et cetera“
- (Welte 2012, S. 13)

In Deutschland und Österreich werden Kinder in Lerngruppen eingeteilt, welche bezogen auf das Alter und die Begabung als homogen erachtet werden. Dies soll den Unterrichtsprozess vereinfachen und eine Über- und Unterforderung verhindern. Homogenisierungsstrategien werden jedoch immer häufiger hinterfragt, was auch am Beispiel jahrgangsgemischter Klassen in der Schuleingangsphase zu sehen ist. Es ist von Bedeutung, die richtigen Methoden zu verwenden, damit Heterogenität eine Bereicherung und eine Möglichkeit für Kreativität und Austausch ist. Die wertschätzende Haltung gegenüber der Heterogenität und jedem Individuum gegenüber ist genauso wichtig wie die Wahl der adäquaten pädagogischen Werkzeuge. Jedoch muss erwähnt werden, dass die Entscheidung, wie viel Heterogenität noch Sinn macht, immer geklärt werden sollte. Es gibt immer Konstellationen, welche nicht zusammenpassen und bei welchen es mehr Sinn machen würde, diese zu teilen. Außerdem sollte man sich die Frage stellen, wovon alle noch profitieren können. (vgl. Bradler 2012, S.13)

Beim Soundpainten werden der sprachliche, der visuelle, der auditive und der kinästhetische Lernkanal angesprochen. Dies bietet einem breiten Publikum einen Weg zu dieser Livekompositionssprache. Sowohl mit VorschülerInnen, StudentInnen als auch mit Personen mit besonderen Bedürfnissen wird mit Soundpainting gearbeitet. In der Sonderpädagogik wird Walter Thompsons Livekompositions-Sprache nicht nur bei Menschen mit Behinderung, sondern auch in der Jugendprävention angewandt, wie beispielsweise bei der „Ulster-Green Association for Retarded Citizens in Kingston, NY und dem Bellevue Hospital in New York City“ (vgl. Thompson, o.J.b; Thompson, o.J.b)

Walter Thompson leitete einen Soundpainting-Workshop mit einer Flötenklasse in Norwegen und beschrieb, wie er mit Heterogenität, bezogen auf instrumentale Fähigkeiten, beim Soundpainten umgeht. Außerdem wird erwähnt, dass Soundpainting es ermöglicht, unterschiedliche und verschieden viele Instrumente miteinander spielen zu lassen, ohne eine lange Vorbereitungszeit – wie beispielsweise beim Arrangieren – zu benötigen.

„You know that as a Soundpainter you can take anybody and put them together to create a group – the group can comprise people from all walks of life. Once I did a piece for 60 cellos. Yeah, that was hard because many of the players had little experience exploring on their instrument – they offered a repetition of the same colours. So I had to work with a lot of different things to bring out other colours. I mean you can put anybody together. And that’s a wonderful thing about it and also people can have different levels. In teaching a flute class Soundpainting, there was a little girl who was 8–9 years old when I was in Norway and I was Soundpainting with a flute class. There was this little girl who could barely produce a sound with ten other people in the class who could get a decent sound. Instead of discouraging her I said that’s really cool. What you are doing is air sounds with your instrument. So don’t be afraid of that. To aid her in feeling more comfortable with the group, I signed all the other flute players *Shapeline, With, Air Sounds*. Instead of telling her, like some teachers might do, that she was barely able to play the flute, I told her how much she could play the flute with what she had and that there was much she could already do. And you know as a contemporary musician that extended techniques on the instrument is not new. So I made sure the flute group knew *Air Sounds* was a part of music for many years. Anyway, Soundpainting is a great way of bringing people together from different disciplines and different levels.” (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Vincent Lê Quang meint, dass er im Grunde keinen Unterschied zwischen der Soundpainting-Arbeit mit Kindern und Erwachsenen sowie mit Hobby- und professionellen MusikerInnen sieht. Mit einem erfahrenen Ensemble hat man jedoch die Möglichkeiten, an Details und der Präzision der Ausführung der Gesten zu arbeiten. Bei Kindern würde er bei langen Workshops öfters die Methode wechseln, um ihnen mehr Möglichkeiten der Entfaltung zu bieten.

„Fundamentally, I don’t see much difference. Because I think that when a group /the people are new to Soundpainting then it is almost the same. It might even happen that professionals are only there because they have to. You might not have the same quality of invention and involvement as you would have from children that are very passionate and surprised by Soundpainting. But what is true is that when you have very skilled ensembles then you can ask very precise things. It is fun to have subtle

differences in the language that make a real difference with the ensemble and the way they invent. It also depends on how long you have to work with the people. I could work for a very long time with a very skilled ensemble where you can refine notions. With an ensemble of children – when you have taught them many things – then you arrive at the point where a limitation on their instrument refuses to go further and into subtleties of the language – I think – I feel. So for them that is the moment to change activity. It is the moment for them to work on their instrument or to go back to free improvisation or things that may be more nourishing for them. And then go back to Soundpainting at a point and reuse the new things we learned.”
(Interview Lê Quang, 11.12.20)

Herausforderungen beim Leiten von Ensembles sind oftmals die Unterschiedlichkeiten der Ensemblemitglieder in den schon erwähnten Bereichen der Heterogenität im Instrumentalunterricht, allen voran die allgemeinen musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten und instrumentalen Fertigkeiten. Im Optimalfall schafft es der/die EnsembleleiterIn, jeden zu fordern und zu fördern. Soundpainting bietet jedem/jeder MusikerIn die Möglichkeit, sich durch die große Anzahl an Zeichen und die Freiheiten, die diese Zeichensprache den Ensemblemitgliedern bietet, musikalisch weiterzuentwickeln

In der Fallstudie von Òscar Vidal Belda und Remigi Morant Navasquillo konnte außerdem beobachtet werden, dass es beim Soundpainten zu einer Stärkung des Selbstwertgefühls und zur Entwicklung von Motivation kommt. Dies wurde dadurch erreicht, dass jeder/jede, ganz unabhängig von seinen/ihren Fähigkeiten, die Möglichkeit hatte, mitzumachen und damit ein positiver Fokus auf die Vielfalt der Klasse gelegt wurde. (vgl. Vidal Belda & Morant Navasquillo 2017, S. 329–350)

4.6 Musikalischer Ausdruck

Als Ausdruck wird in der Musik die „sinngemäÙe Verlebendigung und Beseelung des Notentextes durch interpretatorisch feinste Abstufungen der Dynamik, des Tempos und der Klanggebung, die durch die Vorschrift »con espressione« verstärkt [ein]gefordert werden kann“, bezeichnet. Außerdem kann mit Ausdruck „die Fähigkeit der Musik, etwas auszudrücken, nachzuahmen, abzubilden, z. B. Textgehalte, Geschehnisse, Stimmungen, Gedanken, Gefühle“ beschrieben werden. (Brockhaus o.J.a)

Bei Soundpainting-Workshops ist es auch üblich, dass die TeilnehmerInnen selbst die Rolle der soundpaintenden Person übernehmen. Durch das Verkörpern der Soundpainting-Gesten konnte bei einer Fallstudie an einem Konservatorium in Frankreich, einer Musikschule in Spanien und einer Volksschule in Österreich gesehen werden, dass es zu mehr musikalischem Ausdruck im Spiel kommt. Durch das Experimentieren mit dem Körper fällt es Personen leichter, den Klanggehalt der Geste auf ihren Instrumenten auszudrücken. (vgl. Vidal Belda & Morant Navasquillo 2017, S. 329–350)

Auch Nicolai Petrat schreibt, dass erst, wenn der Körper Teil der Musik ist, es zu Musikalität kommt. Die Musik wird lebendig. SchülerInnen ein Musikstück auf einem imaginären Instrument spielen und die musikalische Gestik einbauen zu lassen oder sich ohne Instrument frei zur Musik zu bewegen, sind seiner Ansicht nach Möglichkeiten, den Körper mehr in die Musik einbauen zu lernen. (vgl. Petrat 2014, S. 144–147; Lapan 2017, S.33)

4.7 Improvisation

Soundpainting hat das Potential, Personen einen Zugang zu Improvisation zu vermitteln. Bei freier Improvisation könnten sich manche MusikerInnen, die hiermit noch nicht in Berührung gekommen sind, überfordert fühlen. Soundpainting kann mittels konkreter oder später auch mittels freier Anweisungen eine Brücke zwischen notierter Musik und improvisierter Musik bilden. Der/die SoundpainterIn kann als Verkörperung des Notenblattes der PerformerInnen, welches grafischer Notation ähnelt, gesehen werden und bietet den Ensemblemitgliedern als Ausgangspunkt etwas Bekanntes.

Das Ministerium in Frankreich führte um das Jahr 2000 ein, dass bei den Abschlussprüfungen an den Musikschulen eine gewisse Anzahl von Minuten improvisiert werden muss. Dieser Prüfungsteil wurde manchmal *creation* und manchmal *improvisation* genannt. Das Problem bei dieser Anweisung des Ministeriums war, dass die Lehrpersonen oft nicht in der Vermittlung von Improvisation geschult waren und ihre SchülerInnen daher nicht darauf vorbereiten konnten. Die DirektorInnen suchten nach Fortbildungsmöglichkeiten für ihr Lehrpersonal. Eben zu dieser Zeit kam Vincent Lê Quang von seiner Soundpainting-Ausbildung in New York zurück und veranstaltete Soundpainting-Workshops. Die DirektorInnen hörten davon, sahen Soundpainting als eine Möglichkeit, Improvisation zu lehren, und Vincent Lê Quang wurde in vielen Gebieten Frankreichs für die Weiterbildung der Lehrkräfte an den

Musikschulen engagiert. Das war der Beginn von einer Reihe an Workshops, die seitdem regelmäßig auch für SchülerInnen an Musikschulen angeboten wird. In manchen Schulen, wie beispielsweise am Konservatorium in Montreuil, das in der Nähe von Paris liegt, wurde sogar das Unterrichtsfach Soundpainting eingeführt. Es gibt jedoch auch einige andere Schulen, an welchen wöchentliche Soundpainting-Stunden für Kinder angeboten werden. Am Pariser Konservatorium, an welchem Vincent Lê Quang unterrichtet, ist Soundpainting ebenfalls ein wichtiger Bestandteil des Freien Improvisationsunterrichts. (vgl. Interview Lê Quang, 11.12.20)

„And every year we have 1 or 2 sessions of Soundpainting where I try to teach that basic language and more.“ (Interview Lê Quang, 11.12.20)

4.8 Kehrseite

Neben den vielen Vorteilen, welche diese Methode mit sich bringt, gibt es auch negative Kritik, welche Soundpainting erntet. Im Unterkapitel „Aktives Zuhören“ war schon vom Einfluss auf MusikerInnen bei einer Überflutung von Gesten seitens des Soundpainters die Rede. Außerdem kritisieren freie ImprovisationskünstlerInnen Soundpainting und dessen Erfinder, da sie sich mit Soundpainting ihrer lang erkämpften Freiheit in der Musik beraubt fühlen.

„When people got excited by Soundpainting there were also many – especially free improvisers – that got mad at Soundpainting because they thought: 'Soundpainting is not what I claim improvisation is. Because as an improviser I have been fighting for 20 years to get my freedom and not for somebody telling me what to do and then somebody comes, makes gestures and I have to follow that.' They got mad at Soundpainting and Walter. I know some people that hate Soundpainting and I usually say to them: 'Would you burn every sheet of music just because you disliked a score? Would you get rid of any sheet of music just because you disliked one of them?' In a way for Soundpainting it is the same. It is a medium. And with this medium you can really enlighten an ensemble and you can also bore an ensemble.“ (Interview Lê Quang, 11.12.20)

5. Projekte mit Soundpainting

In diesem Kapitel soll ein Blick auf Soundpainting in der Praxis geworfen werden. Über zwei meiner Projekte, bei welchen ich mit Soundpainting gearbeitet habe, wird berichtet und auf etwaige Vorteile auf die musikalische Entwicklung und auch auf Herausforderungen wird eingegangen. Es wird einerseits *Borum Fri Musikskolens Orkester*, ein alternatives Kinderensemble in Dänemark, beschrieben. Hierbei kam es zu einer Zusammenarbeit, die mehrere Monate lang andauerte. Außerdem wird von meinem mehrtägigen Workshop mit dem Titel „Junge Musik – Musik für Junge“ berichtet, bei dem Kindern ein Zugang zur zeitgenössischen Musik ermöglicht wurde. Dieser Workshop fand im Zuge des oberösterreichischen Hörsturmfestivals statt.

5.1 Borum Fri Musikskolens Orkester

Borum Fri Musikskolens Orkester ist ein Ensemble einer privaten Musikschule in Borum, einem kleinen Ort in der Nähe von Aarhus in Dänemark. Diese Musikschule besteht nur aus diesem Ensemble und wird unter anderem von einer Professorin der Royal Academy of Music in Aarhus geleitet. Im Ensemble spielen zirka neun Kinder im Alter von sechs bis fünfzehn Jahren mit. Alle MitmusikerInnen kommen aus Borum und den umliegenden Ortschaften und kennen einander meist aus der Schule oder von Festivitäten in der Ortschaft.

Im Oktober 2019 übernahm ich das Ensemble, welches zu diesem Zeitpunkt seit ungefähr einem Jahr bestand und von Thea Vesti Peterson, Nikolaj Bøgelund, welcher auch der Dirigent der Dänischen Radio Big Band ist, und Bjarke Monrad geleitet wurde. Beim Bewerbungsgespräch für diese Stelle meinten die ehemaligen LeiterInnen des Ensembles auf meine Frage nach ihren gewünschten Ziele für diese Gruppe, dass die Kinder die Möglichkeit haben sollen, die Freude am Musizieren zu erleben.

Was das *Borum Fri Musikskolens Orkester* auszeichnet, ist nicht nur die außergewöhnliche Kombination an Instrumenten, sondern auch, dass alle MitspielerInnen des Öfteren ihre Instrumente tauschen und sich somit an Instrumenten erproben, welche sie noch nicht gespielt haben. Es wird auf Instrumenten wie Ukulele, Klavier, Blockflöte, Schlagzeug, Cello, E-Bass und Gitarre musiziert. Vier Kinder aus dieser Gruppe haben im Vorhinein ein Musikinstrument gelernt, da diese in einer Musikschule waren oder Privatstunden nahmen. Alle anderen Kinder haben keine instrumentalen Vorkenntnisse und eignen sich in den Proben

Grundkenntnisse an unterschiedlichen Instrumenten an. Sie lernen zum Beispiel einfache Harmoniefolgen am Klavier, verschiedene Percussion-Instrumente wie Rasseleier und Cajon, sammeln erste Erfahrungen am E-Bass und alle Kinder singen. Verwendet werden auch Musikinstrumente, die einfach zu spielen sind und die Freude am Musizieren ohne langes Üben ermöglichen. Dies sind unter anderem Orff-Instrumente wie Bongos, Congas und Glockenspiel, welche allen die Möglichkeit geben, mitzuspielen. Geprobt wurde von Oktober bis – Covid-19 bedingt – Anfang März ein Mal pro Woche für jeweils eineinhalb Stunden. Im Dezember 2020 gab es ein Konzert. (vgl. Lapan 2020, S. 1–2)

Die Heterogenität der Gruppe, welche sich hauptsächlich auf den Altersunterschied, die damit verbundenen unterschiedlichen Erwartungen und die instrumentalen Kenntnisse bezieht, stellte eine Herausforderung, aber auch eine Möglichkeit dar, neue Methoden auszuprobieren. Unsere Soundpainting-Einheiten beinhalteten das Erlernen der Basis-Gesten. Mit nur wenigen Zeichen wie beispielsweise *lange Töne, hoch und tief, laut und leise* konnte der Ablauf von Soundpainting erklärt werden und es entstanden schnell unterschiedliche Live-Kompositionen. Gerade bei Kindern empfiehlt es sich, die Gesten im Trockentraining zu üben. Eine Möglichkeit dafür ist, dass die Kinder mit der Lehrperson gemeinsam die Körpergesten formen und diese mit ihrer Stimme auch gleichzeitig ausführen. Neben dem Erlernen der Zeichen, welche von Einheit zu Einheit komplexer wurden, war es von Bedeutung, die musikalischen Reaktionen immer zu besprechen, zu reflektieren und damit auch zu präzisieren. Dadurch wurde das bewusste und analytische Zuhören der Kinder und die Fähigkeit das Gehörte in Worte zu fassen gefordert und gefördert. Um zu sehen, welche Vorschläge von den Kindern kamen, wurden diese, bevor die Soundpainting-Gesten erläutert wurden, gefragt, wie sie gewisse Spielanweisungen mittels Körper anzeigen würden. Die Ideen der Kinder ähnelten den Zeichen von Walter Thompson. Die jungen Ensemblemitglieder bekamen ebenfalls die Möglichkeit, ihre KollegInnen zu dirigieren und somit selbst in Echtzeit zu komponieren.

5.2 Junge Musik – Musik für Junge

Das Hörsturmfestival für „zeitgenössische Musik und Performance“ findet seit 2019 in Ried im Innkreis in Oberösterreich statt. Beim Festival im September 2020 war es den Organisatorinnen Teresa Doblinger und Teresa Krittl ein Anliegen, auch Kinder in das Programm miteinzubeziehen und das Thema Vermittlung zeitgenössischer Musik für alle Generationen in den Vordergrund zu rücken. (vgl. Doblinger o.J.) So wurde ich gefragt, ob es möglich wäre, einen Workshop mit Kindern im Alter von 6–10 Jahren, welcher dann aufgrund der Nachfrage für Kinder bis zu 12 Jahre erweitert wurde, zu leiten. Der viertägige Workshop begann am Mittwoch, dem 09.09.2020, schon vor den beiden Festivaltagen, dem 11. und 12. September. Von Mittwoch bis Freitag verbrachten wir vormittags jeweils drei Stunden mit zeitgenössischer Musik und am Samstag, dem 12.09.2020, gab es ein gemeinsames Freiluft-Konzert, bei welchem die erarbeiteten Stücke aufgeführt wurden. Wie auch in der Abbildung 1 zu lesen ist, waren keine Kenntnisse an einem Instrument erforderlich. Aufgrund der Covid19-Bestimmungen war die Teilnehmeranzahl beschränkt. Insgesamt nahmen acht Kinder beim Workshop teil. Darunter waren zwei Saxofonistinnen und ein Saxofonist, ein Schlagzeuger, ein Blockflötist und drei Kinder, welche noch kein Instrument gelernt hatten.

Soundpainting war eine von vielen Methoden, welche bei diesem Workshop zum Einsatz kamen. Aufgrund des unterschiedlichen musikalischen Vorwissens der Gruppe eignete sich Soundpainting sehr gut und ermöglichte es, alle einzubauen. Es wurden ähnlich wie mit dem *Borum Fri Musikskolens Orkester* die Soundpainting-Zeichen erlernt, präzisiert und jeder bekam die Möglichkeit, zu dirigieren.

Im Dezember 2020 wurde den Workshop-TeilnehmerInnen die Frage *Woran denkst du, wenn du den Begriff Soundpainting hörst?* per E-Mail gestellt und ihnen die Möglichkeit gegeben, diese verbal zu beantworten, sodass die Eltern diese Antwort verschriftlichen konnten, ihre Antwort selbst niederzuschreiben oder auch ein Bild dazu zu malen.

Als Antwort bekam ich beispielsweise „Es war cool, was wir gemacht haben. Das Dirigieren hat mir besonders gut gefallen, auch das Blumenkonzert war toll!“ und „Man merkt, dass es modern ist, es ist schön, frei spielen zu können.“ Was in dem zweiten Kommentar zu sehen ist, das ist die Wertschätzung für freies Musizieren ohne ein Richtig und ein Falsch und für die Möglichkeit seine Kreativität ausleben zu können.

Workshop

JUNGE MUSIK - MUSIK FÜR JUNGE

Habt ihr Lust, ein Ensemble selbst zu dirigieren? Möchtet ihr in einem kunterbunten Ensemble mitspielen? Wollt ihr erleben, wie aus Geschichten Musik wird und wie ein Sonnenaufgang klingen kann?

Bei „Junge Musik – Musik für Junge“ habt ihr die Möglichkeit, bei einem dreitägigen Workshop selbst in die Fußstapfen eines Dirigenten zu treten und darüber hinaus mit Sprech- und Singstimme, Instrumenten, Bewegung, Körper und Schauspiel mitzuwirken. Gemeinsam mit der Workshop-Leiterin **Elisa Lapan** erleben wir Klänge und hinterfragen unsere Hörgewohnheiten, improvisieren, spielen Rhythmusspiele und präsentieren unser gemeinsames Programm nach drei Tagen bei einem Konzert am Hörsturmfestival. Ganz egal, ob ihr ein Instrument spielt oder einfach nur neugierig seid – jeder ist herzlich willkommen! Das gemeinsame Konzert findet am **12. September um 14.00 Uhr** statt (Treffpunkt 13.00 Uhr).



Alter: 6 bis 10 Jahre
Vorraussetzungen: Neugierde und Experimentierfreude; Kinder, die ein Instrument spielen, mögen dieses gerne mitbringen.

i Anmeldung bis 06.09.2020 bei teresa.doblinger@gmail.com oder **+43(0) 699 18604305**
Preis: 25 EUR (Der Eintritt für das Kinderkonzert von „Mobilis Saxophonquartett“ im Anschluss an das gemeinsame Konzert am 12. September ist im Preis inkludiert.)

 <p>SEPTEMBER 09.-11.</p>	 <p>LMS KONVIKTSTRASSE 8 4910 RIED I. I.</p>	 <p>09.00 BIS 12.00</p>
--	---	--

HÖRSTURM
11. - 12. September 2020

inn4tler
sommer

LMS
KULTURWEIS
RIED I.

GREEN
EVENT

Abb. 1: Workshop. Junge Musik – Musik für Junge (Krittli, 2020)

5.3 Fazit

Sowohl beim *Borum Fri Musikskolens Orkester* als auch beim Hörsturmfestival-Workshop konnte durch die Interpretation der Zeichen und durch das eigene Schaffen von Musik gesehen werden, wie Soundpainting eine Möglichkeit der Entfaltung der persönlichen Kreativität bot und wie viele neue Klänge, Ton- und Geräuschproduktionsmöglichkeiten et cetera entdeckt werden konnten. Mittels Soundpainting erlernten die Kinder, die teilweise keine musikalische Vorbildung mitbrachten, Begriffe wie *Dynamik, piano, forte, staccato, legato, hohe und tiefe Noten*. Ganz nach Walter Thompsons Aussage „Soundpainting is a great way of bringing people together on different instruments and different levels.“(Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20) ermöglichte Soundpainting es, eine sehr heterogene Gruppe mühelos miteinander musizieren zu lassen und alle dabei zu fordern und zu fördern. Was bei Kindern jedoch geübt und im Vorhinein festgelegt werden muss, das sind Regeln für das Soundpainten, welche die notwendige Disziplin verlangen und unter anderem verdeutlichen, dass während eines Stückes nicht ohne Anweisung des Gruppenleiters/der Gruppenleiterin mit seinen EnsemblepartnerInnen rege Konversation geführt werden darf.

Vincent Lê Quang erwähnte, dass er mit einem fortgeschrittenen Orchester sehr lange arbeiten könne, da er die Präzision der Ausführung der Gesten thematisiere. Bei jüngeren beziehungsweise noch nicht so fortgeschrittenen Personen hat er jedoch das Gefühl, öfters die Methode wechseln zu müssen, da der Zeitpunkt, bei welchem man auf die Grenzen am eigenen Instrument stößt, schneller erreicht ist. (vgl. Interview Lê Quang, 11.12.20) Bei beiden Projekten ist ebenfalls aufgefallen, dass die Kinder schnell an den Punkt kamen, an welchem sie vieles, was sie sich vorstellten, mit ihrem Instrument noch nicht ausdrücken konnten und daher Zeit für die individuelle Weiterentwicklung am Instrument auch förderlich gewesen wäre. Hierbei gemeint sind vor allem Personen, die ihr Instrument erst seit kurzem lernten, beziehungsweise auf Orff-Instrumenten spielten. Woran jedoch gefeilt werden konnte, war, den Fokus auf das Einbauen und damit das Verdeutlichen der Wirkung verschiedener Elemente der Musik zu richten. Gemeint ist damit beispielsweise die Verwendung von Pausen in den Echtzeitkompositionen. Eine Person dirigiert und im Vorhinein wird vereinbart, dass diese vermehrt Pausen einbauen und auf deren Wirkung achten soll. Genauso kann man auf den Einsatz von Dynamik und das Bilden von Duos und Trios in einem Soundpainting-Stück hinweisen und dies ausprobieren. Dadurch trainieren die

TeilnehmerInnen ihr analytisches Hören und werden auf Nuancen in der Musik aufmerksam gemacht. Von Komposition zu Komposition konnte gesehen werden, dass die DirigentInnen immer komplexere Ideen ausprobierten und die Gesten teilweise schon innerlich hörten bevor sie diese zeigten. Wichtig bei diesen Workshops oder Soundpainting-Einheiten war es außerdem, über das Thema Neue Musik zu sprechen, ein Bewusstsein dafür zu schaffen und den Kindern dadurch zu helfen, die „Ohren zu öffnen oder sie offen zu halten“ – „open children’s ears or keep them open“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

6. Zukunftsperspektive – Soundpainting in Blasorchestern

Ein Blasorchester ist laut Duden ein Orchester, das fast ausschließlich aus Holz- und Blechblasinstrumenten plus Schlagzeug und Schlagwerk besteht. (vgl. Duden Redaktion o.J.a). Österreich ist ein Land mit einer sehr ausgeprägten Blasmusiktradition, was auch an der Anzahl an Blasorchestern zu sehen ist. So gab es 2019 allein in Oberösterreich 478 Mitgliedskapellen, 24.968 MusikerInnen, 12.347 JugendmusikerInnen unter 30 Jahren, 23.909 Proben und 15.664 Veranstaltungen. (vgl. Oberösterreichischer Blasmusikverband 2020b) Erwähnt werden muss, dass Musikvereine, Projektorchester et cetera nicht dazu verpflichtet sind, dem Blasmusikverband beizutreten und es daher gut möglich ist, dass die tatsächliche Anzahl an Blasorchestern in Oberösterreich noch weitaus höher ist. (Gschwandtner 2017, S.7)

Jährlich finden Konzertwertungen, auch Wertungsspiele genannt, für österreichische Blasorchester statt. So gibt es sowohl Landeswettbewerbe als auch Bundeswettbewerbe. Laut Österreichischem Blasmusikverband dienen diese Wertungsspiele gemäß den Statuten der „Hebung des musikalischen Niveaus der Blasorchester, [der] Intensivierung der Probearbeit in den Blasmusikkapellen, [der] Feststellung des musikalischen Leistungsstandes der Orchester, [der] Verbreitung gehaltvoller, empfehlenswerter Blasmusikliteratur und [der] Förderung des zeitgenössischen österreichischen Blasmusikschaffens, sowie neuer richtungsweisender Tendenzen in der Blasmusikkultur der Gegenwart“. (Österreichischer Blasmusikverband 2020b)

Bewertungskriterien für Wertungsspiele sind laut dem ÖBV – Österreichischer Blasmusikverband – folgende

- „ 1. Stimmung und Intonation
2. Ton- und Klangqualität
3. Phrasierung und Artikulation
4. Spieltechnische Ausführung
5. Rhythmik und Zusammenspiel
6. Dynamische Differenzierung

7. Tempo und Agogik
8. Klangausgleich und Registerbalance
9. Interpretation und Stilempfinden
10. Musikalischer Ausdruck und künstlerischer Gesamteindruck“

(Baumgartner & Rescheneder 2017)

6.1 Soundpainting in Blsorchestern in Frankreich

Durch die vielen Workshops und regelmäßige Fortbildungen ist Frankreich eines der Länder, in welchen Soundpainting sehr verbreitet und auch bekannt ist. Walter Thompson nennt Frankreich sogar „number one country for Soundpainting“. (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

„I worked in France a lot. France is the number one country for Soundpainting. It is all over the place, probably because my mother is French (laughs). As a music teacher in France you learn Soundpainting to take it to the schools. It just happens to be that way in France.“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Walter Thompson merkt auch an, dass einige französische BlsorchesterdirigentInnen Soundpainting einsetzen und er schon zahlreiche Workshops für diese Orchester leitete.

„Pretty much everybody knows Soundpainting in France and sometimes the harmony orchestra’s conductor uses Soundpainting but it just depends on who they are.“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

„So what they call it in France is harmony orchestras mainly made up of brass and woodwind. Each village has one or two. It depends on the size. There is a bunch in Paris – harmony orchestras. And they have really fine players down to little children that are just beginning. It is really cool and I worked a lot with them. A lot, a lot, a lot.“ (Thompson, persönliches Gespräch, 12.10.20)

Auch Vincent Lê Quang empfiehlt Soundpainting für Blsorchester und betont, dass Orchester unterschiedlicher Länder sich oft sehr im ersten Klang unterscheiden und dies jedes Mal aufs Neue ein Erlebnis sei.

„So I would say it would be great for any group of musicians of orchestras of the villages of Austria to have a Live-Soundpainter that makes them discover something and make them use what they are already good at. Perhaps you shouldn't try to export it as it is in New York. Because... I was always surprised. I like to hear the very first sound people make when we do *long tones* and *Pointilism*. In different cities it is really not the same depending on who is playing. When it is from the country side or when it is from the city – it is very different. In Japan it is very different from Europe and I have the luck to do workshops, improvisations and Soundpainting in many countries and it is interesting. I think the Soundpainter has to be very open and listen with such attention to all these details because they mean something. If you only think of feeding the ensemble the same every time then you might lose something – an impulse or something that should be revealed from the inside.” (Interview Lê Quang, 11.12.20)

Der Bekanntheitsgrad von Soundpainting ist in Frankreich sehr hoch. Vincent Lê Quang erwähnt jedoch auch, dass nicht alle Personen in Frankreich unter dem Begriff Soundpainting Walter Thompson's Live-Kompositionssprache verstehen.

„The thing is perhaps that – and probably Walter told you that – they think that Soundpainting is only any sign language that is used in live composition. So for them *conduction* is Soundpainting, there is even a French Jazz musician that is called Andi Emler, a pianist and composer, who invented his own language perhaps 20 gestures where people make noises, raindrops and things like that and they think that is Soundpainting as well. They have the idea that Soundpainting is when a conductor is making a gesture and the ensemble responds. Some of them know that it is a structured language with syntax but not everybody does. That is one of the reasons why Walter started the certification process” (Interview Lê Quang, 11.12.20)

6.2 Neue Musik

In Frankreich gibt es eine langjährige Soundpainting-Tradition in Orchestern. Welche Zukunftsperspektive gibt es jedoch für Soundpainting in Österreichs Blasorchestern?

Wenn man nun einen Blick auf die österreichische Blasorchesterszene wirft, sieht man, dass sich hier die Frage stellt, wie Zugänge zu Neuer Musik geschaffen werden können. Wie in den

Statuten des Österreichischen Blasmusikverbandes beschrieben, soll das zeitgenössische österreichische Blasmusikschaffen gefördert werden. Was genau wird jedoch unter dem Begriff zeitgenössisches österreichisches Blasmusikschaffen verstanden? Ab wann ist Blasorchesterliteratur zeitgenössisch? Provokant formuliert: Ist der reine Einsatz von Singstimme, das Werk eines/einer lebenden KomponistIn oder das Abweichen der Tonsprache von einer Polka oder von einem Marsch schon ein Kriterium für Zeitgenössik?

Es wurde im 3. Kapitel schon folgende Definition erwähnt: „Als Neue, moderne, avantgardistische beziehungsweise zeitgenössische Musik wird [...]die Vielzahl unterschiedlicher musikalischer Strömungen und Personalstile der abendländischen Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts bezeichnet.“ Sie zeichnet sich durch „Abgrenzung vom Traditionellen und die dem Stilfeld immanente Heterogenität“ aus. (Buchborn 2011, S.91–92) Laut dieser Definition fällt unter die Begriffe *Neue* oder *zeitgenössische Musik* daher ernste Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, welche sich vom Traditionellen abgrenzt und welche sehr unterschiedlich sein kann. Was ist jedoch Traditionelles? Laut Duden ist es „etwas, was im Hinblick auf Verhaltensweisen, Ideen, Kultur o.Ä. in der Geschichte, von Generation zu Generation [innerhalb einer bestimmten Gruppe] entwickelt und weitergegeben wurde.“(Duden o.J.c)

Da der Begriff *Traditionelles* viel Raum zur Interpretation offen lässt, jegliche Musik etwas von der vorhergehenden Musik übernommen hat – und sei es nur die Metrik –, so kann auch hiermit nicht allgemein festgelegt werden, welche Werke unter den Begriff zeitgenössische Musik fallen und welche nicht.

Wenn man einen Blick auf die Pflichtliteratur für Konzertwertungen für das Jahr 2020/21 wirft, so sind aus dem Blickwinkel einer Saxophonistin, welche auf zeitgenössische Musik spezialisiert ist, kaum Werke der Neuen Musik vorzufinden. Auch der Komponist und Dirigent Thomas Doss, der in Oberösterreich aktiv an der BlasorchesterdirigentInnenausbildung beteiligt ist, meint, dass in dieser Liste nur ein einziges zeitgenössisches Werk vorzufinden sei. Zeitgenössisch im Sinne von *neu* ist ein Werk für ihn dann, wenn die Tonalität sich nicht konsequent an Expressionismus und Impressionismus orientiert, eine gewisse Vielfältigkeit hat und wenn es an keine Tradition anschließt. Beim Verwenden des Begriffes *zeitgenössisches österreichisches Blasmusikschaffen* durch den ÖBV meint Thomas Doss, dass hierbei wahrscheinlich hauptsächlich die lebenden KomponistInnen und nicht die Stilmittel

gemeint seien. Außerdem erwähnt er, dass er momentan nicht glaubt, dass es in Blasorchestern gefragt ist, progressive zeitgenössische Musik zu spielen. (vgl. Interview Doss, 13.01.21)

„Es hängt immer vom Komponisten ab, ob er gespielt werden will oder er einen Akzent setzen will. Ich habe drei bis vier extrem progressive Stücke komponiert, welche von Amateurorchestern nicht gespielt werden.“ (Interview Doss, 13.01.21)

Vor allem in den Kategorien A–C, den niedrigen bis mittleren Kategorien, kommen kaum bis gar keine nicht traditionellen Klangsprachen vor. (vgl. Oberösterreichischer Blasmusikverband 2020a) Ist zeitgenössische Musik an das musikalische Können gebunden? Wie soll zeitgenössische Blasorchesterliteratur gefördert werden, wenn nur in den Höchststufen zeitgenössische Literatur vorgeschlagen wird beziehungsweise vielleicht sogar nur dort vermehrt existiert? Soll nach Jahren oder Jahrzehnten in Leistungsstufe B plötzlich, ohne jeglichen früheren Kontakt, Interesse für Neue Musik entstehen? Allein durch das Vorschlagen zeitgenössischer Werke in der Pflichtliteratur käme es durch das Anhören beim Auswahlvorgang zu einer Auseinandersetzung damit.

Zeitgenössische Werke für Blasorchester in der Leistungsstufe A sind Thomas Doss nicht bekannt und seiner Meinung nach auch nicht möglich, da es bei der Gradierung der Werke nicht nur um rein technische Aspekte geht. Allein der Umstand, dass ein Werk dissonant ist und nicht der gewohnten Dialektik entspricht, macht es schon zu einem schwierigen Werk. Thomas Doss erwähnt auch, dass das Fehlen von einfacherem zeitgenössischen Blasorchesterrepertoire und der mangelnde Zugang zu zeitgenössischer Musik einen *weißen Fleck* darstelle. Er ist jedoch davon überzeugt, dass man auch mit Orchestern, die sich mit Literatur in niedrigeren Schwierigkeitsgraden auseinandersetzen, zeitgenössische Musik spielen könne. Man muss dies jedoch so anlegen, dass es gut umsetzbar ist und man beispielsweise mit Aleatorik und Improvisation einen Zugang dazu schafft. Vergessen werden darf nicht der Aspekt Blasorchester als sozialer Treffpunkt, bei welchem oft auch ein schneller Freizeiterfolg erreicht werden möchte. (vgl. Interview Doss, 13.01.21)

Thomas Doss verweist außerdem darauf, dass er dafür plädierte, auch für die Leistungsstufen A bis C zeitgenössisches Repertoire, beispielsweise in Form eines Pflichtstückes, zur Verfügung zu stellen. Die Reaktion darauf war, zwar nicht von allen Seiten, jedoch eine mehrheitlich große Ablehnung. Problematisch ist seiner Meinung nach auch, dass es die

gesunde Mitte oft nicht gibt und man beim Spielen eines zeitgenössischen Werkes schnell in der extremen Zeitgenössik ist und nicht eine sanftere Annäherung daran erleben kann. (vgl. Interview Doss, 13.01.21)

6.2.1 Jugend

Schon in Jugendorchestern kann Soundpainting einen Weg zu Neuer Musik eröffnen und damit ein für Neues offenes und experimentierfreudiges Orchester aufbauen. Neugierde und Vorfreude können zur Motivation der Jugendlichen beitragen. (vgl. Bucher 2009, S. 56–58) Neugierde kann geweckt werden, indem man Kinder und Jugendliche verschiedene Möglichkeiten am Instrument selbst entdecken lässt, was durch Finden von Spieltechniken oder auch durch Ausprobieren diverser Tonkombinationen beim Soundpainten erreicht werden kann. (vgl. Petrat 2014, S. 129–131; vgl. Lapan 2017, S.7)

6.2.2 KapellmeisterInnenausbildung

Außerdem wäre es eine gute Gelegenheit, vermehrt Neue Musik bei der KapellmeisterInnen-Ausbildung zu thematisieren und dabei in die Materie einzuführen. Dies kann mit unterschiedlichen Methoden erreicht werden. Soundpainting stellt eine davon dar. In Oberösterreich findet im Zuge der vierjährigen KapellmeisterInnen-Ausbildung einmal pro Jahr ein Blockseminar statt. In dieser vierjährigen Ausbildung muss dieses Blockseminar, welches immer unterschiedliche Themenblöcke beinhaltet, zweimal besucht werden. So gab es beispielsweise im Jahr 2017 Seminare zur Wiener U-Musik in Theorie, Wiener U-Musik in der Praxis, das Schlagwerk im Blasorchester, Psychologie und Kommunikation, Sprecherziehung und Rhetorik und auch Orchestermusizieren mit Kindern und Jugendlichen. (vgl. Doss 2017) Hier ist es auch möglich, durch Workshops und Seminare sowohl einen rezeptiv-analytischen als auch einen künstlerisch-kreativen Zugang zu vermitteln. (vgl. Mautner-Obst 2012, S. 42–57) Es geht hierbei nicht darum, sofort eine große Menge an Neue Musik-LiebhaberInnen zu gewinnen, sondern die Gelegenheit zu bieten, mit diesem Genre überhaupt in Kontakt zu kommen. Mit dem dafür notwendigen Wissen und der Erfahrung ist es dann auch möglich, sich eine gut fundierte Meinung zu bilden und das Können zu erlangen, diese Musik mit seinem Orchester qualitativ einzustudieren.

Auch eine Kooperation mit dem oberösterreichischen Festival für zeitgenössische Musik und Performance – dem Hörsturm-Festival in Ried – bietet sich dem oberösterreichischen Basiskurs/Lehrgang Ensembleleitung Blasorchester an. Seit 2019 finden hier Konzerte und

Workshops für alle Generationen von nationalen und internationalen KünstlerInnen der Neuen Musikszene statt. Zukünftige KapellmeisterInnen und BlasmusikerInnen haben hier die Chance, sich Inspirationen zu holen. (vgl. Doblinger o.J.)

6.3 Zuhören und Zuschauen

Das bewusste Hören kann beim Soundpainten ebenfalls trainiert werden. Gerade bei Blesorchesterproben sind MusikerInnen sehr fixiert auf Noten und achten in geringerem Ausmaß auf das Spiel ihrer MitspielerInnen. Durch das Fehlen von Noten beim Soundpainten und die ständig geforderte Reaktion auf die anderen MusikerInnen muss der Fokus auf bewusstes Zuhören gerichtet sein und kann auch dezidiert verstärkt von dem/der SoundpainterIn eingefordert werden. (vgl. Interview Lê Quang, 11.12.20)

Bedeutend beim Echtzeitkomponieren ist auch, dass die Ensemblemitglieder sehr konzentriert den Zeichen des Leiters/der Leiterin folgen. In vielen Blorchestern ist es jedoch, durch den starken Fokus auf die notierte Musik und das fehlende Einfordern des Dirigenten oder der Dirigentin, der Fall, dass die BlasmusikerInnen dem/der DirigentIn nur begrenzt Aufmerksamkeit schenken. Durch Soundpainting kann das konzentrierte Folgen von Zeichen verstärkt geübt werden und es dadurch zu präziseren Reaktionen auf das traditionelle Dirigat kommen.

6.4 Heterogenität

Wie im Kapitel 4.5 erwähnt, eignet sich Soundpainting gut für das Arbeiten mit heterogenen Gruppen. Dieser Aspekt kann auch für Blorchester mehrere Vorteile haben. Aufgrund der unterschiedlichen Lernkanäle, nämlich dem sprachlichen, dem visuellen, dem auditiven und dem kinästhetischen, welche beim Soundpainting aktiv sind, bietet diese Echtzeitkompositions-Sprache einer breiten Gruppe an Kindern die Chance, sich frei zu entfalten. Gerade bei der Jugendorchester-Arbeit sollte eine Vielzahl an Methoden verwendet werden, um jedem und jeder eine Förderung zu gewährleisten und damit bei möglichst vielen ein Interesse für das Mitspielen im Blorchester zu erwecken oder aufrecht zu erhalten. (vgl. Thompson, o.J.b)

6.5 Umgang mit Fehlern

Was Soundpainting außerdem vermittelt, ist der Umgang mit Fehlern und die Sicht auf Fehler als neue Chance. Durch den Leitsatz „There are no mistakes“ (Thompson 2006, S.9) sind alle Ensemblemitglieder dazu aufgerufen, trotz fehlinterpretierter oder übersehener Zeichen weiterzuspielen, das Beste daraus zu machen und das missgedeutete Zeichen sogar weiterhin auszuführen. Dies kann auch zur Stärkung des Selbstwertgefühls beitragen. (vgl. Vidal Belda & Morant Navasquillo 2017, S. 329–350) Gerade neue oder unerfahrenere Mitglieder in Bläserorchestern sind oftmals sehr vorsichtig beim Spielen und ängstlich in Bezug auf Fehler, was sich wiederum negativ auf den musikalischen Ausdruck auswirkt. Ein richtiger Umgang mit Fehlern kann daher zum Selbstwert der MitmusikerInnen und zur Förderung des musikalischen Ausdrucks beitragen. Die Aufgabe des/der Kapellmeister(s)In ist es auch, Druck zu nehmen. Die Pole *Richtig* und *Falsch* ziehen sich durch unser Gesellschafts- und Bildungssystem und daher ist es angebracht, einen guten Umgang damit zu erlernen und zu fördern. Als Veranschaulichung dafür eignet sich eine Tonaufnahme eines Livekonzertes eines Profimusikers oder einer Profimusikerin, bei welchem ein Fehler zu hören ist. So kann gesehen werden, dass der musikalische Ausdruck durch diesen Fehler vielleicht sogar verstärkt und die Emotion im Spiel trotzdem erhalten geblieben ist. (vgl. Haritzer 2019, S.25–27)

6.6 Musikalischer Ausdruck

In den Bewertungskriterien für Bläserorchester-Wertungsspiele findet man auch den Punkt „musikalischer Ausdruck und künstlerischer Gesamteindruck“ (Baumgartner & Rescheneder 2017). Wie könnte dieser Punkt gezielt gefördert werden?

Durch das Verkörpern von Soundpainting-Gesten fällt es Personen einfacher, den Klanggehalt der Geste auf ihren Instrumenten auszudrücken. (vgl. Vidal Belda & Morant Navasquillo 2017, S. 329–350) Es wurde herausgefunden, dass eine Korrelation zwischen musikalischen Fähigkeiten und der Bewegungskoordination besteht. Emotionen sind nach der Emotionstheorie von James (1884)/Lange (1910) ein Resultat aus dem Bewusstwerden körperlicher Veränderungen. Dies hieße dann, dass es erst zu Musikalität kommt, wenn der Körper Teil der Musik ist. Die Musik ist dadurch lebendig. (vgl. Petrat 2014, S. 144–147; vgl. Lapan 2017, S.33) Bei Soundpainting-Workshops führen Personen auch selbst Zeichen vor

einem Ensemble aus. Sie verkörpern beispielsweise laut und leise, schnell und langsam, kurze Einwüfe des hohen Blechs oder auch einen abrupten Schluss.

6.7 Weitere Vorteile von Soundpainting für die Arbeit mit Blasorchestern

- Multidisziplinäre Projekte: Mittels Soundpainting können Projekte mit Personen aus verschiedenen Bereichen ins Leben gerufen werden. Kooperationen mit TänzerInnen, SchauspielerInnen, VideokünstlerInnen et cetera sind ohne langes Suchen nach bestehenden Werken für ausgefallene Besetzungen, zeitintensives Einstudieren verschiedener Werke oder Arrangiertätigkeit möglich.
- Blasmusik neu denken: Ganz nach diesem Motto könnte Soundpainting ein neues Publikum ansprechen. Nicht nur zukünftige Orchestermitglieder, sondern auch ZuhörerInnen, welche sich für traditionelle Blasmusik nicht begeistern, könnten damit gewonnen werden. Für das Publikum ist es spannend, auch das visuelle Element in Form verstärkter Körpergesten der soundpaintenden Person zu beobachten.
- Zusätzliche Zeichen für das Dirigieren: Das traditionelle Dirigat kann ab und an, wenn eine Situation dies dringend erfordert, mit Soundpainting-Zeichen ergänzt werden. Plötzliches Abreißen und Neustarten sind möglich, genauso wie eine missglückte Passage mit einem kurzen Echtzeitkompositionsteil zu retten und alle wieder zum selben Ausgangspunkt zu führen.
- Improvisation: Soundpainting bietet einen behutsamen und sanften Zugang zu Improvisation und damit zu einem freien Musizieren. Dies ist möglich, da der/die SoundpainterIn, dessen/deren Körpergesten als graphische Notation gesehen werden können, eine Brücke zwischen notierter und improvisierter Musik bildet. Auch in Blasorchestern kommt es vor, dass improvisiert werden soll, was durch Soundpainting geübt und vermittelt werden kann.

7. Zusammenfassung

Die Intention der vorliegenden Masterarbeit war, einen Blick auf Soundpainting im pädagogischen Kontext zu werfen und dessen Einfluss auf die individuelle musikalische Entwicklung und die musikalische Entwicklung von Ensembles und Orchestern in den Fokus zu rücken. Außerdem wurde die Zukunftsperspektive Soundpainting in Blasorchestern genauer beleuchtet.

Soundpainting wurde ab 1990, als Walter Thompson seine Live-Kompositionssprache zu unterrichten begann, einer breiten Masse zugänglich gemacht. Infolge dessen kam es zu den ersten Anwendungen dieser Sprache im pädagogischen Umfeld und es entstanden auch die ersten wissenschaftlichen Arbeiten darüber. Mittlerweile hat Soundpainting in vielen Bildungsinstitutionen wie an Musikschulen, Konservatorien und Hochschulen in Form von regelmäßigen Workshops oder sogar als eigenes Unterrichtsfach Fuß fassen können.

Neben Literaturrecherche und Studien, bei denen mit Soundpainting in unterschiedlichen Unterrichtssituationen gearbeitet wurde, ermöglichten auch Interviews mit Soundpainting-Pädagogen und einem Spezialisten für Blasorchesterleitung die Beantwortung der Forschungsfragen: Inwiefern kann Soundpainting sowohl zur individuellen musikalischen Entwicklung als auch zur kollektiven musikalischen Entwicklung von Ensembles und Orchestern beitragen? Welchen Beitrag kann Soundpainting in österreichischen Blasorchestern leisten?

Einfluss genommen wird auf kreative Fähigkeiten, sowohl in der Rolle des Ensemblemitgliedes als auch in der Rolle der soundpaintenden Person. Außerdem ergeben sich Möglichkeiten, Neues zu entdecken. Hierunter fallen beispielsweise das Erkunden neuer Klang- und Geräuschproduktionsmöglichkeiten. Die Aufmerksamkeit und das bewusste und aktive Zuhören werden beim Soundpainten ebenfalls gefordert und gefördert. Durch das Vermögen, einen künstlerisch-kreativen Zugang zur zeitgenössischen Musik zu ermöglichen, leistet Soundpainting einen Beitrag zur Vermittlung Neuer Musik. Es kommt nämlich hierbei zu einer Intensivierung des Hörerlebnisses, dem Aufführen von Werken, Improvisation und Komposition. Dadurch, dass jedem beim Soundpainten die Möglichkeit zuteil wird, mitzumachen, ganz unabhängig von den jeweiligen Fähigkeiten, steht auch die Heterogenität der Gruppe in einem positiven Fokus und es kommt zu einer

Stärkung des Selbstwertgefühls und zur Entwicklung von Motivation. Außerdem können die positiven Aspekte von heterogenen Gruppen, wie der rege Austausch, genutzt werden. Auch KomponistInnen kann Soundpainting zu neuen Ideen oder Wegen verhelfen und dazu bringen, konkrete Aspekte aus anderen Perspektiven zu betrachten. Diese Live-Kompositionssprache wirkt sich des Weiteren förderlich auf den musikalischen Ausdruck im Spielen aus und bietet einen Zugang zur Improvisation.

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zeigen, dass Soundpainting ein pädagogisches Werkzeug ist, welches in einigen Bereichen zur musikalischen Entwicklung beitragen kann und somit zu Recht einen Platz an Bildungseinrichtungen gefunden hat und wahrscheinlich künftig noch zusätzliche finden wird.

Literaturverzeichnis

Baumgartner, Horst; Rescheneder, Walter (2017): Wertungsspielordnung für Konzertwertungsspiele des Österreichischen Blasmusikverbandes. online: <https://www.blasmusik.at/media/2025/wertungsspielordnung-fuer-konzertwertungsspiele-des-oesterreichischen-blasmusikverbandes.pdf> (27.11.20)

Brockhaus (o.J.a): Ausdruck (Musik). online: <http://brockhaus-1at-18t2jt5n900b2.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/ausdruck-musik> (25.12.2020)

Brockhaus (o.J.b): heterogen (allgemein). online: <http://brockhaus-1at-18t2jt5n9004a.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/heterogen-allgemein> (20.12.20)

Brockhaus (o.J.c): Kreativität. online: <http://brockhaus-1at-18t2jt5n90049.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/kreativitaet> (20.12.20)

Buchborn, Thade (2011): Neue Musik im Musikunterricht mit Blasinstrumenten. Essen: Die Blaue Eule

Bucher, A. (2009): Psychologie des Glücks. Ein Handbuch. Basel: Weltz Verlag

Böhm, R. (2008): Heterogenität in der Musik. Am Beispiel einer Weihnachtsfeier mit Kindern und Jugendlichen. online: <https://www.schulfachmusik.ch/files/dvarbeitrahel.pdf> (20.12.20)

Creative Music Studio (2018): History. Jump to milestones. online: <https://creativemusic.org/about/history/> (23.11.20)

Danuser, Hermann (1997): Neue Musik. 1. Allgemeines, Terminologisches. in: MGG Online; Lütteken, Laurenz. (Hg.). Kassel u. a. 2016. online: <https://www-1mgg-2online-1com-10000f8n9016e.han.bruckneruni.at/article?id=mgg15813&v=1.0&rs=id-8b975ab5-603f-e23e-57f7-ae1d1927caff&q=Neue%20Musik> (30.12.20)

Dartsch, Michael (2012): Neues Hören Und Sehen ... Und Vermitteln. Pädagogische Modelle Und Reflexionen Zur Neuen Musik. Regensburg: ConBrio

Doblinger, Teresa (o.J.): Hörsturm.11.-12.September.2020. online: <https://hoersturm.at> (14.12.20)

Doss, Thomas (2017): EBO Blockseminar2017!. blockseminare 2017. thomas.doss@aon.at (17.10.16)

Doss, Thomas (o.J.): Mein Lebenslauf. Thomas Doss. online: <http://www.thomas-doss.com/de/thomas-doss/paedagoge> (23.01.21)

Duden-Redaktion (o.J.a): Blasorchester, das. online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Blasorchester> (27.11.20)

Duden-Redaktion (o.J.b): Syntax, die. online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Syntax#close-cite> (23.11.20)

Duden-Redaktion (o.J.c): Tradition, die. online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tradition> (02.01.21)

Faria, Bruno (2016): Exercising musicianship anew through soundpainting: Speaking music through sound gestures. DOCTORAL STUDIES AND RESEARCH IN FINE AND PERFORMING ARTS. Lund: Lund University

Gembris, Heiner (1997): Musikalische Entwicklung als Forschungsgebiet. in: MGG Online; Lütteken, Laurenz. (Hg.). Kassel u. a. 2016. online: <https://www-1mgg-2online-1com-10000f8n900ea.han.bruckneruni.at/article?id=mgg15769&v=1.0&rs=id-dffe1dd9-9f8d-4e46-3a4b-4205437818ff&q=Entwicklung%20> (18.12.20)

Gryllus, Samu (2017): Soundpainting – Praxis multidisziplinärer Gemeinschaftskomposition. In: Suchy, Irene; Kogler, Susanne (Hg.): Partituren Des Körpers, Weitra : Verlag Bibliothek Der Provinz, S.77-87

Gschwandtner, Yvonne (2017): Die Musikalische Und Soziale Entwicklung Von Jugendlichen Im Musikverein. Eine Qualitative Studie. Linz: Anton Bruckner Privatuniversität

Haritzer, Christopher (2019): Die „Jazz-Klarinette“ und ihre Bedeutung im Unterricht. Linz: Anton Bruckner Privatuniversität

Heistingner, Andrea (2005): Qualitative Interviews – Ein Leitfaden zu Vorbereitung und Durchführung inklusive einiger theoretischer Anmerkungen. online: <https://www.uibk.ac.at/iez/mitarbeiterinnen/senior->

lecturer/bernd_lederer/downloads/durchfuehrung_von_qualitativen_interviews_uniwien.pdf
(14.12.20)

Helsinki Soundpainting Ensemble (o.J.): HSE. Helsinki Soundpainting Ensemble. online:
<https://helsinkisoundpaintingensemble.wordpress.com/hse-eng/> (24.11.20)

Hickmann, Hans / Hickmann, Ellen (o.J.): Art. Handzeichen, Allgemeines. in: MGG Online;
Lütteken,Laurenz. (Hg). Kassel u. a. 2016. online: <https://www-1mgg-2online-1com-10000f82u0306.han.bruckneruni.at/mgg/stable/51255> (04.12.20)

Hjernøe, Jim Daus (o.J.): Vocal painting App. online: <https://theintelligentchoir.com/vocal-painting-app/> (25.11.20)

Lapan, Elisa (2020): Conductor behind the scene. Leading a heterogeneous children's
ensemble. Aarhus: Det Jyske Musikkonservatorium

Lapan, Elisa. (2017): Musik und Glück. Musik als Zielperspektive im Instrumentalunterricht.
Linz : Anton Bruckner Privatuniversität

Lawrence D. "Butch" Morris (o.J.): online: <https://www.conduction.us/about.html> (29.11.20)

Mautner-Obst, Hendrikje (2012):Ansätze zur Vermittlung Neuer Musik nach 1945. In: Dartsch,
Michael u.a. (Hg.)(2012): neues hören und sehen...und vermitteln. Pädagogische Modelle und
Reflexionen zur Neuen Musik. Regensburg: ConBrio

Niermann, Debora; Langenbacher-König, Regine (2004/2020): Experteninterview. QUASUS.
Qualitatives Methodenportal zur Qualitativen Sozial-, Unterrichts- und Schulforschung. online:
<https://quasus.ph-freiburg.de/experteninterview/> (14.12.20)

Nietsch, Hermann (o.J.): aktionsmalerei. online: <https://www.nitsch.org/malaktionen/>
(22.11.20)

Oberösterreichischer Blasmusikverband (2020a): Pflichtliteratur für Konzertwertungen des
ÖBV 2021/2022. online:
<https://www.blasmusik.at/musikalisch/wettbewerbe/konzertwertung/pflichtliteratur-fuer-konzertwertungen-des-oebv-20212022/> (01.01.21)

Oberösterreichischer Blasmusikverband (2020b): Zahlen und Daten. online: <https://www.ooe-bv.at/landesleitung/zahlen-und-daten> (27.11.20)

Oberösterreichischer Komponistenverbund (o.J.): Thomas Doss. online: <http://oekomponisten.at/mitglieder/d/doss-thomas/> (23.01.21)

Oran, Ceren (o.J.): What is Soundpainting. online: <https://www.cerenoran.com/what-is-soundpainting> (24.11.20)

Petrat, Nicolai (2014): Glückliche Schüler musizieren besser!. Neurodidaktische Perspektiven und Wege zum effektiven Musikmachen. Wißner: Augsburg

Pohl, Roland (2020): Anthony Braxton. Und er swingt doch. online: <https://www.derstandard.at/story/2000113611052/anthony-braxton-im-portraet-und-er-swingt-doch> (22.11.20)

Ratliff, Ben (2013): Butch Morris dies at 65; Creator of `Conduction`. The New York Times on the Web. online: <https://www.conduction.us/press.html> (29.11.20)

Schneider, Hans; Mehrklang-Festival 2010 Freiburg Im Breisgau (2012): Neue Musik Vermitteln. ästhetische Und Methodische Fragestellungen. Symposium an Der Hochschule Für Musik Freiburg Im Rahmen des Festivals "mehrklang! freiburg" Vom 13. - 16. Mai 2010. Hildesheim [u.a.]: Olms

Silpayamanant, John (o.J.): Soundpainting Orchestras and Ensembles. online: <https://silpayamanant.wordpress.com/new-music-ensembles-in-the-us/soundpainting-orchestras-and-ensembles/> (25.11.20)

Slusser, David (o.J.): Cobra Notes. online: <https://web.archive.org/web/20130128204544/http://www.4-33.com/scores/cobra/cobra-notes.html> (14.12.20)

Solomos, Makis; Michel, Philippe (2012): Improvisation générative, improvisation libre. Entretien avec Vincent Lê Quang et Alexandros Markeas online: <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=395> (19.12.20)

The Swedish Soundpainting Orchestra (o.J.): Soundpainting. online: <http://tssso.se/soundpainting/> (24.11.20)

Thompson, Walter (o.J.a): Geschichte. Die Geschichte von Soundpainting. online: <http://www.soundpainting.com/history-de/> (23.11.20)

Thompson, Walter (o.J.b): Pädagogik. online: <http://www.soundpainting.com/education-de/> (23.12.20)

Thompson, Walter (o.J.c): Soundpainting. Einführung. online: <http://www.soundpainting.com/soundpainting-de/> (22.11.20)

Thompson, Walter (o.J.d): Soundpainter Zertifizierung. online: <http://www.soundpainting.com/certified-soundpainters-de/> (30.12.20)

Thompson, Walter (2006): Soundpainting. The Art of Live Composition. Workbook 1. New York: Walter Thompson

Thompson, Walter (2009): Soundpainting. The Art of Live Composition. Workbook 2. New York: Walter Thompson

Thompson, Walter (2011): The Walter Thompson Orchestra. online: <http://www.wtosp.org/orchestra.html> (25.11.20)

Vazquez, Santiago (o.J.): Percusión con Señas. online: <https://santigovazquez.com/percusion-con-senas> (27.11.20)

Vidal Belda, Òscar; Morant Navasquillo, Remigi (2017): Didactic application of the Soundpainting language in different educational fields: a tool for music creation in real time. online: <https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/view/52528/52018> (3.12.20)

Vogel, Sabine (o.J.): Soundpainting. online: <http://www.sabvog.de/de/soundpainting.html> (05.12.20)

Welte, Andrea (2012): Individuell fördern. Gemeinsam und differenziert lernen in leistungsheterogenen Gruppen. In: Bradler, Katharina. (ed.) (2012): Klasse gespielt! Praktische Tipps zum Umgang mit heterogenen Gruppen im Instrumentalunterricht, Mainz. Schott Music

Wise Music classical (o.J.): Earle Brown. Available Forms I (1961). online: <https://www.wisemusicclassical.com/work/26537/Available-Forms-I--Earle-Brown/> (22.11.20)

Österreichischer Blasmusikverband (2020): Konzertwertung. online:
<https://www.blasmusik.at/musikalisch/wettbewerbe/konzertwertung/> (22.12.20)

Abbildungsverzeichnis

Krittl, Teresa (2020): Hörsturm 2020. Flyer Kinder-Workshop.teresa-krittl@gmx.at (24.07.20)

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialien. Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.

23.02.21

Ort, Datum



Unterschrift