



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Dr.med. Yvonne-Stefanie Moriel, B.A. M.A.

Ansatzpunkte für eine zeitgemäße Kompositionslehre für Jazzmusiker*innen

Masterarbeit

PMA

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums Jazz-Saxophon PMA

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ.Prof. Dr. Markus Neuwirth

Zweitleser*in: Fabian Rucker, B.A.

Linz, am 10.3.25

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Kompositionslehre im Instrumental-Jazzstudium und sucht nach Wegen einer möglichst zeitgemäßen Integration in die institutionelle Jazz-Ausbildung. Dabei wird der pädagogische Zugang von Kompositions-Lehrbüchern untersucht und anschließend die Curricula verschiedener Jazzinstitute sowie Aufbau und Inhalte der vorhandenen Kompositionsfächer betrachtet. In einer weiteren empirischen Erhebung wird über qualitative Leitfaden-Interviews der praktische Zugang zu Komposition bei Jazzmusiker*innen sowie deren Wahrnehmung der Ausbildungsinhalte und der verfügbaren Literatur analysiert. Auch eventuelle neue und als wichtig empfundene Inhalte einer modernen Kompositionslehre werden ergründet.

Die Ergebnisse weisen auf einige Differenzen bezüglich des Stellenwertes von Komposition und Entwicklung einer eigenen, kreativen Stimme in der aktuellen beruflichen Realität als Jazzmusiker*in und der institutionellen Jazzausbildung hin. Lösungsvorschläge beinhalten unter anderem eine umfassende, stilistisch breit angelegte Kompositions-Lehre mit enger Verflechtung von Theorie und Praxis, welche ab dem ersten Semester in das Curriculum eines Bachelorstudiums integriert ist.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	2
1.1 FORSCHUNGSGEBIET	2
1.2 PERSÖNLICHE MOTIVATION	3
1.3 FRAGESTELLUNGEN & FORSCHUNGSFRAGE	5
1.4 VORGEHENSWEISE	5
2. HAUPTTEIL	7
2.1 JAZZKOMPOSITION – BEGRIFFSABGRENZUNG UND ROLLE IN DER WISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR	7
2.1.1 BEGRIFFSABGRENZUNG KOMPOSITION & IMPROVISATION	7
2.1.2 DIE ROLLE VON KOMPOSITION IM GENRE JAZZ UND DER JAZZLEHRE	10
2.1.3 WICHTIGE KOMPOSITORISCHE FÄHIGKEITEN FÜR JAZZMUSIKER*INNEN	13
2.2 LEHRBÜCHER ZUM THEMA JAZZKOMPOSITION	17
2.2.1 BILL DOBBINS: JAZZ ARRANGING & COMPOSING. A LINEAR APPROACH	17
2.2.2 TED PEASE: JAZZ COMPOSITION. THEORY AND PRACTICE	18
2.2.3 GIL GOLDSTEIN: JAZZ COMPOSER’S COMPANION	19
2.2.4 RON MILLER: MODAL JAZZ COMPOSITION & HARMONY (VOL. 1)	20
2.2.5 ZUSAMMENFASSENDE ERKENNTNISSE AUS DEN UNTERSUCHTEN LEHRBÜCHERN	21
2.3 KOMPOSITIONSLEHRE IN DER JAZZAUSBILDUNG	23
2.3.1 UNTERSUCHUNG VON CURRICULA: INHALTE UND LEHRVERANSTALTUNGEN ZUM THEMA JAZZKOMPOSITION	24
2.3.2 INHALTE KONKRETER LEHRVERANSTALTUNGEN AUS DEM BEREICH JAZZKOMPOSITION	36
2.4 EMPIRISCHE ERHEBUNG: BEFRAGUNG VON JAZZMUSIKER*INNEN ZUM THEMA KOMPOSITION	44
2.4.1 ZIELSETZUNG UND AUSWAHL DER METHODE	44
2.4.2 PLANUNG	45
2.4.3 METHODE DATENANALYSE	46
2.4.4 ERGEBNISSE	51
3. ZUSAMMENFASSUNG ERGEBNISSE & ENTWICKLUNG VON LÖSUNGSVORSCHLÄGEN	69
3.1 ZUSAMMENFASSUNG JAZZKOMPOSITION IN DER LITERATUR	69

3.2 ZUSAMMENFASSUNG LEHRBÜCHER JAZZKOMPOSITION	71
3.3 ERGEBNISSE ZU DEN UNTERSUCHUNGEN DER CURRICULA & LEHRVERANSTALTUNGSINHALTEN IM BEREICH JAZZKOMPOSITION:	71
3.4 ZUSAMMENFASSUNG UND ERKENNTNISSE AUS DEN INTERVIEWS	72
3.5 ENTWICKLUNG VON LÖSUNGSVORSCHLÄGEN	73
4. REFLEXION	77
LITERATURVERZEICHNIS	79
QUELLENANGABE TABELLEN	82

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Kompositionslehrveranstaltungen Jazzinstitut Berlin	28
Tabelle 2: Kompositionslehrveranstaltungen Kunstuniversität Graz.....	31
Tabelle 3: Kompositionslehrveranstaltungen ZHdK Zürich	35
Tabelle 4: Inhalte Kompositionslehrveranstaltungen	39
Tabelle 5: Übersicht Kompositionsfächer in den drei Universitäten	42
Tabelle 6: Haupt- und Unterkategorien sowie Kodiereinheiten für die Interviewanalyse	50

1. Einleitung

1.1 Forschungsgebiet

Den Themen Komposition und Improvisation kommen im Jazz ein sehr hoher Stellenwert zu, da sie gewissermaßen Teil der Grundpfeiler dieser Musikrichtung sind. Jazz basiert weniger auf Reproduktion, sondern auf Kreation – ob im Moment durch Improvisation oder durch Ausarbeitung von Ideen in Form von Komposition. Weiters ist Jazz eine musikalische Stilrichtung, in der Individualität, Kreativität, künstlerische Weiterentwicklung und Eigenständigkeit eine sehr große Rolle spielen. Als Jazzmusiker*in wird kompositorische Tätigkeit nicht von der Tätigkeit als Interpret*in getrennt, die Komposition eigener Musik hängt eng mit der eigenen musikalischen Identität zusammen. Vor allem in der aktuellen professionellen Jazzwelt wird eine eigene kompositorische Tätigkeit und das Leiten eigener Projekte fast vorausgesetzt. An vielen Musikuniversitäten wird Komposition bzw. Jazzkomposition jedoch überwiegend in reinen Kompositionsstudiengängen unterrichtet, sogar in Instrumental-Performance-Studien umfasst die Kompositionslehre häufig nur grundlegende Arrangement-Techniken und musiktheoretisches Wissen, simple Leadsheet-Komposition oder das obligatorische Bigband-Arrangement. Dabei werden in den meisten Fällen jedoch modernere Kompositionsstile eher vernachlässigt, kreative Zugänge und mögliche Wege zur Komposition sowie die einzelnen Schritte der Kompositionserstellung oft wenig bis gar nicht behandelt. Hingegen erscheinen Kompositionstechniken aus Genres wie Neue Musik (Klassik), Experimentelle Musik, Ethnomusik, elektronische bzw. Beat- und Sample-basierte Musik, traditionelles Songwriting etc. als äußerst sinnvolles Wissen für Jazzmusiker*innen im 21. Jahrhundert. Auch eine fehlende stilistische Breite in der Abbildung von wichtigen und möglichen musikalischen Einflüssen auf das sehr diverse Genre Jazz fällt auf. Natürlich sind das Beherrschen des eigenen Instrumentes, Aufbau improvisatorischer Fähigkeiten sowie ein gewisses Repertoire und „Know-How“ der Jazztradition wichtige Fähigkeiten als Jazzmusiker*in, jedoch bilden sie nur einen Teil der Anforderungen an Jazzmusiker*innen im 21. Jahrhundert ab. Es gibt nur mehr sehr wenige Arbeitsmöglichkeiten, wo die erstgenannten Fähigkeiten genügen – in den meisten Fällen ist der Aufbau eigener Projekte und das Schreiben eigener Musik unumgänglich, und Individualität ist dabei wichtiger denn je zuvor. Ein erhöhter Fokus auf Kompositionslehre und kreative Entwicklung in der institutionellen Jazzausbildung ist also unumgänglich. Der pädagogische Zugang zu

Kompositionslehre ist nicht einfach, auch die Form und das Ausmaß akademischer „Bewertung“ oft schwierig zu bestimmen. Das darf allerdings nicht zum Vernachlässigen dieser kreativen Lehr-Kategorien zugunsten einfacher zu bewertender Fähigkeiten führen. Hier scheint es Veränderungsbedarf zu geben bzw. ein Überdenken bestehender Strukturen und Neuordnung von Bedürfnissen nötig zu sein.

1.2 Persönliche Motivation

Meiner Meinung nach findet die Ausbildung als Jazzmusiker*in bei weitem nicht rein über Jazzhochschulen und in einem akademischen Kontext statt. Eigenverantwortung sowie innerer Antrieb und Neugierde sind unabdingbar für die künstlerische Entwicklung. Ich empfinde es aber als sehr wichtig, mit Jazzinstituten Orte zu schaffen, wo gegenseitige Inspiration und Motivation stattfinden, wo ein Zusammenkommen verschiedenster Künstler*innen ermöglicht wird und so ein Kennenlernen neuer Zugänge und Wege passieren kann. Gerade das Thema Komposition und Kreativität, Entwicklung einer eigenen Stimme und Experimentieren mit verschiedenen Stilrichtungen ist für mich so untrennbar mit dem Begriff Jazz verbunden, dass ich es als sehr irritierend empfunden habe, welchen geringen Anteil diese Themen in Teilen meiner Ausbildung und der vieler meiner Mitmusiker*innen hatte. Es gibt einige Institute, die diese Aufgabe meiner Meinung und Erfahrung nach sehr gut umsetzen. Es zeigt sich jedoch eine Tendenz zur Abtrennung vieler Jazzhochschulen von der „realen Welt“, verbunden mit dem Gefühl des Entstehens einer Blase, aus der man nach dem Studienabschluss austritt und dann plötzlich in einer völlig anderen Welt mit einem anderen Wertesystem und anderen Anforderungen steht. Einige meiner Mitstudierenden und Kolleg*innen haben sogar die professionelle Musikwelt oder zumindest den Jazzbereich verlassen. Gründe dafür waren unter anderem ein Gefühl der Orientierungslosigkeit und beruflichen Aussichtslosigkeit. Ich habe auch immer wieder die Aussage gehört, dass das Jazzstudium mehr von eigener freier Kreativität und Selbstverwirklichung abgebracht als darauf hingeführt hat. Ich finde diese Entwicklung äußerst bedauerlich und denke, dass hier einige strukturelle und inhaltliche Veränderungen im Aufbau der institutionellen Jazzlehre gegenwirken können.

Meiner Wahrnehmung nach ist das Beschäftigen mit verschiedenen Zugängen zu Komposition und Kreativität in der Jazzausbildung essenziell und sollte besonders in künstlerischen Instrumental-Jazzstudien von Beginn des Studiums an eine wichtige Rolle spielen. Jazz hat sich in den letzten Jahrzehnten rasant verändert und entwickelt und ist für mich eine Musik, die für Weiterentwicklung und nicht für Stillstand steht, wo Individualität vor Reproduktion gestellt wird. Das Schreiben eigener Musik, Entwickeln einer eigenen Stimme und Aufbau eigener Projekte war schon immer ein großer Teil dieser Musik, ist als Jazzmusiker*in heutzutage sogar fast unumgänglich. Deshalb fühlt es sich für mich persönlich seltsam an, dass in vielen Jazz-Bachelorstudien der übermächtige Hauptfokus auf Reproduktion einer relativ engen Stilistik im Bereich der afroamerikanischen Jazztradition vor 1960 liegt und nur wenig Platz oder Aufforderung zu eigener Kreativität besteht. Das Auseinandersetzen mit der Jazztradition, deren Wurzeln und Basics ist wichtig, allerdings darf hier nicht der Anspruch einer Jazzausbildung aufhören. Außerdem ist bei mir der Eindruck einer gewissen, beinahe elitär anmutenden Abgrenzung dieser sehr eng angesetzten Definition von Jazz entstanden, die meiner Meinung nach das Genre Jazz im Jahr 2025 keinesfalls ausreichend abbildet. Die Beschäftigung mit verschiedenen Arten von Musik und eine generelle Erweiterung des künstlerischen Horizonts ist äußerst wichtig, um eine kritische Betrachtung von Musik zu ermöglichen und nicht einfach vorgegebene Meinungen zu reproduzieren. Auch die Förderung persönlicher, intrinsischer Motivation und individueller Interessen sollte Platz in einem Jazzstudium finden. Die Kompositionslehre bietet hier meiner Meinung nach viele Möglichkeiten und kann mit einer Anpassung an aktuelle Anforderungen, wie zum Beispiel eine Verbindung mit dem Thema Musikproduktion und Ausweitung auf verschiedene Genres, sicher einen enormen Mehrwert für Jazzstudierende bieten.

Die Integration eines direkten Bezuges zu eigener Kompositionstätigkeit und künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten ab Beginn des Instrumentalstudiums zeigt auch den Stellenwert dieser Fähigkeiten für das spätere berufliche Leben auf und schafft einen natürlichen Bezug dazu. Meiner Meinung nach sollte ein Bachelorstudium auf keinen Fall ausschließlich durch das Erlernen von Regeln und Tradition unter Ausschluss vorheriger oder gleichzeitiger eigener künstlerischer Entwicklung stattfinden. Im Gegenteil: Wird der Stellenwert von Individualität, Diversität und das Kennenlernen verschiedener kreativer Zugänge von Anfang an in einem Studium etabliert, führt das oft zu einer großen Wertschätzung der jeweiligen Musiktraditionen und Geschichte.

1.3 Fragestellungen & Forschungsfrage

In dieser Arbeit möchte ich mich mit folgender Forschungsfrage befassen: Wie kann eine zeitgemäße Kompositionslehre für Jazzstudierende (Instrumental- und Gesangsstudium) aussehen?

Dabei werde ich mich auf einige Leitfragen konzentrieren:

- Wie wird die Rolle der Jazzkompositionslehre in der einschlägigen Literatur dargestellt?
- Was sind mögliche Defizite und wichtige Wissensgebiete in der gegenwärtigen Jazzkompositionslehre?
- Wie ist der Aufbau von Jazzkompositions-Lehrbüchern gestaltet?
- Wie wird Kompositionslehre in den Curricula und Lehrveranstaltungen der Jazzhochschulen verankert?
- Wie sieht der praktische Zugang zu Komposition bei Jazzmusiker*innen aus?
- Wie wirken sich die Ausbildungsinhalte und verfügbare Literatur über Jazzkomposition für die Praxis als Komponist*in im Jazz aus – mit besonderem Fokus auf komponierende Interpret*innen?
- Welche zusätzlichen Inhalte wären für die Praxis hilfreich?

1.4 Vorgehensweise

Zuerst wird die Literatur zum Thema Jazzkompositionslehre untersucht, eine Begriffsabgrenzung der Bereiche Komposition und Improvisation vorgenommen sowie wichtige Wissensbereiche für eine zeitgemäße Kompositionslehre für Jazzmusiker*innen erörtert. Dann wird der Aufbau von Jazzkompositions-Lehrbüchern untersucht, gefolgt von einer ersten empirischen Erhebung. Ziel dieser Erhebung ist eine Darstellung der Verankerung von Jazzkompositionsfächern in den Curricula dreier Jazzhochschulen, sowie die Inhalte und der Aufbau einzelner Kompositionslehrveranstaltungen. In einer zweiten empirischen Erhebung werden leitfragengestützte Interviews mit fünf Künstler*innen geführt und deren individuelle praktische Zugänge und Ausbildungswege in Bezug auf Jazzkomposition sowie die Wahrnehmung der institutionellen Jazzkompositionslehre erfragt. Die Erkenntnisse aus der

Literaturanalyse und den empirischen Erhebungen werden dann zusammengeführt und daraus Lösungsvorschläge für eine zeitgemäße Jazzkompositionslehre im künstlerischen Instrumental-Jazzstudium entwickelt. Den Abschluss der Arbeit bildet eine kurze Reflexion über die Erreichung der Zielsetzung und die gewählte Vorgehensweise.

2. Hauptteil

2.1 Jazzkomposition – Begriffsabgrenzung und Rolle in der wissenschaftlichen Literatur

2.1.1 Begriffsabgrenzung Komposition & Improvisation

Was ist Komposition im Jazz?

Carl Dahlhaus definiert Komposition durch fünf Merkmale: „Ein in sich geschlossenes individuelles musikalisches Gebilde – das ausgearbeitet – und schriftlich fixiert wird – um aufgeführt zu werden – wobei das Ausgearbeitete und Notierte den essentiellen Teil des ästhetischen Gegenstandes ausmacht der sich im Bewusstsein des Hörers konstituiert“ (Dahlhaus 1979, S. 10f).

Kai Lothwesen streicht jedoch hervor, dass man den Ursprung dieser These in der westlichen Kunstmusik beachten muss, welche die Improvisation als ästhetisch weniger wertvoll einschätze und wo sie als geringergradige Ausarbeitung einer schriftlich fixierten Komposition gesehen wird, als Vorstufe sozusagen (Lothwesen 2009, S. 34).

Laut Richter beruht Jazz auf Kommunikation, auf Aktion bzw. Interaktion, und weniger auf Form und statischem Werk (Richter 1995, S. 63). Beale schreibt allerdings von der Beobachtung, dass Definitionen von Jazz vor allem im Ausbildungs- bzw. institutionellen Bereich sehr oft mit einer Bezugnahme auf oder Vergleich mit klassischer Musik formuliert werden und das gesamte pädagogische Feld eine Tendenz in Richtung Klassik aufweist (Beale 2021, S. 2).

Lovell-Smith beschreibt eine Tendenz im traditionellen Jazz, den Fokus weniger auf die Komposition als auf die Improvisation zu legen und schreibt auch darüber, dass die Jazz Tradition nicht gerade bekannt für Form-Innovationen sei. Jazzkompositionen werden oft nur als Vehikel für die Improvisation darüber gesehen, auf der der eigentliche Fokus liegt. Es werden häufig einfache und repetitive Formen und Themen verwendet, unter anderem auch damit sie gut memoriert werden können. (Lovell Smith 2021, S. 55) Auch Ron Miller schreibt in seinem Lehrbuch zu Jazzkomposition, dass sich die traditionelle Definition von

Jazzkomposition lange auf „Bigband-Arrangements, die von den jeweiligen Arrangeuren komponiert wurden“ beschränkten und in kleineren Formationen mit den streng an Song-Form orientierten Standards und Blues und deren engem harmonischen Vokabular und symmetrischen Formen gearbeitet wurde. Erst ab 1960 beschreibt er einen Ausbruch aus diesem System und ein Entstehen von individuellem, diversem musikalisch-kompositorischem Ausdruck. (Miller 1996, S. 6)

Lothwesen (2009, S. 37) nennt verschiedene Arten von Notationsweisen, die mehr oder weniger Gestaltungsfreiheit an die Spieler*innen übergeben. Vor allem im Free-Jazz und der Improvisierten Musik sind Arten der Notation verbreitet, die nur eine Skizzierung eines Rahmens mit der Möglichkeit freier Gestaltung geben. Beschrieben werden Leadsheet, graphische Notation und Textvorlagen, weiters eine Ordnung nach improvisatorischem Anteil mittels zwei Modellen von Karkoschka und Kowal:

- Präzise Notation
- Rahmennotation
- Graphische oder verbale Vorschläge
- Improvisation ohne Notation

Die später noch genauer besprochenen AACM (Advancement of Creative Musicians) stellen sich gegen ein binäres Improvisations-/Kompositions-Model. Die Suche nach Wegen für die Verbindung von Komposition und Improvisation ist ein wichtiges vereinendes Merkmal, genauso wie die Verbindung verschiedener Musik-Traditionen. Die AACM betrachten Kompositions-Aspekte von avantgardistischer, westlich-klassischer Kunstmusik bis hin zu traditioneller trans-afrikanischer Musik. (Lovell Smith 2021, S. 56)

Wo liegt die Trennung von Improvisation?

Man kann Improvisation nicht völlig von Komposition abgrenzen, da keine isolierbaren Bereiche, sondern eine „Skala von Möglichkeiten“ existieren. In Realität wird jeweils eine der beiden Kategorien in größerem oder kleinerem Anteil abgebildet. (Dahlhaus 1979, S. 15) Lothwesen schreibt, dass Improvisation sich im Moment des Spiels bewegt, so seine eigenen Formen entwickelt und bestimmt und nicht den klassischen Formprinzipien folgt. Sie ist zwar

vorbereitet, aber nicht vollständig ausgearbeitet und konstruiert oder „schriftlich fixiert“.
(Lothwesen 2011, S. 35ff)

Knaster (2016) vertritt bei der Definition von Improvisation und Komposition die Auffassung, dass die Prozesse ähnlich seien, nur der Zeitaufwand und die Möglichkeit zur nachträglichen Veränderung seien verschieden. Sie zitiert auch Szeds (2002, S. 69) Aussage, dass im Gegensatz zur Klassik im Jazz nicht zwischen Komponist*in, Performer*in, Arrangeur*in und Solist*in unterschieden wird, und dass für ihn Komponist*in und Improvisateur*in dieselbe Person seien. (Knaster, 2016, S.14f)

Beale (2001) stellt in seinen “Beobachtungen über Improvisation und Komposition im Jazz und der Jazzausbildung“ das Konzept einer langsamen und schnellen Komposition vor, welches er der westlichen Unterscheidung von Improvisation und Komposition entgegenstellt (Nettl, 1974). Die langsame Komposition grenzt sich hierbei durch ein Überarbeiten und Ausarbeiten von Ideen von der schnellen Komposition ab (Beale 2021, S. 2).

Lothwesen leitet eine mögliche Definition von Improvisation aus Dahlhaus' (1979) Definition von Komposition ab: „Eine in sich geschlossene musikalische Gestalt – die nicht (vollständig) ausgearbeitet ist - nicht (vollständig) schriftlich fixiert sein muss – weil sie spontan, d.h. im Moment des Erfindens und Spielens aufgeführt wird und somit – der Klang bzw. das gegenwärtige Klangerlebnis den essenziellen Teil des Ästhetischen Gegenstandes ausmacht“ (Lothwesen 2011, S. 35).

Das Spektrum von Improvisation zu Komposition ist also groß und kann von Komponist*innen individuell exploriert werden. Lovell Smith hält es dabei für essenziell, nicht nur diese „erste Welle an Inspiration zu reiten“, sondern Ideen weiterzuentwickeln und in die Tiefe zu gehen, verschiedene Richtungen auszuprobieren sowie sich Gedanken über Klangfarben von Instrumenten und Orchestrierung zu machen (Lovell Smith 2021, S. 98f).

2.1.2 Die Rolle von Komposition im Genre Jazz und der Jazzlehre

Welchen Stellenwert hat Komposition im Jazz und in der institutionellen Jazz-Ausbildung?

Beale (2001) schreibt von einer Schwierigkeit aber zugleich Notwendigkeit, das „echte Leben“ in einer Ausbildung abzubilden (Beale 2001, S. 5). Herzig erwähnt jedoch auch den großen Vorteil von Institutionen, einen Kontext schaffen zu können, der es ermöglicht kompositorische und kreative Experimente in einer geschützten Umgebung zu wagen, welche in der „realen Welt“ kaum möglich seien aber zu großer kreativer Weiterentwicklung führen können. Vor allem auch die Arbeit mit großen Ensembles und Bigbands wird hier erwähnt. (Herzig 2019, S. 191f)

In Beales Untersuchungen zeigt sich ein starker Gegensatz zwischen künstlerischer Realität und institutioneller Jazzausbildung. Es wird unter anderem ein stärkeres Beschäftigen mit Bebop in der (institutionellen) Jazz-Ausbildung als im „echten Leben“ festgestellt. Außerdem wird eine weniger intensive Beschäftigung mit Fusion-geprägtem Jazz sowie eine im Curriculum weit hinten platzierte Stellung in der Jazz-Ausbildung beobachtet, gleichzeitig aber auch eine im „echten Leben“ für viele Musiker*innen oft genau über diese Musik hergestellte Verbindung zu Jazz. Weiters zeigt sich ein Hauptfokus auf afroamerikanische Jazzgrößen der Vergangenheit sowie ein Fokus auf frühere Jazzstile und deren Wiedergabe. (Beale 2001, S. 3f)

Auch in Smileys Untersuchung zeigt sich die Tendenz vieler Universitätsprogramme, an die Jazzausbildung mit einem starken Fokus auf Bigband-Musik, traditionelle Jazzcombos und Standard-Repertoire heranzugehen (Smiley 2022, S. 3).

Es fällt eine geringe Beschäftigung mit aktuellerem und kreativerem Repertoire und Vokabular auf. Auch eine starke Tendenz, Jazzstile zu kategorisieren und abzugrenzen wird in der institutionellen Jazz-Ausbildung festgestellt, wohingegen sich außerhalb dieser institutionalisierten Jazzausbildung, von ihm als „echte Jazzwelt“ bezeichnet, das genaue Gegenteil, nämlich ein großes Unbehagen damit zeigt. Diese Entwicklung in der Jazzausbildung wird mit den „Young Lions der 1980er Jahre“ in Verbindung gebracht. (Beale 2001, S. 4f)

Smiley schlägt den zusätzlichen Unterricht von Komposition aus den Herangehensweisen des Experimentellen Jazz vor, sowie die Inklusion von Repertoire, Techniken und Aufführungspraxis aus diesem stilistischen Bereich (Smiley 2022, S. 3).

Durch Free-Jazz-Musiker*innen entstanden und entstehen viele formale Innovationen. Jazz Performances weisen oft die Form Head – Solo – Head bzw. Thema – Variation – Thema auf, dieses Formschema wird in Mainstream-Jazz-Kreisen noch immer häufig verwendet. Parallel dazu haben sich aber schon sehr früh Musiker*innen mit der Entwicklung anderer formaler Entscheidungen beschäftigt. Unter anderem wird Duke Ellington genannt, der wiederum als Inspiration für Artists wie Charles Mingus und dessen Arbeit mit erweiterter Form dient. Auch Musiker*innen des West Coast Jazz und die „Third Stream Musik“ werden erwähnt. Gerade bei AACM-Mitgliedern (Advancement of Creative Musicians) entsteht durch die breite Palette an Einflüssen auch eine sehr breite formale Kompositionsrange, mit Einflüssen aus traditionellem Jazz, aus Free-Jazz-Praktiken wie Kollektiv-Improvisationen, westlicher Klassik und Welt- beziehungsweise Ethnomusiken. (Lovell Smith 2021, S. 55ff)

Auch bei Herzig wird die Wichtigkeit eines Integrierens von verschiedensten Zeitperioden, Stilen, Formen und Kulturen in der Lehre beschrieben, sowie die Erweiterung auf aktuelle Musik inklusive Musik der Jugendkultur und Avantgarde (Herzig 2019, S. 192f).

Komposition in der Lehre

Lupton & Bruce beschreiben den lange vorherrschenden Prozess der direkten Kompositionslehre – vom erfahrenen Kompositionslehrenden zum unerfahrenen Kompositionsstudierenden, mit dem Ziel der Ausbildung zum professionellen Komponisten bzw. Komponistin. In den letzten ca. 30 Jahren hat sich jedoch gezeigt, dass Komposition auch in Form von „Musikverstehen“ und über die Analyse von Musik ein wichtiger Punkt in der allgemeinen Musikausbildung ist und nicht nur dem reinen Berufsbild der Komponist*innen vorbehalten sein sollte. (Lupton & Bruce 2010, S. 1f)

Wig beschreibt in seiner Untersuchung eine signifikante Verbesserung der improvisatorischen Fähigkeiten bei Mittelschul-Student*innen nach einem siebenwöchigen Kompositions-Unterricht (Wig 1980, S. 80). Auch Knaster beschreibt einen allgemeinen Benefit von Kompositionslehre auf die musikalische Entwicklung von Student*innen (Knaster 2016, S. 14).

Über die Lehre von Komposition gibt es sehr unterschiedliche Meinungen, darunter dass Komposition nicht gelehrt werden kann, dass sie nicht gelehrt werden sollte, oder dass Kompositionslehre rein darin besteht, die Kreativität in Studierenden hervorzubringen (Lupton & Bruce 2010, S. 3). Auch Berkley erwähnt die Meinung, Komposition sei kein direktes Wissen, sondern eine praktische Anwendung. Eine Mischung aus Anwendung von Fakten, Informationen und Theorie durch die Analyse von Meisterwerken sowie eine aus- und weitreichende musikalische Erfahrung. Andere Meinungen bezeichnen Komposition als einen besonders wertvollen und effektiven Weg, musikalische Strukturen und Techniken zu lernen, Zusammenhänge zu erkennen und generell zu lernen, wie Musik funktioniert. (Berkley 2001, S. 120)

Lupton und Bruce haben in ihren Untersuchungen folgendes pädagogisches Modell für die Lehre von Komposition entwickelt. Es gibt zwei Bereiche, in denen klassische Lehrinhalte gelernt werden:

1. „Lernen von den Meister*innen“ mit Hören, Transkribieren, Analysieren und Imitieren von Partituren in einer möglichst breiten Stilistik.
2. Technik – hier geht es um Fähigkeitserwerb im Bereich Kompositions-Handwerk.

Weiters gibt es zwei Bereiche, die sich mit kreativen Prozessen beschäftigen:

1. Das Erkunden von Ideen – hier geht es um den Prozess des kontinuierlichen Bearbeitens und Weiterentwickelns von Ideen.
2. Die Entwicklung der eigenen Stimme – hier geht es um Ausdruck und Individualität.

(Lupton & Bruce 2010, S. 4ff)

Als eine häufige Methode zur Kompositionslehre beschreibt Berkley (2001) den Gruppenunterricht in Workshop-Format, inklusive Präsentation eigener Kompositionen, die entweder im Eigenstudium oder durch Echtzeitkomposition im Klassenraum entstehen. Als wichtigste Fähigkeiten bzw. Stufen der Kompositionserstellung werden genannt:

- Ideen zu generieren und zu erkennen;
- diese Ideen mit ausgewähltem Kompositions-Werkzeug zu bearbeiten;
- Weiterentwicklung der Struktur der Musik, Anpassung und Gegenüberstellung bestehender Ideen mit neuen Ideen;
- das finale Produkt zu bestimmen, zu editieren und als Gesamtes zu bewerten.

Dabei wird eine Begleitung und Unterstützung durch eine Lehrperson in unterschiedlichem Ausmaß benötigt. Vor allem die zwei letzten Stufen erfordern bei weniger fortgeschrittenen Studierenden häufig viel Unterstützung durch eine Lehrperson. (Berkley 2001, S. 121f)

Kritik

Herzig beschreibt die Entwicklung eines in den 1960er-Jahren etablierten und stark an den als „ABC's“ bezeichneten Konzepten von Jamey Aebersold, David Baker und Jerry Coker orientierten Jazz-Lehrmodells und Jazz-Studiensystems mit Verbreitung in Europa ab 1980. Kernbereiche und Fokus der Curricula liegen dabei auf Instrumentaltechnik, Ensemble, Theorie und Gehörbildung, Geschichte, Komposition und Arrangement. (Herzig 2019, S. 187) Weiters wird hier auch der Vorwurf und die Tendenz dieser Jazzschulen diskutiert, sich von der Kunst und der aktuellen Realität immer weiter zu entfernen sowie Kreativität, Individualität und kritische Betrachtung einzuschränken, und auch durch ein chronologisches Lehren und striktes Bewahren der Standards der Jazz-Tradition ein gewisses „Museums-Stück Jazz“ zu lehren (Herzig 2019, S. 188).

Auch Rosenboom betont die Wichtigkeit, die Kunstform Jazz in die institutionalisierte Jazzlehre zu bringen sowie das Thema Komposition zu integrieren und erwähnt die Gefahr, dass akademischer Jazz einander gleichende und unkreative Künstler*innen hervorbringt. Er beschreibt weiterhin die Rolle einer Jazzschule nicht nur als einen Ort, wo Musik unterrichtet wird, sondern auch als gesunde Umgebung für die Weiterentwicklung von Musik. (Rosenboom 1996, S. 1ff)

2.1.3 Wichtige kompositorische Fähigkeiten für Jazzmusiker*innen

Die Beschäftigung mit Komposition erfordert einerseits divergente und konvergente Formen des Denkens und ermöglicht es außerdem, an Ideen zu arbeiten, zu experimentieren, zu reflektieren und sie zu verändern, bevor sie abgeschlossen werden (Knaster 2016, S. 14). Auch Berkley beschreibt Vorgehensweisen wie das häufige Testen von Ideen, deren Vergleich mit der Originalhypothese und eine eventuellen Anpassung jener sowie der Entscheidung,

gewisse Ideen weiter zu bearbeiten oder fallen zu lassen, als zu wichtigen Fähigkeiten gehörend, um eine Komposition ausarbeiten und abschließen zu können. Für eine wirkliche Bewertung des bestehenden Materials ist ein gewisser Level an musikalischem Wissen notwendig. (Berkley 2001, S. 122f) Beale beobachtet eine hohe Bewertung von in der klassischen Welt vorherrschenden Werten wie Motiv, Harmonie, Kontrapunkt etc., vor allem in Bezug auf Komposition (2001, S.3).

Bei Herzig wird die Wichtigkeit der Lehre von aktuell relevanten Themen und Fähigkeiten in der Jazz-Pädagogik betont. Genannt wird dabei die Beschäftigung mit neuen Technologien sowie ein Etablieren der Lehre von Fähigkeiten, die im auf das Studium folgende Berufsleben wirkliche Relevanz haben, inklusive regelmäßiger Anpassung an die Weiterentwicklung dieses Berufszweiges. (Herzig 2019, S. 194f)

Beeinflussung durch andere Genres

Im Jazz ist die Suche nach Weiterentwicklung, nach Klangerweiterung seit jeher ein zentrales Thema. Das zeigt sich in der Ausweitung der verwendeten Harmonik oder dem stetigen Brechen mit bestehenden Formen, wie es auch die Pioniere des Bebops oder Free-Jazz vorgelebt haben. Auch technische Neuerungen wurden oft sehr früh schon verwendet, wie zum Beispiel teilweise schon in den 30er Jahren die Hammond-Orgel, E-Pianos oder elektrisches Saxophon. Das Album „Bitches Brew“ von Miles Davies war ein wichtiger Wegbegleiter der Fusion von Elektronik und Jazz, auch Sun Ra sowie Joe Zawinul und seine Verwendung von Synthesizern waren prägend und zeigen eine wichtige und langjährige Verbindung von Jazz und Elektronik. (Trump 2008, S. 11) Auch die Elektroakustische Musik und Komponisten wie Stockhausen haben einen großen Einfluss auf den Jazz (Buhles 1975, S. 12ff).

Neue Musik und Jazz treffen in mehreren Phasen des 20. Jahrhunderts intensiver aufeinander und ziehen sich in ihrer Gegensätzlichkeit immer wieder an, mit einer Hochphase Ende der 1960er-Jahre. Besonders die Grenze zwischen Improvisation und Komposition wird hier oft zum Thema. (Lothwesen 2001, S. 137) Laut Globokar ist der Jazz fasziniert von der verflochtenen Harmonik, Instrumentierung, den großen Formen, Logik und Struktur, die hinter den Kompositionen in der Neuen Musik stecken, sowie den immer neuen Einsatzweisen von Elektronik. Umgekehrt ist für die Neue Musik beim Jazz die Spontanität und Intuition im

Umgang mit Musik so faszinierend, sowie das reine „Vergnügen, ein Aspekt, der aus ihrem Gesichtskreis verschwunden zu sein scheint“ beim Spielen derselben. (Globokar 1993, S. 9)

Die bereits genannte Verbindung von Klassik und Jazz, die unter anderem auch durch die Institutionalisierung von Jazz und eine dadurch erfolgende Betrachtung über die dort dominierenden Strukturen der europäisch-klassischen Kunstmusik beeinflusst wird, wurde um 1960 mit der Bezeichnung „Third Stream“ beschrieben, welche auf den Komponisten und Musiker Gunther Schuller zurückgeht. Dabei beschreibt er ein Hybrid aus Klassik und Jazz mit Beispielen von durch Jazz beeinflusste Werke von Komponisten wie Ravel oder Milhaud und einem eher europäischen Kernbezug. Der Begriff *Third Stream* beschreibt inzwischen eine recht spezifische Stilistik, die häufig eher historisch betrachtet wird. (Lovell Smith 2021, S. 13ff)

Die 1965 in Chicago entstandene Bewegung der AACM (Advancement of Creative Musicians) zeigt einen anderen Zugang zu der Verbindung dieser beiden Musikstile, der außerdem eine stärkere Afrozentrität aufweist und wo zusätzlich zur Klassik-Tradition des Westens auch ein starker Bezug zu abstrakter, nicht-tonaler Moderne besteht. Auch die damals im Jazz stattfindende Entwicklung durch Free-Jazz-Musiker*innen wie Ornette Coleman oder Cecil Taylor wird hier integriert. Diese Musik bezeichnet sich selbst als „Kreative Musik“, auch wenn viele ihrer Mitglieder einen starken Jazzbezug aufweisen oder häufig diesem Genre zugeordnet werden. Bekannte Vertreter sind Anthony Braxton, Henry Threadgill oder das *Art Ensemble of Chicago*. (Lovell Smith 2021, S. 15ff)

Der Einfluss von Ethnomusik auf Jazz ist seit jeher ein Thema, ist doch der Einfluss afrikanischer Musik ein Grundpfeiler, auf dem sich das Genre aufbaut. Verschiedene Musikkulturen werden häufig durch Ethnizität geprägt, Jazz kommt als Kommunikationsmittel für sozialen und kulturellen Austausch dadurch häufig mit verschiedensten Einflüssen von Musikkulturen in Verbindung. (Monson 1994, S. 284ff)

Digitale Medien und Musikproduktion

Die Integration digitaler Technologien in die Musik und in den Jazz werden bei Gooden als wichtige Möglichkeit für Weiterentwicklung gesehen. Das Tonstudio kann als eine Art Instrument, als Kompositions-Werkzeug gesehen werden – ausgehend vom Beginn der künstlerischen Manipulation von Tonbändern in den 1940er und 1950er-Jahren. Durch die digitale Revolution hat sich das Tonstudio in Form eines Computers weiterentwickelt und die

Möglichkeit, darüber zu komponieren, einer immer breiteren Menge an Künstler*innen zugänglich gemacht. Auch die Rolle von Komponist*in, Produzent*in, Engineer und Musiker*in kann dadurch in einer Person vereint werden. Audio-Technologien vermischen zusätzlich die Grenzen von Komposition und Performance sowie von Komposition und Improvisation. Digitale Software für Tonaufnahme und Weiterverarbeitung von Musik, Musik-Synthese für Klangbearbeitung, Klangeffekte wie Delays oder Filter, Mixing und Mastering werden genannt. Es können Kompositionsbereiche ausgearbeitet werden, die nicht in den Bereich der Notation fallen, Arrangement-Ausarbeitung und direktes Editieren sind möglich. (Gooden 2019, S. 7ff)

2.2 Lehrbücher zum Thema Jazzkomposition

Im folgenden Kapitel werden verschiedene Zugänge zur Lehre von Komposition im Jazz anhand von Lehrbüchern betrachtet. Es gibt relativ wenige Lehrbücher direkt zum Thema Komposition im Jazz, da häufig mit Literatur zu Teilbereichen des Wissensspektrums wie Harmonielehre und Musiktheorie, Arrangement-Techniken und Satzlehre sowie klassische Kompositionstechniken gearbeitet wird. In den im Verlauf dieser Arbeit geführten Interviews mit Jazzmusiker*innen sowie erhobenen Informationen über die Lehrveranstaltungsinhalte verschiedener Jazzinstitute werden verschiedenste Lehrmaterialien und Bücher für die Behandlung des Themas Jazzkomposition erwähnt und besprochen. Dabei werden unter anderem auch viele Werke zu Satzlehre aus dem 20. Jahrhundert, zu klassischer Orchestrierung, allgemeiner Jazztheorielehre und aus dem Bereich Kreativität, Zugänge und mögliche Wege kreativen Denkens, Umgang mit kreativen Blockaden und ähnlichem erwähnt. Eine Kombination verschiedenster Wege und Zugänge ist hier sicher sehr zu empfehlen, jedoch soll hier gezielt der direkte Zugang zu Jazzkompositionslehre in Lehrbüchern untersucht und deren Aufbau und behandelte Themen betrachtet werden.

In diesem Kapitel werden also bewusst ein Einblick in vier Lehrbücher gegeben, welche einen möglichst spezifischen Fokus auf Jazzkomposition aufweisen und dabei doch unterschiedliche Ansätze verwenden. Es wurden ausgewählt:

- Jazz Arranging & Composing. A Linear Approach (Bill Dobbins)
- Jazz Composition. Theory and Practice (Ted Pease)
- Jazz Composer's Companion (Gil Goldstein)
- Modal Jazz Composition & Harmony Vol 1 (Ron Miller)

2.2.1 Bill Dobbins: Jazz Arranging & Composing. A Linear Approach

Dobbins ist Pianist und Professor für Jazz-Komposition an der Eastman School of Music. Sein Lehrbuch erklärt zuerst die grundlegenden Techniken zur harmonischen Aussetzung einer Melodie und geht auch auf den „Linear Approach“ ein, der Teil des Titels ist. Damit ist vor allem der Ansatz gemeint, einzelne Stimmen melodisch interessant zu gestalten, also nicht rein harmonisch, sondern auch in interessanter Linienführung zu denken (Dobbins 1986, S. 8).

Einige Kapitel sind jeweils dem Schreiben für zwei, drei, vier und fünf Blasinstrumente gewidmet, sowie dem Komponieren für Rhythmus-Sektion. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit dem Thema Form und Weiterentwicklung, darin werden auch mehrere Kompositionen analysiert. Am Ende werden noch einige theoretische Bereiche erklärt, und zwar Tonumfang und Transpositionen der im Buch verwendeten Instrumente sowie verwendete Artikulationszeichen. Weiters wird in grundlegende Vorgänge und Regeln bei der Erstellung von Noten und Partituren eingeführt.

Das Buch ist weniger ein sehr detailliertes Nachschlagwerk, sondern führt mehr durch einige wichtige Themen und nimmt die Lesenden sozusagen „bei der Hand“. Der Schreibstil ist oft wie im direkten Gespräch gehalten, es wird immer nach der Erklärung an Notenbeispielen demonstriert. Auch praktische Hinweise und Anweisungen sind regelmäßig zu finden, wie z.B. eine Liste an Tipps am Ende des Kapitels „Form und Weiterentwicklung“, welche Verhaltensweisen beim Komponieren betreffen. Dort weist Dobbins auch darauf hin, dass ein korrektes Anwenden aller Techniken noch lange nicht bedeutet, dass die resultierende Musik interessant klingt (Dobbins 1986, S. 146).

Es werden hauptsächlich zwei Musikstücke zur Demonstration verschiedener Ansätze und Regeln verwendet, beide aus dem Blues-Bereich – eines davon recht simpel gehalten, eines komplexer. Anschließend wird noch mit einem auskomponierten, komplexeren Werk in Partitur-Form gearbeitet.

Es wird ein Fokus auf die verschiedenen Stile einzelner bekannter Jazzkomponisten gelegt. Für größere Formationen und Bigband wird als weiterführende Lektüre „Inside the Score“ von Rayburn Wright empfohlen (Dobbins 1986, S. 8).

2.2.2 Ted Pease: Jazz Composition. Theory and Practice

Pease ist Schlagzeuger und Professor für Jazz-Komposition am *Berklee College of Music* in Boston. Er beschäftigt sich zu Beginn dieses recht umfangreichen Lehrbuches mit allgemeinen Fragen über Jazz und Jazzkomposition. Danach wiederholt er grundlegende theoretische Themen, bevor er in die Hauptkapitel fortschreitet. Diese sind den großen Überthemen Melodie, Harmonie, Blues- und Song-Form, Arrangement und Formatierung sowie Metrik gewidmet, gefolgt von etwas spezialisierteren Kapiteln über bestimmte Formen und Stile der Komposition. Eines davon ist speziell der Fusion-Musik gewidmet, weitere Themen sind die

Episodische Form, Motivische Komposition und Extended Works, also größere, mehrsätzliche Werke.

Pease beschreibt das Buch als ein „Nebenprodukt“ seiner 20-jährigen Tätigkeit als Professor für Jazzkomposition am *Berklee College of Music*. Es ist einerseits auf die theoretische Erklärung von harmonischen- und Arrangement-Konzepten in Verbindung mit demonstrierenden Musikbeispielen fokussiert, zusätzlich werden jedoch auch Aufgaben gestellt, die die Lesenden/Studierenden direkt dazu auffordern, die gelernten Fähigkeiten einzeln anzuwenden und so effektiv damit zu beginnen, Jazzkompositionen zu erschaffen. Der Aufbau könnte als einerseits Theoriebuch und andererseits Handbuch/Manual aufgeteilt werden. (Pease, S.viii ff)

Es werden gewisse Level an bestehendem Wissen vorausgesetzt, unter anderem grundlegende Jazzharmonielehre, Arbeit mit Leadsheets und Real-Books und generell dem Spielen und Hören von Jazz. Stilistisch wird vor allem der klassische Bigband-Bereich von Billy Strayhorn über Thad Jones bis Maria Schneider genannt, sowie Afro-American Greats wie Charlie Parker oder Wayne Shorter, bis hin zu Chick Corea. (Pease, S. ix)

Es werden 39 Musikstücke sowie 13 zusätzliche Tonbeispiele verwendet, die auf einer beigelegten CD verfügbar sind und sich stilistisch im traditionellen Jazz-Standard-Bereich sowie im Fusion- und Bigband-Bereich bewegen.

Generell wird Jazz hier in einem eher traditionelleren Kontext definiert, allerdings mit dem Zusatz, dass dies nur der Zugang des Autors in diesem Buch sei und keine absolute Meinung (Pease, S. ix).

2.2.3 Gil Goldstein: Jazz Composer's Companion

Goldstein ist ein US-amerikanischer Akkordeonist und Pianist. Er unterteilt sein Buch in drei umfassende Kapitel zu den Themen Melodie, Harmonie und Rhythmus, sowie nach einem kurzen Kapitel über Klangfarbe in das letzte große Thema und Kapitel, „Kompositionsprozesse“. Dieses widmet er verschiedenen Künstler*innen, es ist das größte Alleinstellungsmerkmal dieses Lehrbuches.

Er arbeitet viel mit graphischer Darstellung, unter anderem von Melodien und diversem anderem Material. Erklärungen und kurze Anleitungen werden mit Ausschnitten aus Kompositionen demonstriert, gefolgt von kleinen Übungen dazu.

Stilistisch bewegt er sich nicht rein bei den „Old Afro-American Greats“, es werden auch Zwölf-Ton-Techniken und komplexe rhythmische Möglichkeiten besprochen, die musikalischen Inhalte sind eher auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts konzentriert.

Das Kapitel „Melodie“ beschäftigt sich mit Intervallen, Skalen und Zwölf-Ton-Techniken. Das Kapitel „Harmonie“ beschäftigt sich mit dem grundlegenden Aufbau von Akkorden, die Inhalte gehen über traditionelle Harmonik über erweiterte Harmonik hin zu Voicing-Techniken (Voicings betreffen die Art der Akkord-Schichtung), Umkehrungen, Slash-Akkorden und Stimmführung.

Rhythmik beschäftigt sich mit rhythmischen Einheiten und deren Verwendung beim Komponieren, mit Form, sowie mit ungeraden Taktarten („Odd Meter“), wechselnden Taktarten sowie „Counter“-, also Gegenrhythmen.

Das größte Kapitel befasst sich mit den Kompositionsprozessen verschiedener Künstler*innen, es beginnt bei Carla Bley und endet bei Herbie Hancock. Dabei werden im Schnitt auf ein bis zwei Seiten die persönlichen Erzählungen der jeweiligen Künstler*innen zu ihrem Zugang zu Komposition, persönlichen Prozessen, Herangehensweisen und Techniken wiedergegeben. Dieses letzte Kapitel über die Kompositionsprozesse ist durch Interviews entstanden, die Goldstein persönlich mit den jeweiligen Künstler*innen führte.

2.2.4 Ron Miller: Modal Jazz Composition & Harmony (vol. 1)

Ron Miller unterrichtete mehr als dreißig Jahre lang Jazzkomposition am Jazzlehrgang der Universität Miami und war unter anderem musikalischer Leiter für das Monk/Mingus-Ensemble, für Wayne Shorter und Herbie Hancock sowie für Horace Silver (Ron Miller, online). Sein Buch besteht aus einem einführenden Teil über Komposition im Jazz, einem in 15 Kapitel unterteilten Hauptteil zum Thema Harmonik, sowie einem als Appendix bezeichneten Teil zu weiteren Bereichen der Jazzkompositionslehre. Dort werden Themen wie Gehörtraining, ein Stammbaum einflussreicher Jazzkomponist*innen, Akustik, Oberton-Reihe und Akkordstabilität und auch Tonfarbe besprochen (Miller 1996, S. 126ff). Die Kapitel des Hauptteils reichen von harmonischen Systemen im Jazz, Form und harmonischer Entwicklung im Gesamtkontext einer Komposition, über verschiedene Anwendungsmöglichkeiten von

Modi und Akkorden, Upper Structures und Slash Chords sowie Möglichkeiten zur Verbindung von Akkorden im Kontext des Komponierens (Miller 1996, S. 11ff).

Der Autor schreibt zur Einteilung des Buches über einen ersten Teil, in dem die wichtigsten Inhalte zum Aufbau kreativer Fähigkeit behandelt werden, sowie einen zweiten Teil, wo das „Wie“ und „Warum“ des Komponierens sowie theoretische Grundlagen behandelt werden (Miller 1996, S. 8).

Den Prozess des Buches beschreibt er als Erlernen der harmonischen Sprache, unterteilt in intellektuelles Lernen, Spielen am Klavier, Erlernen des Hörens und schließlich Anwendung in Übungen, um das erlernte Wissen zu festigen. Dieser Vorgang wird gefolgt von einer Analyse zur Anwendung des Konzepts durch versierte Komponist*innen und schlussendlich der eigenen Anwendung der Konzepte um zu Komponieren. Jedes der einzelnen Kapitel inkludiert eine oder mehrere Hörbeispiele, die studiert und gespielt werden sollen, gefolgt von Übungen die auf das Entwickeln kreativer Fähigkeiten ausgelegt sind und jeweils die Grundlage für eine eigene Komposition darstellen anstatt einer rein schulischen Aufgabe. (Miller 1996, S. 8f)

Interessant ist auch die Erklärung Millers, dass dieses Buch dazu dienen soll, sich komponistisch in allen Stilikategorien ausdrücken zu können, dabei nennt er zum Beispiel Jazz nach 1950, Klassik, Pop, Fusion, ECM-Stil und vieles mehr. Er spricht auch den Ursprung der Jazzkomposition an: das Bigband-Arrangement oder die auf Standards und Blues basierenden, in Songform gehaltenen Kompositionen für kleinere Besetzungen, die vor allem aus Umändern von Akkorden oder Verwenden neuer, improvisierter Melodien über bestehende Standards bestanden. Dabei beschreibt er den Stellenwert der ab 1960 entstehenden neuen Konzepte der Jazzkomposition, die Freiheit im musikalischen Ausdruck ermöglichen und um die es in diesem Lehrbuch gehen soll. (Miller 1996, S. 6f)

2.2.5 Zusammenfassende Erkenntnisse aus den untersuchten Lehrbüchern

Es zeigen sich in allen vier Jazzkompositions-Lehrbüchern viele überschneidende Themen, der Aufbau der Inhalte unterscheidet sich jeweils. Dabei fällt das umfassende Abhandeln von musiktheoretischen Themen mit einer sehr konzentrierten Fülle an Informationen bei Ted Pease auf, welches auch mit 235 Seiten das umfangreichste der untersuchten Lehrbücher ist.

Pease beschreibt das Buch selbst eher als Handbuch und Nachschlagwerk. Die anderen drei Bücher bewegen sich zwischen 115 und 150 Seiten und sind eher auf ein Durcharbeiten der Bücher ausgelegt. Sie sind in einem aufeinander aufbauenden und ineinander übergreifenden Stil aus Theorie und Praxis gehalten, der ein Hinleiten zum eigenständigen Komponieren und einem gleichzeitigen Aufbau von Fähigkeiten für künstlerischen und kompositorischen Ausdruck zum Ziel hat.

Es wird der hohe Stellenwert der direkten Anwendung von gerade erlernter Theorie betont, um das Wissen in Kontext zu setzen und wirklich zu festigen. Vor allem bei Ron Miller sind die Übungen im Buch so ausgelegt, dass sie jeweils Impulse für Kompositionen sind und keine akademischen Übungen. So soll die Tätigkeit des Komponierens von Anfang an initiiert und nicht vom Erlernen eines theoretischen Grundstockes an Wissen getrennt werden. Demonstrierende Musikbeispiele und Aufgaben zu den jeweiligen gelernten Fähigkeiten sind jedoch in allen vier Büchern fester Bestandteil des Inhalts.

Vor allem bei Gil Goldstein und Ron Miller wird ein großer Schwerpunkt auf Jazzkomposition nach 1950 gelegt, sowie auch auf jazzunabhängige Stile. Bill Dobbins demonstriert verschiedene Kompositionstechniken anhand von einfachen Beispielen aus traditionellem Standard- und Blues-orientiertem Jazz, Ted Pease verwendet vor allem Musik aus dem Bigband- und traditionellen Jazz-Standard-Bereich, weiters setzt er auch einen Schwerpunkt auf Fusion-Musik. Letzterer schreibt allerdings von einem bewusst gewählten, eher traditionelleren Jazzbegriff in seinem Lehrbuch, der jedoch keine Wertung darstellen soll.

Es fällt auf, dass außer dem Lehrbuch von Ted Pease bewusst kein Anspruch auf Vollständigkeit gestellt wird, sondern einige, für die Autoren wichtige Themenschwerpunkte behandelt werden. Verschiedene Wege zur Komposition und Kreativität und einzelne Schritte beim Erstellen von Kompositionen sind bei diesen drei Büchern neben theoretischem Wissen ein wichtiges Thema. Gil Goldstein setzt hier einen besonderen Schwerpunkt, indem er das umfassendste Kapitel den kompositorischen Zugängen verschiedener, sehr erfolgreicher Jazzkomponist*innen widmet.

Zusammenfassend zeigt sich also ein etwas traditionellerer, auf Bigband-Musik, Musiktheorie und Arrangement ausgelegter und sehr detaillierter Zugang bei Ted Pease – im Gegensatz zu einem etwas weniger auf stilspezifischen, sondern allgemeinen Zugang zu Komposition schaffenden Aufbau der anderen drei Lehrbücher, die jedoch gleichzeitig auch jeweils sehr

individuelle inhaltliche Schwerpunkte setzen. Den teilweise persönlichen Zwiegesprächen ähnelnden Tipps und Hinweisen bezüglich kompositorischen Vorgehens kommt ein hoher Stellenwert zu, sie bieten neben den theoretischen Themen einen sehr großen Mehrwert.

2.3 Kompositionslehre in der Jazzausbildung

Im folgenden Kapitel werden verschiedene Zugänge zur Lehre von Komposition im Jazz anhand der Untersuchung von Curricula von Jazzinstituten sowie dem Aufbau und Inhalten von Lehrveranstaltungen aus dem Bereich Komposition und Kreativität betrachtet. Dabei werden die Curricula dreier renommierter und lange bestehender Jazzinstitute aus der DACH-Region (Deutschland, Österreich, Schweiz) auf das Angebot und die Stellung von Kompositionslehre im Studienplan untersucht, um einen ungefähren Eindruck über die Stellung von Kompositionslehre in Jazzinstituten im mitteleuropäischen, deutschsprachigen Raum zu gewinnen. Es wird die Ausrichtung der Institute und der jeweilige Fokus auf und Zugang zu individueller Kreativität und Komposition betrachtet, gefolgt von einer näheren Untersuchung der gelehrteten Inhalte, auch in Hinsicht auf zeitgemäße Stilistik, digitale Technologien und Musikproduktion.

Im nächsten Kapitel wird dann noch auf Informationen aus vorhandenen Syllabi und dem allgemeinen Aufbau und Inhalten der Kern- bzw. Pflicht-Kompositionsfächer eingegangen und die für den Unterricht verwendete Literatur erwähnt.

2.3.1 Untersuchung von Curricula: Inhalte und Lehrveranstaltungen zum Thema Jazzkomposition

Die Curricula und Studienbeschreibungen werden auf folgende Informationen untersucht:

1. Pflichtfächer aus dem direktem Themengebiet Jazzkomposition, wie z.B. Jazzkomposition, Kompositionstechniken;
2. Pflichtfächer aus dem erweiterten Themengebiet Komposition, eingeteilt in Kategorie A – wie z.B.: Elektronische Musik, DAWs, Sampling, Songwriting, erweiterte Musikstile, Kreativität, Spontankomposition, Composers Ensemble etc. – und in Kategorie B – wie z.B. Jazztheorie, Gehörschulung;
3. Wahlfach-/bzw. allgemeines Fächerangebot aus dem Themenbereich Komposition;
4. Die Stellung der Kern-Pflichtfächer aus dem Themenbereich Komposition im Studienplan;
5. Mögliche Spezialisierungen bzw. Schwerpunkte oder weiterführende Masterstudien;
6. Die Zielsetzung der Studien bzw. genauere Angaben zu Inhalten und Lehrmethoden.

Als Quellen werden die online bereit gestellten Curricula- und Studieninformationen verwendet sowie weitere, von den Instituten auf Nachfrage direkt bereitgestellte Informationen.

Die Auswahl der Institute erfolgt unter Einbeziehung folgender Spezifikationen: An den Hochschulen/Universitäten müssen Jazz-Performance-Studien angeboten werden. Hauptinteresse gilt bei der Untersuchung den Bachelorstudien Instrumental Performance Jazz. Die Institute sollten eine lange Tradition der Jazzlehre vorweisen können, auch um eine sehr wahrscheinliche Beeinflussung vieler anderer, jüngerer Jazzinstitute mit abbilden zu können. Als lokale Einschränkung werden nur Institute aus der DACH-Region (Deutschland, Österreich, Schweiz) untersucht.

Es wurden die folgenden drei renommierten Institute ausgewählt:

- Jazzinstitut Berlin
- Jazzabteilung der Kunstuniversität Graz
- Zürcher Hochschule der Künste

Das Jazzinstitut Berlin entsteht 2005 durch eine Verbindung der Jazzabteilung der Hochschule für Musik Hannes Eisler Berlin und der Universität der Künste Berlin, geht jedoch auf eine sehr lange Tradition der Jazzlehre an den beiden ursprünglichen Institutionen zurück. Die Hochschule für Musik (HfM) wird 1950 gegründet, um ein Musikinstitut in Ost-Berlin zu etablieren. 1989 erfolgt ein Fokus auf die künstlerische Ausbildung, die Musikpädagogik wandert an die Universität der Künste. An der HfM besteht schon früh ein Studiengang für Populärmusik, in den Jazz, Pop, Schlager und Chanson gezählt werden. 1976 wird erstmals das Engagement einer Gastdozentin für Jazz und Chanson erwähnt. Das Lehrgangs-Angebot ist sehr breit, das Engagement internationaler Stars für die Lehre stellt eine wichtige Tradition dar. Es werden immer wieder in Kooperation mit der Universität der Künste fachspezifische Institute gegründet wie zum Beispiel das hier besprochene Jazzinstitut Berlin oder das Institut für Neue Musik. (HfM Berlin, online)

1965 beginnt das Jazzinstitut Graz als erstes europäisches Institut für akademische Jazzausbildung seine Institutstätigkeit (die Swiss Jazzschool in Bern bezeichnet sich als „erste autonome Jazzschule Europas, mit dem Angebot eines kontinuierlichen Jazzunterrichts“, öffnet allerdings erst 1967 ihre Pforten. Quelle: Swiss Jazz School, online). Es wird neben der praktischen Jazzausbildung ein Institut zur wissenschaftlichen Jazzforschung aufgebaut, zu dem noch immer eine starke Nähe besteht, außerdem werden Konzertreihen und Workshops mit internationalen Gastsolist*innen sowie eine internationale Vernetzung und Teilnahme an Konferenzen der Institutsteilnehmenden etabliert. Es wird mit einem Zwei-Säulen-Modell gearbeitet, das auf klassischer Ausbildung am Instrument und zusätzlichen Jazzfächern beruht. Die Zusammenarbeit von institutseigenen Ensembles mit internationalen Stars als Gastdozent*innen sowie „Artist in Residency“-Programme werden weiter forciert, ab den 1990er Jahren kristallisiert sich ein Fokus auf Bigband-Arbeit heraus. (Jazz KUG Geschichte, online)

Die Zürcher Hochschule der Künste (ZhdK) ist eine der größten integrierten Kunsthochschulen Europas und wird 2007 durch den Zusammenschluss der Hochschule für Musik und Theater Zürich (HMT) und der kantonalen Hochschule für Gestaltung und Kunst (HGKZ) gegründet, auch die 1977 gegründete Jazzschule Zürich wird als Teil der HMT übernommen. Seither gibt

es die Abteilung Jazz & Pop an der ZhdK, es kann dabei sowohl ein Jazz- als auch ein Pop-Studium absolviert werden. 2014 bezieht die ZhdK den gemeinsamen Campus Toni-Areal, der auf Offenheit und Dialog der verschiedenen Disziplinen ausgelegt ist. Seit 2024 wird mit dem Major-Minor-Modell für flexible und individuelle Schwerpunktsetzung bzw. Studiengestaltung gearbeitet, im Bereich Musik können 30 Haupt-Studienschwerpunkte, genannt Majors, gewählt werden. (ZhdK, online)

In den folgenden Tabellen werden die Ergebnisse der Untersuchung der Curricula bezüglich der bereits erwähnten Inhalte und Ausrichtungen zum Thema Komposition und Kreativität dieser drei Jazzinstitute dargestellt.

Jazzinstitut Berlin - 2022

1 Pflichtfächer Themengebiet eng Komposition

Komposition

2 Pflichtfächer Themengebiet erweitert Komposition

A: Arrangement, Musikproduktion 1+2

B: Jazztheorie, Klassische Theorie (2 SWS, jeweils 1h, 1.+2.Semester)

3 (Wahl-) Fächerangebot Komposition

Es sind 4,5 SWS Wahlfächer pro 2 Semester, also insgesamt 4x, im 1.-8.Semester zu absolvieren

Wahlfächer:

Einzige Information: Lehrende bieten Themen an, die pro Semester wechseln, extrem breit gefächert, und nur relativ wenige davon haben direkt mit Komposition zu tun

4 Position im Studienplan

Komposition (2 SWS). Im 3. Semester, 120min

Arrangement (2 SWS). Im 4. Semester, 120min

Musikproduktion 1+2 (1,5+1 SWS). 90min 3. Semester + 60min 4. Semester

5 BA & MA: mögliche Spezialisierungen bzw. Schwerpunkte oder weiterführende Masterstudien

Im BA ist Komposition als Beifach wählbar, Einzelunterricht, jeweils 45min, max. 4 Semester, 5.-8. Semester

MA-Studiengänge:

MA Jazz Instrumental (ähnliches Fächerangebot: ebenfalls Komp/Arrangement, Musikproduktion, Wahlfächer)

MA Jazz Komposition/Arrangement (ab 2025)

European Jazz Master (mit Studienaufenthalt in zwei der anderen teilnehmenden Unis. Schwerpunkt auf Aufbau eigener, internationaler Projekte, Business, Vernetzung, Komposition/Kreativität)

6 Zielsetzung der Studien bezüglich Komposition bzw. genauere Inhalte

Das Studium bereitet die Studierenden auf eine Berufspraxis in dem Tätigkeitsfeld „Jazzmusiker*in (Vocal/Instrumental)“ vor. Das Studienziel ist die Entwicklung eines individuellen künstlerischen Profils als Jazzmusiker*in.

Tabelle 1: Kompositionslehrveranstaltungen Jazzinstitut Berlin

Quelle: Jazzinstitut Berlin - Eigene Darstellung

Kunstuniversität Graz - 2023

1 Pflichtfächer Kernthemengebiet Komposition

Jazzarrangement und Kompositionstechniken 01-02

2 Pflichtfächer Themengebiet erweitert Komposition

A: /

B: Jazztheorie und Gehörschulung (4 SWS, jeweils 2h, 1.+2. Semester)

3 (Wahl-) Fächerangebot Komposition

4 ECTS Wahlfächer (Liste ist für jedes Studium angegeben)

6 ECTS freie Wahlfächer

Wahlfächer:

PR Einführung in die Elektronische Klangerzeugung

Elektronische Klangerzeugung und Producing

Musiktechnologie 01-02

Analyse Jazz 01 02

Arrangieren für große Ensembles 01 + 02 *

Grundlagen der Elektroakustik und Studiotechnik

Freie Wahlfächer:

Kompositionstechniken des 20./21. Jahrhunderts 1-2

VU Harmonielehre 1-2 *

VO Kontrapunkt 1-2 *

(aus dem Studium Komposition & Musiktheorie)

*werden bei nachfolgendem MA Jazzkomposition und Arrangement empfohlen

4 Position im Studienplan

Jazzarrangement und Kompositionstechniken 01-02 (4 SWS). Im 3.+4. Semester, jeweils 120min

5 BA & MA: mögliche Spezialisierungen bzw. Schwerpunkte oder weiterführende Masterstudien

-Schwerpunkt Jazzkomposition und Arrangement

-BA Jazzkomposition/Arrangement

MA-Studiengänge:

MA Jazz Instrumental (keine Pflichtfächer im Bereich Komposition, keine Wahlfächer aus dem Bereich Komposition, thematisch am nächsten ist das Fach „Vertiefende Jazz-Harmonielehre für Improvisation 01-02“)

MA Jazzkomposition/Arrangement (Pflichtfächer Harmonielehre, Kontrapunkt, Dirigieren, Instrumentation und Orchestertechnik, Wahlfächer)

6 Zielsetzung der Studien bezüglich Komposition bzw. genauere Inhalte

In der Studienbeschreibung wird ein ganzheitlicher Ansatz und die Kombination aus Jazztradition und zeitgenössischen Stilen/Technologien beschrieben, mit Fokus auf Interaktion und Improvisation.

Als Zielsetzung wird die Entwicklung zu einer individuellen künstlerischen Persönlichkeit genannt, mit Hinweis auf den Arbeitsbereich im Berufsfeld Jazzmusiker*in im 21. Jahrhundert, welches mit Tätigkeit bei Live-Konzerten, Studioaufnahmen, Arbeit mit kleinen und größeren Ensembles sowie in Cross-Genre-Projekten beschrieben wird. Der Kompetenzerwerb in folgenden Bereichen wird als Ziel genannt: performative, improvisatorische und kompositorische Fähigkeiten, organisatorische Kompetenz für das Organisieren einer künstlerischen Karriere sowie der Umgang mit unterschiedlichen kulturellen und geschlechtlichen Identitäten, um zur Diversität im Jazz beizutragen.

Als Lehrmethoden werden einerseits Ensembleunterricht unter Anleitung einer Lehrperson und andererseits Vermittlung von Lehrinhalten über Gehör genannt, dabei wird betont, dass dabei eine Anpassung an bzw. Miteinbeziehung von etwaigen „soziale Ungleichheitsdimensionen wie Nationalität, ethnische Zugehörigkeit, Geschlecht, Behinderung, Alter, sexuelle Orientierung, Bildung, Religion und sozialen Status“ vorgenommen wird.

Als weitere Besonderheit sei angemerkt, dass in Graz im Instrumental-Bachelorstudium ein starker Bezug zu Klassik besteht und zu Beginn des Studiums parallel klassischer Instrumentalunterricht erfolgt.

Tabelle 2: Kompositionslehrveranstaltungen Kunstuniversität Graz

Quelle: KUG Graz, online - Eigene Darstellung

Zürcher Hochschule der Künste – 2024

1 Pflichtfächer Themengebiet eng Komposition

Composing Arranging Jazz (oder Pop, bei Performance Studium) Pop Basic

Composing Arranging Jazz Intermediate oder Songwriting Pop Basic

Producing Jazz (oder Pop) Basic

2 Pflichtfächer Themengebiet erweitert Komposition & Kreativität

A: Digital Producing / Notation

B: Play What You Hear / Freie Improvisation, Harmonielehre Jazz, Rhythm Cultures in drei verschiedenen Ausführungen, Eartraining, Solfege

3 (Wahl-) Fächerangebot Komposition

Kompositionsspezifische Fächer sind in den folgenden Minors enthalten:

Minor Producing & Composing Music Basic:

Composing Arranging Jazz (oder Pop, bei Performance Studium) Pop Basic

Composing Arranging Jazz Intermediate oder Songwriting Pop Basic

Producing Jazz (oder Pop) Basic

Wahlseminar Producing/Songwriting/CA

Minor Producing & Composing Music Advanced:

Songwriting Pop Advanced oder Composing Arranging Advanced

Producing Jazz (oder Pop) Advanced

Wahlseminare Producing/Songwriting/CA/Recording/Mixing

Minor Musik & Komposition:

Strategie musikalischer Komposition

Analytisches Hören

Kulturgeschichte Musik

Eigenes Projekt

Contemporary Music Practices (Live-elektronische Solomusik, Atelier Neue Musik...) – kann auch als Mentorat für Komposition verwendet werden

Riesiges Wahlfachangebot zu allen Departements der Uni wie z.B. Musikproduktion, Tonmeister, Medienkomposition, Elektroakustische Komposition, Sounddesign

4 Position im Studienplan

Composing Arranging Jazz: 2 x 2 Semester mit jeweils 2 Credits. 120min/Woche

→ Basic 1+2. Semester, Advanced 3.+4. Semester

Producing Jazz: 2 Semester mit jeweils 2 credits, 1+2. Semester, 120min/Woche

Digital Producing / Notation 01-02 (2 Credits). Im 1.+2. Semester, Block-LV

5 BA & MA: mögliche Spezialisierungen bzw. Schwerpunkte oder weiterführende Masterstudien

Siehe 3.

- es kann auch beim MA Jazz als Hauptfach „Producing-Electronics“ gewählt werden.

6 Zielsetzung der Studien bezüglich Komposition bzw. genauere Inhalte

Es wird für das Studium ein Major Minor-Modell verwendet. Die Studierenden wählen einen Major und zwei Minors.

Beschreibung Ziele/Fähigkeiten Bachelorstudium Jazz Performance:

- Individueller künstlerischer Ausdruck am Instrument
- Das eigenständige Entwickeln, Ausformen und Implementieren der persönlichen künstlerischen Anliegen in einem professionellen Kontext bezüglich „Performance, Creation and Production“
- das Kombinieren von Jazz-Repertoire mit kreativen Arbeitstechniken
- professioneller Umgang mit Auftrittssituation oder Musikproduktions-Umgebungen
- öffentliche Realisation künstlerischer Projekte
- professioneller Umgang mit Musik in Bezug auf Analyse, Memorisieren, Kreation, Organisation, Notation, Aufnahme und Produktion
- Aufbau und Integration von grundlegendem Wissen über Musik, Jazzgeschichte und Musikbusiness, Musik und Bewegung sowie körperliche und mentale Gesundheit
- kritisches Reflektieren und situationsangepasstes Verwenden von theoretischem und historischen Wissen sowie methodischen Arbeitsweisen in Bezug auf Musik und Musikproduktion sowie auch der eigenen Arbeit
- soziale und kommunikative Anpassungsfähigkeiten und Flexibilität in der Präsentation vor Publikum in einer multikulturellen Welt

Fast alle Fächer aus dem Minor *Producing & Composing Music Basic* sind Pflicht für Studierende des Bachelor Jazz Performance. Eine der Begründungen ist:

„Die künstlerische Produktion von Musik ist ein zentrales Element im Berufsfeld der Musiker:innen im Bereich Pop und Jazz: von Aufnahmen der eigenen Performance über die Produktion eines neuen Albums bis hin zur beruflichen Tätigkeit als Produzent:in. Die Vermarktung des eigenen künstlerischen Daseins - nicht zuletzt in den sozialen Medien - stellt hohe Ansprüche an kreative Inhalte und deren qualitative Umsetzung.“

Beim Minor *Musik und Komposition* wird als eines der Hauptziele beschrieben, „Künstler:innen aus allen Disziplinen in einen Dialog zu bringen“. Neben dem Aufbau fachspezifischer Fähigkeiten steht eine begleitete individuelle Projektentwicklung im Vordergrund.

Im weiterführenden Masterstudium *Performance Jazz & Worldmusic* wird als zentrales Ziel eine Professionalisierung der handwerklichen Leistung am Instrument und die Kreation und Produktion eigener Musik genannt. Es werden sehr individuelle Studienabläufe mit hohem kreativem Freiraum und viel Selbststudium geschaffen, der durch Einzelunterricht in den Bereichen Instrumental/Vokal/Elektroakustik (auch verschiedene Nebeninstrumente möglich), Komposition und Songwriting, Produktion sowie bei frei gewählten, auch Hochschulexternen Dozierenden ergänzt wird. Der Abschluss ist eine Audioproduktion mit Video, digitalem Presse-Paket und öffentlicher Live-Präsentation.

Tabelle 3: Kompositionslehrveranstaltungen ZHdK Zürich

Quelle: Zürcher Hochschule der Künste, online – Eigene Darstellung

2.3.2 Inhalte konkreter Lehrveranstaltungen aus dem Bereich Jazzkomposition

Es folgt eine Übersicht über die Inhalte der Lehrveranstaltungen aus dem Fachbereich Komposition, welche durch Online-Recherche der Instituts-Websites und persönliche Kontaktaufnahme per Mail oder Telefon mit den jeweiligen Instituten und Fachbereichsleiter*innen oder Lehrenden aus dem Bereich Komposition in Erfahrung gebracht werden konnte.

Uni- versität	Lehrveran- staltung	Inhalte	Verwendete Literatur
Jazz- institut Berlin	Komposition	Fokus ist der individuelle kreative Prozess; Inhalte sind das Formulieren musikalischer Zielsetzung, Identifikation von möglichen Hindernissen im Schreibprozess sowie ein Kennenlernen möglicher Zugänge zum Kreativprozess	Gil Goldstein "Jazz Composer's Companion" Rayburn Wright "Inside the Score"
	Arrangement	Analyse von Arrangements in möglichst breitem Stilistik-Spektrum; Schreiben von Arrangements für kleine Besetzung (3-6 Bläser*innen + Rhythmussektion, eher im Jazzkontext)	Don Sebesky "The Contemporary Arranger" Samuel Adler "The Study of Orchestration"
	Musikproduktion 1	Theorie-Teil: Technische Möglichkeiten und	

		Abläufe der Arbeit im Tonstudio; Grundlagen in Akustik, Elektro-Akustik, Studiotechnik und Computer-Musikprogramme, Einführung in das Home-Recording;	
	Musikproduktion 2	Praxis-Teil: mit einem eigenen Ensemble wird in mehreren Blockeinheiten der gesamte Ablauf einer Tonaufnahme bzw. Musikproduktion durchgeführt, inklusive Musikvideo.	
	Im MA-Studium Instrumental Jazz: Komposition/ Arrangement	Es werden Kompositionen bzw. Arrangements basierend auf Leadsheets und später freieren und komplexeren Werken erstellt. Weitere Themen sind die Verwendung Jazz-untypischer Instrumente, Training motivischer Entwicklung sowie theoretisches Wissen zu Harmonik, Voicing-Techniken, Reharmonisation, Modulation, Phrasierung, Notation und Artikulation.	(wie bei den Fächern Komposition & Arrangement)
KUG Jazz- institut Graz	Jazzarrangement & Kompositionstechniken	Einteilung in 3 Abschnitte: -Komposition: Musikanalyse mit Fokus auf Melodie, Harmonie, Form -Arrangement: Musikanalyse mit Fokus auf 2-stimmiges Aussetzen, Voicings, Form -Allgemeine Basics: Notierungslayout, Instrumentierung, Rhythmussektion 2 Arbeitsprojekte: Komposition im Leadsheet-	Bill Dobbins - The Linear Approach Richard Lawn - Jazz Scores and Analysis Michael Abene - Jazz Composing and Arranging in the Digital Age

		Style & Arrangement für 2 Blasinstrumente + Rhythmussektion.	
	Komposition	<p>Musikanalyse mit Fokus auf zeitgenössische Komponist*innen, Partituren & Hörbeispiele; Stilistik: Jazz, Klassik, Pop/Rock. Vertiefte Theorie & anschließende praktische Erarbeitung von: Melodieform und -struktur, motivischer Entwicklung, Kontrapunkt, vertikale und horizontale Harmonik, verschiedene harmonische Konzepte. Offene Diskussionen zum Thema Komposition aus verschiedenen Perspektiven (musikalisch, künstlerisch, soziopolitisch, individuell).</p> <p>2 Projekte: Eine detaillierte Analyse eines Musikstücks eigener Wahl (ohne stilistische Vorgabe) und eine Eigenkomposition inklusive Arrangement und Analyse, welches in einer Präsentation vorgestellt wird.</p>	<p>Austin Kleon - Steal Like An Artist</p> <p>Stuart Horodner - The Art Life, On Creativity and Career</p>
Zürcher Hochschule der Künste	Producing & Composing Music	<p>Genrespezifische Techniken bezüglich Komposition, Arrangement und Songwriting werden gelehrt, sowie im Bereich Produktion die Gebiete Aufnahme, Audiotbearbeitung und Mixing. Die Lehre erfolgt über Seminare und Arbeitsaufgaben mit selbständiger Arbeit. Ziel ist das Erlernen grundlegender Arbeitstechniken um professionelle Audioproduktionen im Bereich Jazz (und/oder</p>	<p>Es wurden keine spezifischen Angaben zur Literatur genannt</p>

		<p>Pop) umsetzen zu können. Es werden eigene Produktionen geschaffen und eine Verbindung und Vernetzung zur professionellen Arbeitswelt außerhalb der Hochschule gelegt. Es gibt jedes Semester spezielle „Minorwochen“, wo ein spezifischer Schwerpunkt auf diese Fächer und Wissensbereiche gesetzt werden kann.</p>	
	<p>Minor Musik und Komposition</p>	<p>Komposition in verschiedensten Disziplinen und Stilen wird beleuchtet, komponistisches Denken und analytisches Hören sowie interdisziplinäre Zusammenarbeit gefördert. Diskussion der Verbindung zwischen Künsten, Prinzipien von Form, musikalischer Hörwahrnehmung und Klänge, Ästhetik und Gestaltungsmöglichkeiten, Zugänge zu Komposition wie z.B. über Field Recordings. Es erfolgt neben kleinen Projektaufträgen eine begleitete individuelle künstlerische Projektentwicklung.</p>	

Tabelle 4: Inhalte Kompositionslehrveranstaltungen

Quellen: Jazzinstitut Berlin, online; KUG Graz, online; Zürcher Hochschule der Künste, online - Eigene Darstellung

2.3.2.1 Zusammenfassende Analyse der Untersuchung institutioneller Kompositionslehre

Es zeigt sich ein grundsätzlich ähnlicher Zugang zur Kompositionslehre in den Instituten in Graz und Berlin, an der Zürcher Hochschule der Künste wird mit einem anderen Studienmodell und auch mit anderen inhaltlichen Schwerpunkten gearbeitet. Wichtig zu erwähnen ist die unterschiedliche Dauer eines Bachelorstudiums, die in Berlin und Graz vier Jahre, also 8 Semester, und in Zürich 3 Jahre, also 6 Semester beträgt.

In Berlin fällt eine recht homogene Aufteilung mit einigen Pflichtfächern aus dem erweiterten Kompositionsbereich auf, allerdings eher erst ab der zweiten Studienhälfte. Komposition wird als eigenes Fach, getrennt von Arrangement unterrichtet. Dabei liegt der Fokus nicht nur auf Kompositionstechniken, sondern auch auf Entwicklung einer eigenen Stimme und möglicher kreativer Wege. Musikproduktion ist bei den Pflichtfächern vorhanden. Theoretische Grundlagen und praktische Übungen sind voneinander getrennt. Bei den Wahlfächern scheint kein spezielles oder großes Angebot in Bezug auf Komposition zu bestehen. Es kann allerdings als Beifach Komposition im Einzelunterricht gewählt werden sowie seit 2025 das Masterstudium Jazz Komposition/Arrangement, außerdem der European Master, der ebenfalls einen starken Fokus auf Aufbau eigener Projekte und Komposition eigener Musik legt. Als Studienziel wird nur die Entwicklung eines individuellen künstlerischen Profils als Jazzmusiker*in genannt.

In Graz liegt der Zugang bzw. Schwerpunkt beim Thema Komposition auf Arrangement und auf größere Ensembles sowie traditionelle Bigband. Projektbasierte Aufgaben spielen im Lehransatz eine wichtige Rolle. Das Wahlfachangebot erscheint etwas eingeschränkt in Bezug auf Komposition und Kreativität im Allgemeinen sowie bezüglich stilistischer Breite, allerdings gibt es die Möglichkeit Schwerpunkte im Bereich Musikelektronik und Tontechnik zu absolvieren. Auch eine Belegung von Fächern des klassischen Instituts ist über Wahlfächer möglich. Im Bachelorstudium Instrumental sind in Pflichtfächern grundlegende Kompositionsfähigkeiten enthalten, allerdings kein Fokus auf Jazzkomposition. Auch digitale Medien und Musikproduktion sind nicht bei den Pflichtfächern vertreten. Es gibt allerdings die Möglichkeit, ein BA- und MA-Studium mit Hauptfach Komposition zu absolvieren. In den Studienzielen wird das Entwickeln einer individuellen künstlerischen Persönlichkeit beschrieben, allerdings wird Komposition oder Aufbau eigener Projekte nicht erwähnt.

In Zürich wird mit in Modulen organisierten Schwerpunkten gearbeitet, der allgemeine Zugang ist deutlich auf Individualität und fächerübergreifendes Lernen ausgelegt. Ein Lehren von zeitgemäßen Fähigkeiten und hoher Stellenwert von zeitgenössischer Kunst erscheint zentral. Kompositionslehre ist ab dem ersten Semester in vielen Pflichtfächern enthalten und direkt mit vier Semestern Kompositionsunterricht und zwei Semestern Jazzproduktion am Anfang des Studiums integriert. Es liegt ein Fokus auf moderne Kompositionsansätze, Musikproduktion und digitale Musiktechnologien, die Entwicklung künstlerischer Projekte und Fähigkeiten hat einen sehr hohen Stellenwert. Das Major-Minor-Modell ermöglicht eine starke Individualisierung des Studiums, es werden sehr viele interdisziplinäre Wahlmöglichkeiten in den Fächern und Schwerpunkten geboten. Auch die Möglichkeiten für weiterführende Masterstudien im Bereich Komposition und Kreativität sind vielfältig und zeitgemäß gestaltet. Als Studienziel werden unter anderem auch die Realisierung eigener Projekte genannt sowie der Stellenwert von persönlicher kreativer Arbeit betont.

In der folgenden Tabelle werden für eine übersichtliche Darstellung und Vergleich der Zugänge der Institute zum Thema Kompositionslehre und Kreativität die jeweiligen Pflichtfächer aus dem Kernbereich Komposition, sowie aus dem erweiterten Fachbereich Komposition mit Einteilung in Kategorie A und B dargestellt:

	Berlin		Graz		Zürich	
Kernbereich Komposition	Komposition	3. Semester 2 SWS	Jazzarrangement und Kompositions- techniken 01	3. Semester 2 SWS	Composing Arranging Jazz Basic 01	1. Semester 2 SWS
			Jazzarrangement und Kompositions- techniken 02	4. Semester 2 SWS	Composing Arranging Jazz Basic 02	2. Semester 2 SWS
					Composing Arranging Jazz Advanced 01	3. Semester 2 SWS
					Composing Arranging Jazz Advanced 02	4. Semester 2 SWS
					Producing Jazz Basic 01	1. Semester 2 SWS
					Producing Jazz Basic 02	2. Semester 2 SWS

Erweitert Kategorie A	Arrangement	4. Semester 2 SWS			Digital Producing / Notation 01	1. Semester 2 SWS
	Musik- produktion 01	3. Semester 1,5 SWS			Digital Producing / Notation 02	2. Semester 2 SWS
	Musik- produktion 02	4. Semester 1 SWS				
Erweitert Kategorie B	Jazztheorie	1. Semester 1 SWS	Jazztheorie und Gehörschulung 01	1. Semester 2 SWS	Harmonielehre Jazz	1.-4. Semester, 2 SWS
	Klassische Theorie	2. Semester 1 SWS	Jazztheorie und Gehörschulung 02	2. Semester 2 SWS	Play what you hear / Freie Improvisation	3.+4. Semester, 1 SWS

Tabelle 5: Übersicht Kompositionsfächer in den drei Universitäten

Quellen: Jazzinstitut Berlin, online; KUG Graz, online; Zürcher Hochschule der Künste, online -
Eigene Darstellung

Aufbau der Themenbereiche über die Studienjahre:

In Berlin und Graz zeigt sich bezüglich Pflichtfächer aus dem erweiterten Bereich Jazzkomposition ein ähnlicher Grundaufbau: Jazztheorie in den ersten zwei Semestern, gefolgt von Komposition und Arrangement in den Semestern drei und vier - wobei in Berlin zusätzlich als Pflichtfach Musikproduktion in den Semestern drei und vier besteht.

In Zürich werden parallel zu Fächern wie Harmonielehre, Gehörbildung etc. ab dem ersten Semester die Pflichtfächer Komposition und Arrangement (4Semester) sowie „Producing Jazz“ unterrichtet, zusätzlich dazu ab dem ersten Semester „Digital Producing/Notation“.

Bezüglich eines Pflichtfaches Komposition lässt sich Folgendes erkennen:

In Graz lautet der Name des Faches „Jazzarrangement und Kompositionstechniken“, Dauer ist zwei Semester mit je 120min.

In Berlin gibt es voneinander getrennt das Fach „Komposition“ und das Fach „Arrangement“, Dauer ist jeweils ein Semester mit 120min.

In Zürich lautet der Name des Faches „Composing Arranging Jazz Basic & Intermediate“, Dauer ist vier Semester mit je 120min.

Bezüglich Inhalte der Lehrveranstaltungen zeigt sich am Jazzinstitut Berlin eine recht genaue Trennung in fachspezifische Themen sowie von Theorie und Praxis, wobei die Umsetzung themenspezifischer individueller Projekte jedoch jeweils vorhanden ist. Erst im Master wird im Fach Komposition/Arrangement tiefer auf erweiterte fachspezifische theoretische und handwerkliche Themen eingegangen.

In Graz scheint der Ablauf etwas traditioneller mit Fokus auf kompositorisches und Arrangement-Handwerk und dem jeweiligen integrierten Umsetzen von Arbeitsaufträgen zu erfolgen.

In Zürich zeigt sich eine direkte Integration und Verbindung der Fachbereiche Komposition, Arrangement, Musikproduktion und Audioaufnahme sowie der sehr hohe Praxisanteil mit direkter Entwicklung individueller Projekte.

Verwendete Fachliteratur: In Berlin und Graz wird unterschiedliche Literatur aus dem Fachbereich Komposition und Kreativität verwendet, in Zürich konnte dazu keine Information in Erfahrung gebracht werden.

2.4 Empirische Erhebung: Befragung von Jazzmusiker*innen zum Thema Komposition

2.4.1 Zielsetzung und Auswahl der Methode

In dieser Untersuchung werden die Bedürfnisse, Herangehensweisen und Erfahrungen bezüglich Jazzkomposition und Jazzkompositionslehre von Jazzmusiker*innen mit eigener kompositorischer Tätigkeit erhoben. So soll eine möglichst reelle und aktuelle Abbildung der individuellen Realität von Künstler*innen erreicht werden.

Als Methode wird die qualitative Untersuchung mittels halbstrukturierter Interviews gewählt, da sie eine flexible, aber dennoch zielgerichtete Erhebung von Daten sowie eine Einarbeitung neuer Sachverhalte ermöglicht (Weber & Frank, 2021, S. 4f). Den Kern der Interviews bildet ein Leitfaden an Themen, an denen sich die Fragen orientieren, der gleichzeitig viel Platz für individuelle Perspektiven der Befragten bietet. Die individuellen Ausbildungswege sowie Erfahrungen und Ansätze bezüglich Lehre und die verschiedenen Ziele und Tätigkeitsgebiete erfordern hier einen gewissen Freiraum. Persönliche Zugänge zur Komposition sind häufig sehr verschiedenen, jedoch sehr wichtig für diese Untersuchung.

Als Auswertungsmethode wird die qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring verwendet. Der Auswertungsgegenstand einer qualitativen Inhaltsanalyse ist Kommunikationsmaterial, meistens sprachlicher Natur oder in Form von Musik oder Bildern, die als Text, Noten etc. vorhanden sind und inhaltsanalytisch bearbeitet werden können (Mayring 1994, S. 159).

Die Inhaltsanalyse nach Mayring ist eine der vorherrschenden Analysemethoden bei Leitfaden-Interviews, die besonders für die Erkundung neuer, wissenschaftlicher Fachgehalte im sozialwissenschaftlichen Bereich bestens geeignet ist. Die Inhaltsanalyse kann über Strukturierung, Zusammenfassung und Explikation erfolgen. Im inhaltsanalytischen Auswertungsmodell wird methodisch nach einem mehrstufigen Modell gearbeitet, in dem Kodierung und Kategorisierung festgelegt werden, wobei nach Mayring (2015) sowohl nach einem induktiven als auch deduktiven System vorgegangen werden kann, und das Material in mehrmaligen Durchläufen zugeordnet, zusammengefasst und ausgewertet wird (Weber, Frank, 2021, S. 8ff). Für diese Untersuchung wird die zusammenfassende Inhaltsanalyse gewählt und die Durchführung an die Zielsetzung dieser Untersuchung angepasst.

Das Ziel einer zusammenfassenden Inhaltsanalyse ist ein Abstrahieren und Reduzieren des vorhandenen Materials in einer Art und Weise, welche die Grundaussagen erhält und gleichzeitig überschaubar macht. Die Reduzierung des vorhandenen Materials erfolgt mittels Bündelung von Aussagen, Selektion bestimmter zentraler Textteile und Integration von thematisch ähnlichen Textbereichen in bereits bestehende globale Propositionen. Daraus wird ein Kategoriensystem gebildet, welches wiederum mit dem bereits bestehenden Kategoriensystem verglichen und etwaige Anpassungen vorgenommen werden. (Mayring 1994, S. 164f)

2.4.2 Planung

2.4.2.1 Auswahl der Befragten

Die Stichprobe besteht aus Jazz-Musiker*innen mit starker kompositorischer Tätigkeit, die alle eine Ausbildung an Musikhochschulen genossen haben und jeweils zumindest einen Teil davon in Österreich. Dabei wird auf eine stilistische Breite geachtet. Es soll ein mehrjähriger Abstand zum Studium für ausreichende professionelle und studienferne Erfahrung vorliegen sowie eine möglichst breite Altersverteilung, um verschiedene Grade an Erfahrung und auch eventuelle Entwicklungen und Veränderungen der Jazzausbildung abbilden zu können. Zwei der interviewten Künstler*innen befinden sich im Altersbereich zwischen 55 und 65 Jahren, zwei zwischen 35 und 45 Jahren und eine Person unter 30 Jahren.

Gleichzeitig wird versucht, Musiker*innen mit einer gleichmäßigen Aufteilung bezüglich gezielter kompositorischer und autodidaktischer kompositorischer Ausbildung miteinzubeziehen. Die Auswahlkriterien waren folgende:

- Keine reine Tätigkeit als Komponist*in sondern Hauptausbildung und Tätigkeit als Instrumentalist*in.
- Fokus auf eigene Projekte und Kompositionen im musikalischen Schaffen.
- Vielfalt der stilistischen und methodischen Ansätze (z. B. traditionelle Notationslehre vs. improvisationsbasierte Komposition).
- Pädagogische Erfahrung verschiedenster Form, eventuell auch in der Lehre von Jazz-Komposition.

2.4.2.2 Durchführung der Interviews

Die Durchführung der Interviews erfolgt in einem halbstrukturierten Format anhand eines Leitfadens mit relativ offen gehaltenen Fragen. Die Forschungsfrage dieser Erhebung lässt sich wie folgt formulieren:

Wie gestalten Jazzmusiker*innen ihre Ausbildung in Bezug auf Jazzkomposition und wie ist ihre Wahrnehmung der dahingehenden Ausbildung an den jeweiligen Jazzinstituten?

Folgende Kernthemen werden behandelt:

- Ausbildung, Kompositionslehrtätigkeit und angewandte Methoden
- Weg in die Komposition und kompositorische Tätigkeit
- Rolle von Literatur, Theorie und Praxis
- Individuelle Erfahrungen im Studium bezüglich Kompositionslehre und Aufforderung zur eigenen Kreativität
- Persönliche Kompositionszugänge, spezifische Weiterbildung und individuelle Ansätze
- Herausforderungen, Entwicklungen und zeitgemäße Ansprüche

Die Interviews werden entweder online oder in Präsenz durchgeführt, aufgezeichnet und transkribiert. Alle Teilnehmenden werden vorab über die Zielsetzung der Studie, die Tonaufzeichnung und die Verwendung der Daten informiert. Mündliche Einwilligung dazu wird vor den Interviews eingeholt.

2.4.3 Methode Datenanalyse

Die Analyse der durch die Leitfadeninterviews gesammelten Daten basiert wie bereits erwähnt auf der zusammenfassenden Inhaltsanalyse nach Mayring. Die Kategorien werden von den Kernthemen abgeleitet (Weber, Frank, 2021, S. 7f).

Folgende Schritte werden umgesetzt:

1. Transkription der Interviews
2. Kodierung der Daten/Identifikation von Schlüsselthemen
3. Zusammenfassung der Daten pro Kategorie und gegebenenfalls Bildung neuer Kategorien
4. Paraphrasierung und Zusammenfassung der einzelnen Interviews in eigenen Worten um ein Bild der sehr individuellen Situationen der Künstler*innen zu vermitteln

5. Vergleich der Ergebnisse der Interviews und Herausarbeitung von Gemeinsamkeiten bei und Unterschiede zwischen den Erfahrungen, Meinungen und Herangehensweisen

Im nächsten Kapitel erfolgt schließlich die Zusammenfassung der Erkenntnisse im Hinblick auf übergreifende Prinzipien und innovative Ansätze in der Jazz-Kompositionslehre.

Als Hauptkategorien werden festgelegt:

1. Ausbildung & Tätigkeit
2. Institutionellen Kompositionsausbildung
3. Aktuelle Anforderungen

Mit folgende Unterkategorien wird gearbeitet:

- Musikalische und kompositorische Ausbildung
- Entwicklung Fähigkeiten & Kompetenzen
- Eigene Lehre & Methoden
- Wege zur Komposition
- Ausrichtung der eigenen Kompositionen: Stilistik & Besetzungen
- Kompositions-Literatur
- Wahrnehmung der institutionellen Ausbildung in Bezug auf Komposition
- Erwartungen und Wünsche für die Gestaltung der institutionellen Ausbildung in Bezug auf Komposition
- Aktuelle Anforderungen des Gebiets Komposition im Jazz & wichtige Wissensbereiche

Aus Platzgründen werden nicht alle Schritte der Auswertung dargestellt. Es folgen die Zusammenfassungen der Interviews auf Basis der oben beschriebenen Haupt- und Unterkategorien um einen Eindruck der jeweiligen Wege, Methoden und Tendenzen der jeweiligen Interviewpartner*innen zu schaffen und so die hohe Individualität der einzelnen Erfahrungen abbilden zu können. Danach erfolgt die zusammenfassende Analyse der Erkenntnisse aus den Interviews.

Die gewählte Methode einer Kombination aus halbstrukturierten Leitfadenterviews und qualitativer Inhaltsanalyse nach Mayring ermöglicht eine individuelle und differenzierte

Untersuchung der Lehr- und Lernmethoden in der Jazz-Komposition. Durch eine gezielte Stichprobenauswahl sowie eine zusammenfassende Auswertung über die nachfolgenden Kodierungseinheiten sollen sowohl traditionelle als auch individuelle und innovative Ansätze sichtbar gemacht und für eine Überarbeitung und Weiterentwicklung der Lehre nutzbar gemacht werden.

In der nachfolgenden Tabelle werden die für die Analyse verwendete Kategorien, eingeteilt in Haupt- und Unterkategorien, und Kodierungseinheiten vorgestellt.

Hauptkategorie	Unterkategorie	Kodierungseinheiten
Ausbildung & Tätigkeit	<u>Musikalische und kompositorische Ausbildung</u>	-Allgemeiner Ausbildungsweg -Kompositions-Studien -Klassischer Background -Abschluss Instrumentalstudien Jazz
	<u>Entwicklung Fähigkeiten & Kompetenzen</u>	-Partituren & Transkription -Lehrbücher -Arrangements- und Instrumentierungstechniken -Elektronische Instrumente/Software/ Produktion/Recording -Handwerk & Musiktheorie
	<u>Eigene Lehre & Methoden</u>	-Lehrtätigkeit Komposition -Lehrtätigkeit erweitert -Inhalte der Lehrtätigkeit im erweiterten Bereich Komposition -Stellenwert Theorie - Stellenwert Regeln -Stilistik: Zeitgenössisch & Tradition -Analyse notierter Musik
	<u>Weg zur Komposition</u>	-Beginn der kompositorischen Tätigkeit -zeitlicher Bezug zu Studium -Auslöser der kompositorischen Tätigkeit

	<p><u>Ausrichtung der eigenen Kompositionen:</u></p> <p><u>Besetzungen</u></p> <p><u>Künstlerische und Kompositorische Tätigkeit:</u></p> <p><u>Stilistik</u></p> <p><u>Literatur für Komposition</u></p>	<ul style="list-style-type: none"> -Komposition für welche Formationen -Verwendung großer Besetzungen -Relevanz großer Besetzungen -kreative Beschäftigung Stilistik -Kompositorische Stilistik -Bezug und Ausmaß -Verwendung -Überscheidungen -explizit genannte Bücher
Institutionelle Kompositionsausbildung	<p><u>Wahrnehmung der institutionellen Ausbildung in Bezug auf Komposition</u></p> <p><u>Erwartungen und Wünsche für die Gestaltung der institutionellen Ausbildung in Bezug auf Komposition</u></p>	<ul style="list-style-type: none"> -Wahrnehmung kreativer/stilistischer Einengung -Ausmaß Kompositionslehre & Aufforderung zur eigenen Kreativität -Unterschiede Inland und Ausland -Einfluss von Einzelpersonen -thematische und stilistische Vielfalt -Integration und Zeitpunkt von Kompositionslehre -Aufforderung zu Individualisierung -stilistische Offenheit Lehrende und Institut -Einfluss Umfeld

Aktuelle Anforderungen	<u>Aktuelle Anforderungen des Gebiets Komposition im Jazz & wichtige Wissensbereiche</u>	<ul style="list-style-type: none"> -Offenheit -Wille -Eigene Interessen -Antrieb zum Erwerb entsprechender Fähigkeiten -Individualität -Regeln & Konventionen -Kompositorisches Handwerk -wichtige stilistische Bereiche -persönliche stilistische Einflüsse
------------------------	--	---

Tabelle 6: Haupt- und Unterkategorien sowie Kodiereinheiten für die Interviewanalyse

Quelle: Eigene Darstellung

2.4.4 Ergebnisse

2.4.4.1 Zusammenfassung der Interviews

Viola Hammer

Hauptinstrument ist Klavier. Nach einem klassischen Klavierstudium folgt ein Jazzklavierstudium. Die kompositorische Tätigkeit beginnt schon als Kind, ausgelöst durch Hören von Filmmusik und dem Versuch, diese nachzuspielen. Das Jazzklavierstudium erfolgt vor allem wegen dem großen Interesse an Komposition und der im Jazz als größer wahrgenommenen künstlerischen Freiheit, im Gegensatz zur Klassik. Später folgt ein Masterstudium Komposition, dabei entsteht ein Fokus auf Bigband, der aber nach dem Studium wieder abgelegt wird. Inzwischen auch eigene Lehrtätigkeit im Bereich Komposition.

Der Weg zur Komposition wird als sehr intuitiv beschrieben. Nach und nach kommt es dabei auch zu Anwendung von handwerklichem Wissen und Gelerntem. Dabei wird als größter Einfluss Hören und Transkribieren von Musik genannt, mit anschließender Analyse und dem Komponieren von Arbeitsaufgaben in einem ähnlichen Stil. Weitere Einflüsse sind das Beschäftigen mit Harmonielehre im Studium, das Studieren von Partituren sowie das eigenständige Beschäftigen mit Kreativität und kreativer Weiterentwicklung durch Literatur. Außerdem wird viel persönlicher Fokus und selbständige Beschäftigung mit Authentizität beschrieben, sowie Auseinandersetzung mit Entwicklung einer eigenen Stimme, Verarbeitung von persönlichen Themen durch den Schaffensprozess, und mit Psychoanalyse.

Komponiert wird eher für kleinere Besetzungen, Solo, Duo, Trio, sowie vor allem für eigene Bands. Im eigenen Bachelorstudium wird der Anteil an Kompositionslehre und Aufforderung zur eigenen Kreativität, außer in Bezug auf Improvisation, als gering bis nicht vorhanden beschrieben.

Es wird auch ein temporäres Gefühl des Verlustes eigener Meinung und Gefühle in Bezug auf Musik beschrieben, ein „sich nicht mehr trauen“, gewisse Arten von Musik zu hören, die im Unikontext nicht einem Ideal entsprechen. Es sei keine Zeit mehr für Beschäftigung mit eigener Kreativität geblieben, im Vordergrund stand, den geforderten Ansprüchen gerecht zu werden und virtuos zu spielen. Es wird allerdings ein Klavierlehrer beschrieben, der dann in der zweiten Hälfte des Studiums persönliche Stärken erkennt und unterstützt. Insgesamt wird

jedoch ein Streben nach Beendigung des Studiums beschrieben, um dann wieder den Fokus auf „das eigene Ding“ legen zu können.

Das im Studium Gelernte wird als Einfluss genannt, Erweiterung von Fähigkeiten, Vergrößerung der Wissensbasis, Entwicklung einer besseren Klangvorstellung, aber gleichzeitig auch als Einschränkung. Begründet wird dies durch ein, vor allem zu Beginn des Studiums entstandenes „dem Idiom entsprechen wollen“.

Allgemein wird ein eingeschränktes Freiheitsgefühl beim Improvisieren erwähnt, nicht jedoch beim Komponieren – hier wird ein Gefühl der Stärke beschrieben, sowie ein insgesamt stärkerer Bezug zur Kompositionstätigkeit und dem kreativen Schaffen als zur instrumentalen Tätigkeit.

Literatur: Es wird vor allem eigenständiges Arbeiten mit Literatur beschrieben, auch im Masterstudium Komposition findet vorrangig Arbeit mit Partituren statt. Es werden vor allem Bücher von Bill Dobbins, Richard Lawn und Michael Abene genannt, dabei ein Verwenden als Nachschlagwerk genannt. Es erfolgt unter anderem Beschäftigung mit motivischer- und Phrasenentwicklung, Einsatz von Skalen und Rhythmen, Permutationen, sowie das im klassischen Ansatz beobachtete Beschäftigen mit der kleinsten musikalischen Einheit. Eine gewisse Anleitung zu verschiedenen Techniken wird als angenehm wahrgenommen, um Ideen für Übungen zu bekommen. Die direkte Anwendung in der Praxis, ohne dem Komponieren einen Übungscharakter zu verleihen, wird jedoch als schwierig empfunden. Vor allem bei der Arbeit mit größeren Besetzungen, Streichinstrumenten etc. werden Übungen und Anleitungen aus der Kompositionsliteratur verwendet. Als positiv wird das Nachlesen von Kompositionsansätzen verschiedener Musiker*innen genannt, sowie Literatur über kreative und psychologische Themen. Dabei wird vor allem Austin Kleons Buch „Steal like an Artist“ genannt.

Beim eigenen Komponieren wird beschrieben, sich absolut an keine Regeln zu halten, einfach intuitiv zu arbeiten und zu versuchen, inneren Bedürfnissen zu folgen. Als sehr spannend wird ein Analysieren des eigenen Geschriebenen im Nachhinein empfunden.

Wünschenswert wäre im Studium eine Ermutigung gewesen, die eigenen Stärken und die eigene Stimme zu finden. Einfach „draufloszuschreiben, freier im Kopf zu werden“ und die Ängste, Erwartungen nicht zu erfüllen, zu vermindern. Weiters wäre im Studium eine

Stimmung wünschenswert gewesen, die eher einer Spielwiese entspricht, in der Kreativität entstehen kann, wo man finden kann, was man selbst hören will.

In der eigenen Lehre wird beobachtet, dass sich beim Ansprechen stilistischer Breite, kreativer und gesellschaftspolitischer Themen, Authentizität und generellem Hinterfragen von Themen oft eine Unerfahrenheit und Irritation bei vor allem jungen Studierenden zeigt. Teilweise fällt auch wenig stilistische Offenheit und eine gewisse stilistische Idealisierung von traditionellem Jazz mit fast „elitärem Anspruch“ auf. Es wird der Eindruck geschildert, dass für die oben genannten Themen und Gedanken in den restlichen Fächern wenig Platz sei und diese dadurch als neu und befremdlich wahrgenommen werden. Bereiche wie Soundästhetik, eigener Bandsound und Songwriting, die z.B. im Pop als sehr wichtig gelten, werden nicht wahrgenommen oder abgewertet. Bei weiter fortgeschrittenen Studierenden werde hingegen oft Dankbarkeit bei der Beschäftigung mit solchen Themen erlebt.

Aktuelle Anforderungen des Gebiets: Als sehr wichtig wird ein „Open Mind“ beschrieben, eine Offenheit gegenüber neuen Erfahrungen und dem Kennenlernen mehrere Genres. „...vielleicht auch gar nicht nur, was man als Jazz tituliert, auch wenn das jetzt irgendwie hipper Contemporary Jazz ist. Weil die sind ja alle beeinflusst von Singer-Songwritern, von der Klassik vielleicht, von Hip-Hop, von allem möglichen und das hat mir überhaupt total gefehlt - dieses Kennenlernen von Musik, die mit einfließt [in den Jazz]“.

Jazz wird als großer Überbegriff wahrgenommen, in den vielfältige Reize einfließen, auch aus dem Alltag. Dabei wird folgendes beschrieben: Der Reiz eines Einflusses sollte wahrgenommen, transkribiert und analysiert werden - und es sollte auch hinterfragt werden, warum dieser Reiz als ansprechend empfunden wird. Auch eine Auseinandersetzung mit erweiterten und unterschiedlichen Formen des Ausdrucks wie Texte, Bücher oder Filme ist dabei sinnvoll.

Die Beschäftigung mit Programmen wie Ableton bereits im Studium wird als sehr wünschenswert beschrieben, dabei ein Fehlen im eigenen Studium erwähnt. Es wird weiters betont, dass das Lernen von Grundlagen und mit Geschichte nicht alles dominieren, sondern ein Ausgleich bestehende sollte, der mehr Platz für individuelle Kreativität und aktuelle Stilikonen lässt. Es wird dazu Folgendes gesagt: Wenn ein Studium sich ausschließlich mit Musik beschäftigt, die „50 Jahr oder länger zurückliegt und dann will man plötzlich frei werden im Kopf, ist das schwierig“.

Christian Muthspiel

Hauptfach ist Posaune. Schon immer besteht auch ein großer Fokus auf die Tätigkeit als Dirigent und Komponist, seit 2019 liegt hier der gesamte musikalische Schwerpunkt. Bereits im Alter von 15 Jahren wird ein Vorstudium an der klassischen Posaune an der Kunstuniversität Graz absolviert, gefolgt von einem vierjährigen Jazzstudium mit Hauptfach Posaune. Dieses wird abgebrochen aufgrund der Möglichkeit, mittels eines Stipendiums für zwei Jahre an der *School of Fine Art* in Banff, Kanada, bei Dave Holland zu studieren.

Das Elternhaus wird als sehr musikalisch beschrieben, der Vater ist selbst kompositorisch sehr aktiv, was die Idee des Schreibens von Musik sehr natürlich in die kindliche Wahrnehmung integriert. Die kompositorische Tätigkeit beginnt unabhängig vom Studium mit 17 in einem Duoprojekt mit dem Bruder Wolfgang, wo nur eigene Musik gespielt wird. Es wird als Experimentierfeld beschrieben. Hier findet auch zur klanglichen Erweiterung bereits der erste Einsatz von Live-Elektronik statt, Loopmaschinen, Synthesizer werden verwendet. Es findet viel Konzerttätigkeit mit dieser Band vor und während des Studiums statt.

Als Hauptantrieb wird klar das Interesse am Bandleader-Sein beschrieben, und die Erkenntnis, dass man dazu selbst Kompositionen schaffen muss. Später entsteht dann auch das Bedürfnis zu lernen, wie man mit größeren Besetzungen arbeitet.

Es folgt ein Schwerpunkt auf der Arbeit als Bandleader sowie eine generelle Identifikation als Komponist in Kombination mit instrumentaler Tätigkeit. Die einzige Zeit mit vorrangig instrumentalistischer Tätigkeit als Sideman ist die Zeit beim Vienna Art Orchestra. Zusätzlich findet viel Dirigiertätigkeit statt. Das generelle Schaffen wird als stilistisch sehr breit, aber zu großen Teilen im Bereich Klassik/Neue Musik/Jazz beschrieben.

Komponiert wird zuerst für das bereits beschriebene Duo, die Besetzungen der eigenen Projekte werden aber recht schnell größer und reichen von Quartett bis schließlich Jazzorchester und werden als Spielwiese für eigene kompositorische Tätigkeit bezeichnet.

Weiterbildung/Lernprozesse Komposition: Der generelle Lernprozess wird als sehr autodidaktisch und einzelkämpferisch beschrieben, zusätzlich getragen von einigen sehr wichtigen Menschen, die diesen Weg begleitet haben. Es wird eine relative Schulskepsis erwähnt, wohl auch getragen von dem Zuhause erlebten starken Bezug zu Kreativität und eigenem, freien und explorativem Schaffen, das auf ein gegenteiliges Erleben dann im Studium stößt.

Im klassischen Posaunenstudium werden einige Grundlagen in Bezug auf Tonsatz gelernt, ansonsten findet Lernen vor allem durch Studium klassischer Partituren statt, um vom Duo zu größeren Besetzungen zu kommen. Durch die Erkenntnis, dass beim mehrstimmigen Komponieren Werkzeug notwendig ist entsteht ein eingehendes Beschäftigen mit Transkribieren von Partituren und dem Vergleichen und Analysieren des Notenbildes mit dem gehörten Klang. Später wird versucht, nur durch Hören zu erkennen was wie geschrieben wurde. Weiteres Lernen passiert über die zunehmenden klassischen Kompositionsaufträge – Musiktheater, Ensembles und Orchesteraufträge. Es wird ein großes Interesse an Klassischer Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschrieben, aber generell ein breites stilistisches Interesse.

Als sehr wichtiger (indirekter) Lehrer wird Leonard Bernstein genannt, mit Betonung der Bewunderung seiner stilistischen Vielfalt, wobei dieselbe Ernsthaftigkeit beim Komponieren von Westside Story und dem Dirigieren von Mahlers 5. Symphonie beschrieben wird. Der große persönliche Stellenwert von stilistischer Breite wird mehrmals betont, die in Europa erfahrene Trennung und Wertung von Genres und Stilistiken, insbesondere die häufig erfahrene Abwertung von Jazz als Unterhaltungsmusik in der Klassik und Neuen Musik wird als sehr irritierend wahrgenommen und stark kritisiert.

Sehr prägend sind die ersten Hörerfahrungen in Graz, neben Gast-Künstler*innen an der Uni wird hier vor allem ein Jazzclub beschrieben, wo in der 80er Jahren sehr hochkarätige Ensembles und Artists Konzerte spielten. Die Musiker*innen dort sind vielfach internationale zeitgenössische Stars, ein großer Teil stilistisch im Bereich des Free-Jazz angesiedelt, aber insgesamt stilistisch sehr divers. Es wird das Transportieren einer unglaublichen musikalischen Vielfalt beschrieben, „jeder klang anders“. Von harmonisch hoher Komplexität bis zu komplett freiem Spiel findet hier ein Kennenlernen der vollen Bandbreite von Jazz statt.

Die Aufforderung zur eigenen Kreativität wird in Graz nicht verspürt, allgemein werden Schulen und Universitäten als eher einschränkend empfunden. Banff wird vom System her als ganz anders beschrieben, ohne direkte Schulfächer, Abschlüsse oder Titel, als eher unstrukturiert mit sehr abwechslungsreichen Tagen, mit kurzfristigen Ankündigungen von Programmpunkten. Dieses ineinanderfließende Lernen wird als sehr effektiv beschrieben. Die Zeit in Kanada wird als eine Art Befreiung vom Schulsystem gesehen, und auch als sehr prägend. Ganz allgemein wird das System der „Gastdozent*innen“ an den Schulen als enorm bereichernd und wertvoll beschrieben.

Literatur: Es werden vorrangig zwei Bücher älteren Datums erwähnt, und zwar die „Harmonielehre“ von Arnold Schönberg (1911) sowie „The Study of Orchestration“ von Samuel Adler. Vor allem zweites wird vorrangig und auch jetzt noch als Nachschlagwerk verwendet. Beide wurden unabhängig vom Studium von Einzelpersonen empfohlen.

Eigene Lehre: Eigene Lehrtätigkeit findet für einige Zeit in Form von Ensembleunterricht und Jazztheorie an der Bruckneruni in Linz statt, momentan wird nur mehr einmal pro Semester Projektmanagement unterrichtet. Im Jazztheorie-Unterricht werden die wichtigen Bereiche sehr streng durchgearbeitet und dann eigene Beispiele vorgespielt, wo „alle Regeln missachtet werden“.

Es wird außerdem betont, dass das Handwerkliche beim Komponieren oft unterschätzt wird und unbedingt unterrichtet werden muss, um der Person Werkzeuge zu geben, mit der die eigenen Vorstellungen umgesetzt werden können. Die Trennung von Kreativität und Handwerk wird als wichtig beschrieben.

Weiters wird erwähnt, dass außermusikalische Inspiration durch Bücher, Kultur, Architektur, Geschichte und Film immer eine starke persönliche und künstlerische Weiterentwicklung verursacht haben.

Aktuelle Anforderungen des Gebiets & wichtige Bereiche: Als eine wichtige Verhaltensweise wird beschrieben, zu ergründen was als ansprechend und interessant empfunden wird und dann zu versuchen, genau das zu analysieren und den damit verbundenen Themen auf die Spur zu kommen. Zu probieren, eine klangliche Welt zu verstehen oder selbst herzustellen. Die Grundlagen werden als wichtig aber nicht übermächtig beschrieben, allerdings wird immer wieder betont, dass es wichtig ist Regeln zu verlassen, weil man erkennt, dass es Regeln sind. Eine Beschäftigung mit klassischen Komponisten des 20. Jahrhunderts wird als sinnvoll beschrieben, Strawinski wird mehrmals erwähnt.

Vincent Pongràcz

Hauptinstrument ist Klarinette, die Ausbildung erfolgt am iPop-Institut der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* (Bachelor Jazz-Saxophon) und 2 Jahre lang am *Rytmsk Musikkonservatorium* in Kopenhagen mit zusätzlichem einjährigem Auslandsaufenthalt in Göteborg (Master in Music Performance, Hauptfach Klarinette).

Zu Beginn wird ein Schwerpunkt beziehungsweise höheres Niveau und mehr Anerkennung von außen in der Tätigkeit als Komponist beschrieben, vor ungefähr zehn Jahren wird ein Schwenk Richtung Wahrnehmung als Instrumentalist beobachtet.

Die kompositorische Tätigkeit beginnt im Alter von 12 oder 13 Jahren vor allem in Form von Aufnahme und Produktion von Beats und Rap, später wird dann auch die Klarinette in diesen Prozess integriert. Als Antrieb wird das Entstehen einer starken eigenen Vorstellung von Musik beschrieben, die aus einer Mischung von gehörter Musik entsteht, aber in dieser Form nicht vorhanden ist und daher einfach selber geschaffen werden musste. Beeinflussende Faktoren sind dabei ein Saxophon-spielendes Familienmitglied, das auch den Kontakt zu Konzerten und urbaner Subkultur herstellt. Dies wird als stark beeinflussender Faktor beschrieben. Elektronische Musik, Hiphop, Jugendkultur, der Besuch von Jamsessions, Freestyle Rap-Battles und Radiosendungen werden hier spezifisch genannt. Ein großer vorhandener Freiraum und die Möglichkeit, zu experimentieren führen zum Bedürfnis, professioneller Künstler zu werden.

Im Bachelorstudium findet dann durch eine Art Mentoring mit Matthias Rüegg, dem Gründer, Leiter und Komponisten des Vienna Art Orchestra, eine erste formale Bildung zu Thema Komposition statt. So entsteht unabsichtlich ein Schwerpunkt, der dann auch zur Beauftragung mit der Stage-Band im Porgy & Bess führt, wo monatlich für neue Besetzungen komponiert werden muss. Dabei besteht ein stetiger innerer Kampf zwischen der früher erlebten völligen Freiheit und Intuition in Bezug auf Kreativität und dem strukturierten, intellektuellen Zugang des offiziellen „Komponierens“.

Die Besetzungen bewegen sich in der Stage-Band-Zeit zwischen acht und vierzehn Musiker*innen. Teilweise wird für große Besetzungen geschrieben, inzwischen meistens für vier bis acht Musiker*innen. Vorrangig Arbeit mit eigenen Ensembles, teilweise auch Kompositions-Aufträge.

Bezug zum Studium: Es wird der starke Einfluss von einzelnen Personen beschrieben, hier werden vor allem Matthias Rüegg im Bereich Komposition erwähnt, Klaus Dickbauer als Hauptfachlehrender und Paul Urbanek mit einem Fach, das sich viel mit Produktion und Aufnahme beschäftigt und welches als sehr einschneidend und inspirierend empfunden wurde. Allgemein wird beschrieben, dass die handwerklich wichtigen Themen vorrangig im Selbststudium mit Büchern erlernt wurden und nicht im Kontext der Universität. Die

Aufforderung zur eigenen Kreativität wird im Bachelor als sehr gering empfunden, es wird ein gefühltes Abhaken des Lehrplans in Bezug auf Arrangement beschrieben und auch ein innerer Widerstand zu Fachbegriffen und Nomenklatur, die als fern von Musik und Emotion empfunden werden. Künstlerische Eigenständigkeit und Persönlichkeit sowie Lehrende, die neben ihrer pädagogischen Tätigkeit sehr aktiv in ihrem kreativen Output und künstlerischem Schaffen sind, werden als interessant empfunden.

Das Masterstudium wird als gegensätzlich wahrgenommen, das Thema Kreativität steht hier sogar im Mittelpunkt. In Skandinavien wird das Fördern der eigenen Stimme als zentral empfunden, es gibt gezielte Kompositionsfächer. Es wird immer wieder erwähnt, wie wichtig Lehrpersonen, die begeistern können, empfunden werden.

Als sehr wichtige Erkenntnis wird das Zusammenbringen von Handwerk, Struktur und Organisation mit kreativer Freiheit beschrieben, sowie die Fähigkeit des inneren Hörens auf und Ernstnehmen von im Falle auch kleinsten Ideen.

Als wünschenswert im Studium wird geäußert, spannende Künstler*innen für einige Unterrichtseinheiten zu holen, die ihren persönlichen Bezug und Zugang zu Komposition beschreiben, dabei auch technisch ins Detail gehen und dadurch Inspiration geben.

Literatur: Kompositorisches Handwerk wird viel im Selbststudium über vorrangig zwei Lehrbücher erarbeitet: Bill Dobbins „Jazzarranging and Composing: A Linear Approach“, welches als besonders praxistauglich beschrieben wird, und Vincent Persichettis „20th Century Harmony“. Ersteres wird schon vor dem Studium durch die Empfehlung eines Musikgeschäftes entdeckt, zweiteres dann im Masterstudium. Beide werden durchgearbeitet und als sehr gut beschrieben. Eigene Lehre findet bis jetzt vor allem durch Workshops im Bereich *Music Creation* und Komposition statt.

Es wird ein Zugang zur Komposition über ästhetischen Sinn bevorzugt, wo ein Fokus auf dem Herausfinden der eigenen Interessen liegt und dem ein daraufhin folgendes Erkennen der dazu nötigen Fähigkeiten folgt. Ein Aufzeigen möglicher Wege und dem anschließenden Begleiten der individuell gewählten Richtung wird beschrieben. Dabei wird ein großer Praxisbezug und Fokus auf das Hören von Musik mit möglichst breitem stilistischem Spektrum betont. Ein allgemeines Unterrichten von Satzlehre wird nicht als ausreichend oder zielführend empfunden, eine Kombination mit Einführung in Produktionstechniken jedoch sehr wohl. Es wird eine aktuell immer stärkere Vermischung von Stilen wahrgenommen, sowie ein doch starker Stellenwert von „Instrumentalem Skill-Level“, weiters wird mit der

Vermeidung des Begriffs Komposition als stilistischen Begriff sympathisiert. Als wichtig wird eine Offenheit gegenüber allen Einflüssen beschrieben, ein Bewusstsein der möglichen Relevanz aller Einflüsse.

Christoph Cech

Ausbildung: Instrumentale Haupttätigkeit am Klavier. Abgeschlossene Studien in klassischem Schlagwerk und Jazz-Komposition am Konservatorium der Stadt Wien (heute MUK, Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien), klassisches Klavier an der Musikschule, ein Jazzklavierstudium wurde abgebrochen. Langjährige Lehrtätigkeit im Bereich Jazzklavier und Jazzkomposition sowie als Institutsleiter der Jazzabteilung der Bruckneruniversität in Linz.

Ein starker familiärer Bezug zu klassischer Musik wird beschrieben, mit elf Jahren beginnt ein unbewusster Drang zu improvisieren, dieses Bedürfnis führt zu einem schwindenden Interesse an klassischem Klavierunterricht und Wechsel in den Jazz. Die kompositorische Tätigkeit beginnt zwischen 17 und 18 Jahren mit der Gründung eigener Bands im Stile von Billy Cobham und Frank Zappa, aus dem Bedürfnis heraus, in diesen Bands eigene Stücke zu spielen. Das Interesse an Fusion-Musik ist groß, es besteht ein generelles Interesse an zeitgenössischer und neuer Musik sowie ein starker Bezug zu Rhythmus und ein frühes Bedürfnis zu einem Ausbrechen von stilistischen Normen und Konformitäten.

Die Tätigkeit als Pianist und als Komponist werden zwar als gegenseitig befruchtend beschrieben, jedoch getrennt ausgeführt. Geschrieben wird von kleinere Bandsettings bis hin zu großen Besetzungen, die jedoch häufig ungewöhnlich instrumentiert sind und sich stilistisch nicht leicht zuordnen lassen. Viel kompositorische Tätigkeit findet auch außerhalb des Jazz im Bereich Zeitgenössische und Neue Musik statt.

Es wird der fließende Übergang zwischen dem Ende der Komposition und dem Anfang der Improvisation als besonders spannend bezeichnet. Weiters wird viel Beschäftigung mit parametrischer Improvisation, dem Einflechten von Improvisation in kompositorisches Umfeld, erwähnt.

Das Studieren und Analysieren von Partituren, vor allem im Bereich der Neuen Musik, wird als wichtigen Teil der Weiterbildung genannt. Als wichtige Einflüsse werden unter anderem der Komponist Witold Lutoslawski und der Jazzkompositionslehrer Heinz Czadek genannt. Weiters wird ein recht eigenständiges Handeln und über Grenzen hinweggehen beschrieben, die Verbindung verschiedener Genres, Arbeitsweisen und Professionen, was zu einer „Nicht-

Zuordenbarkeit“ führt. Ein persönliches Desinteresse an stilistischer Abgrenzung wird erwähnt sowie ein Unverständnis der verschiedenen Wertungen in Genres wie Neuer Musik und Jazz. Ein großes Interesse an Metal-Musik und deren rhythmischer Komponente wird erwähnt, sowie der von klein auf bestehende große Bezug zu Rhythmik im Allgemeinen.

Bezug zu Lehre und Studium: Jazzkomposition in Österreich und Umgebung wird als sehr beeinflusst von der amerikanischen Schule wahrgenommen, die mehr als Arrangement-anstatt Kompositions-Lehre bezeichnet wird. Das wird als nicht mehr zeitgemäß beschrieben. Dabei werden diese beiden Begriffe klar getrennt sowie der persönliche Eindruck einer Neigung des Arrangements in Richtung guter technischer Ausführung geschildert, während Komposition als das beschrieben wird, „was hängen bleibt bei den Zuhörenden“. Ein Versuch der Verbindung mit der Aufbruchsstimmung der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts und deren Hinwendung zum Klang, aber dabei ein Vermeiden des „Herauskopierens aus dem Lexikon der Möglichkeiten“ wird erwähnt. Der orchestrale Aspekt von Jazz wird als sehr wichtig empfunden, der Umgang mit größeren Klangkörpern und deren Arrangement-technischen Aspekten soll gepflegt werden, jedoch nicht rein in einem traditionellen Setting.

Es wird das selbst etablierte Konzept von nur zwei Semestern Jazztheorie erwähnt, die direkt gefolgt werden vom Fach Komposition für eine Anwendung in der Praxis. Außerdem wird das Etablieren eines Bachelor-Schwerpunktes Jazzkomposition beschrieben, wo Instrumentalstudierende gemeinsam mit Studierende mit ZKF-Jazzkomposition unterrichtet werden.

Die Liedform des Jazz wird als absolut nicht ausreichend empfunden, um Komposition zu lehren und lernen. Stilistische Offenheit als Lehrende wird als unumgänglich gesehen. Der Fokus liegt nicht rein auf Tradition und Mainstream-Jazz, sondern auf Verbindung dessen mit eigener Entwicklung. Die Entwicklung eines Personalstils soll schon in einem Bachelorstudium im Vordergrund stehen.

Bigband und große Ensembles werden als „wertvoller Edelstein, aber kein heiliger Gral“ bezeichnet. Dieses Thema wird jedoch im Kompositionsunterricht für Instrumentalstudierende im Bachelor nicht wirklich behandelt, es wird mit viel kleineren Einheiten gearbeitet.

Der Zugang zu Komposition wird wie folgt beschrieben: „komponieren kann man eigentlich nicht lernen, das kann man nur machen oder nicht“. Zusätzlich wird dabei außerdem ein notwendiges tiefgehendes Beschäftigen mit inneren Ideen als wichtig erachtet.

Literatur: Im Bereich des Jazz wird wenig Literatur als gut zugänglich empfunden. Genannt wird Literatur wie der „dtv Musikatlas Band 1+2“, Bücher zu Kontrapunkt, Notation im 20. Jahrhundert und zu tonalem Umfang von Instrumenten. Sammy Nesticos „The Complete Arranger“ wird für die klassische Bigband-Schule erwähnt. Kompositionsliteratur wird beschrieben als „praxisbezogene Nachschlagewerke, die aber nie den Anspruch erheben, dass du es lernst mit dem Buch, sondern dir dabei helfen es umzusetzen.“

Aktuelle Anforderungen des Gebiets & wichtige Bereiche: Es wird eine schon längst passierte Weiterentwicklung in der Szene und ein gleichzeitiges Hängenbleiben der Institute sowie fehlendes Angebot erwähnt. Der hohe Stellenwert von verschiedensten rhythmischen Konzepten aus der ganzen Welt wird betont.

Lukas Klement

Instrumentales Hauptfach ist Schlagzeug, zusätzliche Tätigkeit als Musikproduzent. Bachelorstudium Performance Jazzschlagzeug an der Musik und Kunst Privatuniversität in Wien, anschließend zwei Jahre Pädagogik-Studium an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz, ebenfalls Jazz Schlagzeug.

Lehrtätigkeit im Bereich Schlagzeugunterricht für vier Jahre, Workshops im Bereich Drum-Recording und Musikproduktion.

Der berufliche Schwerpunkt liegt inzwischen im Tongewerbe, vor allem im Bereich Musikproduktion und Recording. Ungefähr ein Drittel der musikalischen Tätigkeit wird als kompositorisch beschrieben.

Die kompositorische Tätigkeit beginnt mit 12 bis 13 Jahren, Anlass sind eigene Bands und Projekte. Stilistisch bewegt sich die musikalische und kompositorische Tätigkeit dabei vor allem im Bereich Rock, Songwriting inklusive Lyrics. In dieser Zeit liegt auch mehr Fokus auf dem Zweit-Instrument Gitarre. Das endet mit Beginn des Jazzstudiums, wo die volle Konzentration dem Schlagzeugspielen gewidmet wird, und keine eigene kreative Tätigkeit stattfindet. Erst nach dem Studium entsteht das Bedürfnis wieder, eine eigene Band zu gründen, eine Tour zu organisieren und eigene Musik zu schreiben. Stilistisch ist die Musik jetzt mehr von Jazz beeinflusst. Es folgt anschließend ein Wechsel in das Berufsfeld Musikproduktion und Engineering, Songwriting-Tätigkeit für andere Artists wird im Zuge dessen zusätzlich wieder aufgenommen.

Anfangs wird nur für eigene Projekte komponiert und vor allem im Band-Kontext, inzwischen auch für andere, auch die Tätigkeit als Musikproduzent ist sehr kreativ.

Der kompositorische Vorgang wird als „auf Vibes aufbauen“ beschrieben, dabei wird ein sehr breites Musikwissen verschiedenster Genres mit einem vor allem durch die Gitarre erworbenen guten harmonischen Grundwissen sowie intensives Anwendungswissen über verschiedenste Voicing-Techniken kombiniert. Das Hören, Transkribieren und Analysieren von Songs wird ebenfalls als sehr wichtige Tätigkeit beschrieben, die teilweise auch sehr informell und ungezwungen ausgeübt wird.

Das im Studium erworbene Theoriewissen wird als zusätzlich hilfreich beschrieben, dabei aber eher die Fächer Gehörbildung und Klavier (Einzelunterricht) als Quelle und praxisnah genannt, im Besonderen das Hören, Spielen und Benennen von Akkorden und Akkordverbindungen sowie verschiedener Voicing-Typen. Der eigentliche Theorieunterricht wird als sehr komplex und überwältigend erlebt. Grundsätzlich wird im Bachelorstudium in Wien das Fehlen von Kompositionsfächern und Aufforderung zu eigenem Schreiben von Musik beschrieben. In Linz hingegen wird von einem Kompositionspflichtfach mit wöchentlichen kleinen Kompositionsaufgaben berichtet, sowie der positive Einfluss auf die eigene Kreativität durch ein kreativ tätiges Umfeld erwähnt: „und das Umfeld waren dort auch eher Leute, seien es Studierende oder auch Lehrer, Lehrerinnen, die eigene Projekte machen – und das macht natürlich was mit dir.“

An Literatur wird ein Arrangement Buch aus dem Studium genannt, das klassische Basics im Jazz- und Bigband-Kontext behandelt, die jedoch auch als praxistauglich beschrieben werden. Weiters werden im Selbststudium ein Buch über Songwriting und Bücher von Rick Rubin und Quincy Jones zum Thema Kreativität gelesen.

Es wird der Wunsch geäußert, im Bachelorstudium über alle vier Jahre hinweg ein Pflichtfach zu haben, das sich ausschließlich mit Komposition beschäftigt, sowie dass generell vermittelt wird, dass es nicht rein um instrumentale Fähigkeiten geht, sondern auch Komposition ein Schwerpunkt im Studium ist. Weiters wird die Wichtigkeit stilistischer Breite erwähnt und als nicht ideal bezeichnet, sich vier Jahr lang nur mit einem sehr engen stilistischen Bereich an Musik beschäftigen zu müssen. Der Anspruch, verschiedene Aspekte und Bereiche kennenlernen zu können und einen ersten Kontakt zu vielleicht noch unbekanntem Gebieten herzustellen sowie zumindest über Wahlfächer eine jeweils individuell bestimmte intensivere Beschäftigung damit zu ermöglichen wird geäußert. Erwähnt werden unter anderem

Ethnomusik, Klassik, Neue Musik, soundbasierte Musik, Songwriting, Popmusik, Hiphop und Samplebasierte Musik. Ein für alle obligatorisches Bigband-Arrangement eines Jazzstandards als Abschluss eines vierjährigen Studiums wird als nicht zeitgemäß empfunden.

Als Bereiche, mit denen man sich beschäftigen sollte, werden ein Grundverständnis für Harmonie, Melodie und Rhythmus genannt sowie für Soundentwicklung und Klangvorstellung. Zusätzlich wird empfohlen, sich mit Digital Audio Workstations sowie anderen Musikstilen zu beschäftigen und auch für eine breitere Bandweite an Instrumenten zu komponieren, um den eigenen Stil weiterentwickeln zu können. Als inzwischen unumgänglich wird die Auseinandersetzungen mit verschiedensten Arten von elektronischer Musik bezeichnet.

Die Wichtigkeit eines gewissen Handwerks und Grundverständnis für Harmonie wird betont, um umsetzen zu können, was man innerlich hört. Gepaart damit, viel Musik zu kennen, und dabei besonders auch viel Musik aus verschiedensten Genres. Individualität wird als inzwischen höheres Gut als reines Handwerk bezeichnet.

2.4.4.2 Zusammenfassende Analyse der Interviews

A: Ausbildung & Tätigkeit

Musikalische und kompositorische Ausbildung

Es zeigen sich sehr unterschiedliche Ausbildungswege. Nur zwei der interviewten Personen haben ein Studium im Bereich Jazzkomposition absolviert, beides Masterstudien. Bei drei Personen zeigt sich ein vorhergehender klassischer Background inklusive klassischem Unterricht von Vorstudium bis Hauptstudium, der durch ein starkes kreatives Bedürfnis nach kreativem Freiraum im Teenageralter verdrängt wird. Alle fünf Personen vereint ein Jazz-Instrumentalstudium, das bei den beiden ältesten Befragten jedoch zu keinem offiziellen Abschluss kam.

Für die Entwicklung der Fähigkeiten und Kompetenzen im Bereich Komposition fällt auf:

- Das Lesen und Analysieren von Partituren bzw. Transkribieren spielt bei allen Befragten eine sehr große Rolle.
- Die intensivere Arbeit mit Lehrbüchern scheint nur bei zwei Personen eine Rolle zu spielen, jedoch berichten alle Personen von einem Bezug zu verschiedenen Büchern, die zumindest zum Nachschlagen von bestimmten Fragestellungen und Themen dienen.
- Arrangement- und Instrumentierungs-Techniken werden eher im Zuge von direkter Anwendung, also durch Erlernen von für ein konkretes Projekt benötigter Fähigkeiten erarbeitet.
- Alle Befragten berichten von einer Beschäftigung mit elektronischen Instrumenten im Zuge ihrer kreativen Tätigkeit. Neben Synthesizer werden Looper und Effektpedale zur Klangerweiterung verwendet, bei zwei Personen scheint sich die Verwendung eher auf Synthesizer zu beschränken. Bei zwei Personen besteht ein starker Bezug zu DAWs, Recording und Produktionssoftware.
- Das Erlernen von vor allem harmonischem, aber auch melodischem und rhythmischem Handwerk und gutem musiktheoretischem Wissen wird von allen Befragten berichtet und als sehr wichtig beschrieben.

Eigene Lehre & Methoden

Bei drei Personen wird eine Hochschullehrtätigkeit berichtet, davon bei zwei Personen direkt im Fachgebiet Jazzkomposition, bei der dritten Person Jazztheorie. Die beiden anderen Befragten berichten von Lehrtätigkeit bei Workshops in Bezug auf *Music Creation*, Musikproduktion und Aufnahmetechnik. Nur zwei Personen haben von Instrumentalunterricht berichtet, davon bei einer Person nur für einen kurzen Zeitraum.

Über die eigene Lehrtätigkeit in den genannten Fachbereichen Jazzkomposition, Arrangement und Jazztheorie wird berichtet: Die Theorie wird sehr genau unterrichtet, jedoch direkt gefolgt von Anwendung und Musikbeispielen, die auch eine Entfernung dieser Regeln demonstrieren. Alle drei Personen berichten von einem Unterrichten von Regeln, jedoch dem eigenen Brechen dieser Regeln beim Komponieren.

Es wird stilistisch auf die Integrierung zeitgenössischer Musik geachtet, die Jazztradition ist jedoch immer auch Teil davon.

Die Analyse von notierter Musik ist ein wichtiger Bestandteil der Lehre.

Weg zur Komposition

Bei allen Befragten entwickelt sich die kompositorische Tätigkeit und das Bedürfnis nach kreativem Ausdruck vor und unabhängig von ihrem Studium. Dabei fällt das genannte Alter auf, das sich im frühen Teenageralter bewegt.

Der Weg zur Komposition wird von allen Personen als sehr intuitiv beschrieben, bei drei Personen durch das Schreiben-Wollen für eigene Bands ausgelöst, bei zwei Personen durch eigenes Erkunden von Musik. Das Experimentieren mit bestehender Musik und einem Entwickeln von noch nicht vorhandenen Möglichkeiten und Vermischungen von Musik ist hier eine Beschreibung des Zugangs. Auch wird das Komponieren von einer Person als eine Möglichkeit der Verarbeitung von Emotionen und Gedanken beschrieben und mit dem Gefühl von Stärke und Selbstausdruck verbunden.

Ausrichtung der eigenen Kompositionen: Besetzungen

Bei vier der fünf Befragten wird das Komponieren für größere Besetzungen erwähnt, wobei hier auffällt, dass davon bei den zwei jüngeren Interviewpartner*innen ein zeitlicher Bezug der Arbeit mit größeren Besetzungen zu ihrem Studium steht und inzwischen eine kompositorische Arbeit für kleinere eigene Ensembles überwiegt, teilweise sogar zur Arbeit

im Duo oder Solo übergegangen wurde. Die anderen beiden Befragten sind aktive Leiter von Jazzorchestern, jedoch beide stilistisch nicht im klassischen Bigband-Kontext und mit ungewöhnlicheren Instrumentierungen arbeitend.

Künstlerische und Kompositorische Tätigkeit: Stilistik

Stilistisch bewegt sich die kompositorische und kreative Tätigkeit in verschiedenen Bereichen, die auch innerhalb der einzelnen Befragten teilweise recht breit gefächert sind. Genannt werden Klassik, Kammermusik, Neue Musik, Hiphop, Rap, Rock bzw. Fusion-Musik, Pop- und Indie-Musik, Modern Jazz, Freie Musik, Elektronische Musik mit Klangerweiterungen, Songwriting, Musikproduktion, Sampling.

Literatur für Komposition

Literatur wird in unterschiedlichem Maße verwendet, alle hatten Befragten hatten jedoch zumindest einen Bezug dazu. Es wurden jedoch mehr Bücher über Instrumentierungstechniken und aus dem klassischen Bereich genannt mit der Verwendung als Nachschlagwerk, sowie Bücher über Zugang zu Kreativität. Ein Buch aus dem Jazzkompositionsbereich wurde zweimal genannt und ein direkter Praxisbezug attestiert, und zwar Bill Dobbins „Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach“. Außerdem wurden genannt:

Vincent Persichetti: 20th Century Harmony. Creative Aspect and Practice (1962)

Arnold Schönberg: Harmonielehre (1922)

Ulrich Michels: dtv-Atlas Musik Band 1 (1977) & Band 2 (1997)

Sammy Nestico: The Complete Arranger (1993)

Dar Williams: How to write a song that matters (2022)

Austin Kleon: Steal Like An Artist (2012)

B: Institutionelle Kompositionsausbildung

Wahrnehmung der institutionellen Ausbildung in Bezug auf Komposition

Drei Personen berichten von einer als stark empfundenen kreativen Einschränkung im Studium, eine Person von einer als Gegensatz wahrgenommenen früheren kreativen Freiheit und der im Studium erfahrenen starren Nomenklatur mit einem Abarbeiten von Lehrplänen und Regeln. Eine Person bricht ihr Jazz-Instrumentalstudium ab und berichtet von Widerstand stilistischer Einengung gegenüber.

Es zeigt sich eine geschlossene Wahrnehmung von einer zu geringen bis nicht vorhandenen Kompositionslehre bzw. Aufforderung zu eigener Kreativität im Bachelor-Instrumentalstudium. Dabei fällt auf, dass die zwei Personen, die anschließend Studien im Ausland absolviert haben, von dazu absolut gegensätzlichen Erfahrungen berichten, mit dem Eindruck eines starken Fokus auf Kreativität, Individualität und Komposition. Die beiden Personen mit Masterstudien im Fach Jazzkomposition, beide in Österreich absolviert, berichten hingegen nicht von großer kreativer Aufforderung – es wird nichts Negatives erwähnt, aber auch kein direkter Bezug zu der persönlichen, emotional-bedeutsamen kreativen Tätigkeit.

Fast alle Befragten berichten von einem sehr großen Einfluss von Einzelpersonen auf ihre künstlerische Entwicklung, der weit über dem Einfluss der Institute steht.

Erwartungen und Wünsche für die Gestaltung der institutionellen Ausbildung in Bezug auf Komposition

Weiters wird das Kennenlernen und Beschäftigen mit einer breiten Vielfalt an Themenbereichen schon im Bachelorstudium von allen Befragten erwähnt, sowie der Wunsch einer im Studium von Anfang an bestehende Integration von Komposition, Kreativität und Anstoß zur Individualisierung in Kombination mit der Lehre von Tradition, Improvisation und instrumentalen Fähigkeiten.

Stilistische Offenheit durch die Lehrenden und auch Institute sowie in der direkten Lehre wird gewünscht, das Umfeld neben einzelnen, herausragenden Personen als hier sehr beeinflussend beschrieben. Die Beobachtung eines „kollektiven Mindsets“ an Instituten gegenüber der Bewertung von Musik und Stilistiken und dem Stellenwert von Kreativität,

Individualität und eigenen Projekten wird mehrmals geteilt. Gleichzeitig wird ein sehr positives Wahrnehmen von offenen, zu Kreativität und eigenen Projekten ermutigenden Instituten geteilt mit einer sehr positiven Beeinflussung der eigenen künstlerischen Tätigkeit.

C: Aktuelle Anforderungen

Aktuelle Anforderungen des Gebiets Komposition im Jazz & wichtige Wissensbereiche

Als wichtige Wissensbereiche und aktuelle Anforderungen des Gebiets wird von allen Personen eine notwendige Offenheit genannt. Auch der Wille zum Herausfinden eigener Interessen und der nötige Antrieb, nach Möglichkeiten des Erwerbs der jeweils dazugehörenden Fähigkeiten zu suchen, ist ein sich wiederholender Punkt.

Es kristallisiert sich auch heraus, dass alle Befragten Individualität und ein gewisses Missachten von Regeln und Konventionen als sehr wichtig erachten, jedoch auch das Beherrschen eines kompositorischen Handwerks, vor allem in Bezug auf Harmonik.

Häufig erwähnte stilistische Bereiche sind Klassik und Neue Musik. Rock, Populärmusik und Hip-hop werden von allen Befragten an irgendeinem Punkt des Interviews als wichtige Einflüsse in ihrem Leben genannt, allerdings meist nicht direkt bei der Frage nach Bereichen, mit denen man sich beschäftigen sollte.

3. Zusammenfassung Ergebnisse & Entwicklung von Lösungsvorschlägen

3.1 Zusammenfassung Jazzkomposition in der Literatur

Jazz ist ein Musikgenre, wo Interaktion, Individualität und Freiheit der Interpret*innen sowie Improvisation eine sehr wichtige Rolle spielen, beinahe definierend sind. Im traditionellen Jazz wird häufig mit eher einfacheren Formen und dem Ablauf Thema – Solo – Thema gearbeitet, oft ist die Komposition dabei ein „Vehikel“ für das eigentlich Wichtige: die Improvisation.

Es gibt verschiedene Meinungen bezüglich der Trennung oder Gemeinsamkeit von Improvisation und Komposition, jedoch lässt es sich wohl am ehesten als Spektrum bezeichnen. Dieses Spektrum kann in der Komposition exploriert werden. Von verschiedenen Gruppen und Komponist*innen wird die Verbindung von beiden Bereichen angestrebt.

Eine sich häufig wiederholende Unterscheidung von Improvisation ist, dass Komposition das vertiefende Ausarbeiten und Weiterentwickeln von Ideen beinhaltet. Lothwesens (2009) Unterteilung von Improvisation und Komposition in „schnelle und langsame Komposition“ könnte hier auch als passende Beschreibung dienen. Dabei ist wichtig, eine erste Inspiration weiter zu verfolgen, verschiedene mögliche Richtungen auszuprobieren, sich mit möglichen Klangfarben und Orchestrierung zu beschäftigen.

Eine wichtige Beobachtung und Unterscheidung zur Klassik ist die fehlende Trennung von bzw. die Verbindung mehrerer Rollen im Jazz, wo häufig Komponist*in, Performer*in, Arrangeur*in und Solist*in in einer Person vereint sind.

Das Berufsbild des/der Komponist*in stand früher lange für sich allein, Kompositionslehre war Komponist*innen vorbehalten. Auch die Meinung, Komposition sei nicht lehrbar, ist noch immer präsent. Es gibt nicht einen direkten, klaren Weg, Komposition zu lehren, wie etwa jemandem das Notenlesen zu lernen, da es weniger direktes Wissen als praktische Anwendung verschiedener erlernter Fähigkeiten ist. Die Beschäftigung mit Komposition ist jedoch ein besonders guter Weg, wertvolle Zusammenhänge und Strukturen in der Musik zu erkennen. Kompositionslehre unterstützt also die vertiefende Beschäftigung mit Musik an sich und verbessert so Fähigkeiten in verschiedensten anderen Bereichen, wie beispielsweise Improvisation.

Als wichtige Stufen bei der Erstellung einer Komposition wird bei Berkley (2001) genannt:

- 1 Kreieren der Idee
- 2 Bearbeiten der Idee mit kompositorischem Werkzeug
- 3 Weiterentwicklung und Abgleich mit neuen Ideen
- 4 Bestimmung des finalen Produktes inklusive Editieren und Bewerten

Ein möglicher pädagogischer Zugang bei Lupton & Bruce (2010) ist in einen eher handwerklichen Teil mit Lehrinhalten gegliedert, wo neben dem Erlernen verschiedener Techniken das Studieren von „Meisterwerken“ im Vordergrund steht, und in einen Teil, der sich mit dem kreativen Prozess beschäftigt. Dabei geht es um begleitendes Unterstützen beim Weiterentwickeln von Ideen und um das Finden und Entwickeln einer eigenen Stimme.

Der geschützte Rahmen einer Musikinstitution kann ein eine sehr gute Möglichkeit zum Entwickeln dieser Fähigkeiten sein, es kann in verschiedenste Richtungen experimentiert werden, welche im „realen Leben“ nur mit sehr großem organisatorischen und finanziellen Aufwand zu realisieren wären. Gleichzeitig ist es jedoch enorm wichtig, dass Institutionen in ihrer Lehre, Methoden und behandelten Themen am Puls der Zeit bleiben und somit wirklich auf das Leben außerhalb dieses geschützten Rahmens vorbereiten. Es zeigt sich, dass es auch aus historischen Gründen leicht zu einer Trennung dieser beiden Welten kommt. Der Berufszweig Jazzmusiker*in entwickelt sich jedoch stetig weiter, technische und digitale Entwicklungen beeinflussen die Berufsrealität, die Musik verknüpft sich mit verschiedensten Genres und bewegt sich an der vordersten Front der musikalischen und technischen Neuerungen. Deshalb ist es gerade bei der Ausbildung in einem Jazz Performance Studium wichtig, wirklich relevante Themen zu erkennen und abzubilden und auch anzuerkennen, dass eine Trennung in die einzelnen Berufsfelder wie Instrumentalist*in, Produzent*in, Arrangeur*in etc. nicht mehr zeitgemäß ist. Auch die Arbeit als Komponist*in ist inzwischen fast untrennbar mit dem Beruf als Jazzmusiker*in verbunden.

Die Beschäftigung mit digitalen Medien und Elektronik, mit Klassik, Neuer Musik und Avantgarde, mit diverser Ethnomusik und generell mit verschiedenen Kulturen und Zeitperioden, Populärmusik verschiedenster Ausprägungen und Jugendkultur erscheint unumgänglich. Vor allem die Bereiche Musikproduktion und Tonstudioarbeit waren früher streng getrennten Berufswege, die heute jedoch direkt mit dem Thema Komposition und dem Künstler*innenberuf verschmelzen.

3.2 Zusammenfassung Lehrbücher Jazzkomposition

Direkte Jazzkomposition-Lehrbücher gibt es wenige, die Zugänge zum Thema sind verschieden. Es wird viel mit Fachbüchern aus anderen Wissensbereichen gearbeitet, wie z.B. mit Musiktheoriebüchern, Werken zu Orchestrierung, zu Satzlehre und Arrangement aus verschiedenen Stilistiken und Epochen, viel klassischer Tonsatz. Meist werden diese Lehrbücher vor allem zum gezielten Nachschlagen bestimmter Themen verwendet. Allerdings scheint der Zugang Bill Dobbins', dessen Buch mehr einer durch einen Mentor begleiteten und mit viel Praxis durchzogenen Einführung in die Kompositionstätigkeit gleicht, bei zwei der in dieser Arbeit interviewten Künstler*innen einen sehr positiven Eindruck hinterlassen zu haben und zu einem Durcharbeiten seines Buches geführt zu haben.

Im Vergleich zwischen den vier untersuchten Jazzkompositionsbüchern zeigt sich ein sehr ins musiktheoretische Detail gehender Zugang bei Berklee-Professor Ted Pease, eine Mischung aus Theorie und künstlerischem Zugang bei Gil Goldstein, ein fast begleitender Stil mit Einführung in die Komposition und Übersicht über wichtige handwerkliche Bereiche mit jeweils direkter Praxisanwendung bei Bill Dobbins sowie deutliche Anregung zu kreativer Arbeit, auch unabhängig von Jazz, bei Ron Miller.

3.3 Ergebnisse zu den Untersuchungen der Curricula &

Lehrveranstaltungsinhalten im Bereich Jazzkomposition:

Bei den Curricula der Universitäten zeigt sich in Berlin und Graz ein eher traditionellerer Aufbau mit Jazztheorie und Harmonielehre in den ersten beiden Semestern und Komposition und Arrangement (in Berlin zusätzlich Musikproduktion 1+2) im 3. und 4. Semester, wohingegen in Zürich ab Beginn des Studiums zeitgleich Harmonielehre, Komposition und Arrangement, Produktion und Digitale Medien am Stundenplan stehen.

Allgemein lässt sich sehr deutlich erkennen, dass in Zürich ein Schwerpunkt auf Kreativität, Komposition, Produktion und Projektentwicklung liegt, sowie ein Interesse an der Anpassung an zeitgemäße Veränderung, Anspruch an Modernität bzw. veränderte Bedingungen in der Kunstwelt besteht. Das suggeriert auch die 2024 eingeführte Umstellung auf das Major-Minor-Modell. Die Institutszusammenlegung und Gründung der *Zürcher Hochschule der Künste* als allgemeine Kunsthochschule 2007, sowie der Bezug des gemeinsamen und sehr

modernen, auf Interdisziplinarität und Dialog ausgerichteten Campus im Jahr 2017 könnte als Erleichterung dienen, bestehende Strukturen aufzubrechen.

Positiv fällt auf, dass an zwei der beiden Hochschulen Musikproduktion als Pflichtfach in das Curriculum integriert wurde.

Die Gesamtgewichtung an Fächern zum Thema Komposition, Kreativität, Musikproduktion und digitale Medien erscheint außer in Zürich noch eher gering.

Es ist im Fach Komposition eine inhaltliche Bemühung spürbar, das Thema Kreativität in den Unterricht miteinzubeziehen und von einem rein handwerklichen bzw. Arrangement-lastigen Aufbau zu entfernen. Auch der Versuch der Miteinbeziehung breiterer Stilistik ist vorhanden.

3.4 Zusammenfassung und Erkenntnisse aus den Interviews

Es zeigt sich ein früher Kontakt zu Komposition, der nicht von theoretischem oder harmonischem Wissen geprägt ist, sondern durch eigene Bands, emotionalem Bezug zu Musik und Suche nach Ausdruck. Ein Kompositionsstudium wird nur von zwei Personen erwähnt, dabei fällt ein Empfinden als nicht direkter, großer Einfluss auf die vorher und nachher gelebte kompositorische und kreative Tätigkeit auf. Der Bezug zur Klassik und die Hinwendung zu Jazz als Möglichkeit zur kreativen Auslebung fällt auf, dabei aber auch das Empfinden des Instrumental-Jazzstudiums als kreative Einschränkung. Auch die außerhalb von Österreich als ganz anders erlebte institutionelle Jazzlehre ist interessant.

Der vielfach berichtete Rückgang von eigenen kreativen Tätigkeiten oder strikte Trennung dessen vom Studium, und eine nach dem Studium wieder erfolgende Zuwendung dorthin ist ebenfalls auffällig.

Es besteht ein starker Bezug zu elektronischen Instrumenten und digitalen Medien, der größtenteils unabhängig vom Studium ausgelebt wird und der, wenn im Studium vorhanden, allerdings als sehr positiv wahrgenommen oder der Wunsch nach frühem Bezug durch das Studium beschrieben wird.

Generell wird das Erlernen eines kompositorischen Handwerks als sehr wichtig empfunden, wobei wirklich kompositorisches Handwerk beschrieben wird und nicht nur ein rein musiktheoretisches Wissen. Auch in der eigenen Lehrtätigkeit wird hier ein Fokus gesetzt, allerdings immer mit einem in Bezug-Stellen zu kreativer Freiheit und dem Erlernen von Regeln, um sie später brechen zu können.

Das Transkribieren und Analysieren von Musik und Studieren von Partituren wird als sehr wichtig bezeichnet. Eine Beschäftigung mit zeitgenössischen Komponist*innen aus Jazz und Klassik hat ebenfalls einen hohen Stellenwert. Zur Arbeit mit großen Besetzungen und Bigbands fällt folgendes auf: Der Stellenwert und die Beschäftigung mit größeren Formationen und Jazzorchestern scheint weniger zu werden, je jünger die Künstler*innen sind. Die beiden Interviewten über 60 berichten von einer großen persönlichen, aber auch allgemeinen Wichtigkeit der Beschäftigung mit großen Besetzungen im Jazz, beide sind zum Zeitpunkt des Interviews Leiter ihres eigenen Jazzorchesters. Die beiden Interviewten zwischen Mitte 30 und Mitte 40 berichten von einer durch das Studium ausgelösten Beschäftigung mit größeren Besetzungen und einem wieder zurückkehren zu anderen Besetzungen nach dem Studium. Dabei wird als einer der Gründe unter anderem auch der organisatorische und finanzielle Aufwand genannt, der die musikalische und kompositorische Tätigkeit mehr oder weniger verdrängt. Der Befragte unter 30 erwähnt kein besonderes Interesse an großen Besetzungen, empfindet das Pflicht-Bigband-Arrangement in seinem Studium als für ihn nicht relevant und als besser in einem Wahlfach aufgehoben.

Eine weitere wichtige Erkenntnis bezüglich Individualität und Diversität an Jazzinstituten ist der Einfluss einzelner Personen und Veränderung von künstlerischer Ausrichtung ganzer Institute durch den Einfluss weniger Schlüsselfiguren. Das lässt einerseits Rückschlüsse darauf ziehen, wie schnell dann doch Veränderung durchführbar wäre, trotz der teilweise unflexiblen universitären Strukturen. Andererseits betont dies auch die Notwendigkeit einer strukturellen Veränderung der Lehrpläne mit Anpassung an aktuelle Anforderungen des Berufsfeldes inklusive zeitgemäßer Weiterentwicklung, um ein jahrzehntelanges Verweilen in der einstigen Realität einzelner institutsprägender Personen und einem „generationsbedingten Stehenbleiben“ der Lehre entgegenzuarbeiten. Auch das regelmäßige Miteinbeziehen neuer, junger Personen aus diversen künstlerischen als auch verschiedenen institutionellen Umfeldern ist hier hilfreich und kann neue Ansätze sowie Mut zu Veränderung mit sich bringen.

3.5 Entwicklung von Lösungsvorschlägen

Im Vergleich von institutioneller Jazzlehre und realer Welt zeigen sich besonders im Bereich der traditionelleren Jazzlehre einige Defizite, die Jazzkompositionslehre ist davon direkt betroffen. Gleichzeitig fällt jedoch das Existieren von Institutionen mit gegensätzlichen

Zugängen und eine langsame, in den letzten zwei bis fünf Jahren beginnende Veränderung von Strukturen auf, die wohl zum Teil auch mit dem gerade passierenden Generationswechsel an vielen Jazzinstituten einhergeht. Auch eine positive Veränderung beim Vergleich der in den Interviews beschriebenen Behandlung von Komposition und vor allem Fächer aus dem Bereich Musikproduktion und Elektronik an den Jazzabteilungen und dem Status Quo fällt auf.

Eine Integration von Kompositionslehre und Fächern zum Thema Kreativität in das Curriculum eines Jazz-Performance-Studiums ab dem ersten Semester erscheint äußerst sinnvoll. Die beschriebenen kompositorischen Anfänge der interviewten Künstler*innen zeigen, dass für Komposition ein vorheriges bestehendes Theorie-Wissen nicht zwingend notwendig ist. Eine parallele Integration von Theorie scheint hier sinnvoller zu sein als ein vorheriges Abarbeiten theoretischer Grundlagen, bevor die Kreativität ausgelebt werden darf. Auch eine stetige und direkte Integration von Praxis zur direkten Anwendung der gelernten Theorie ist sehr zu begrüßen, da immer wieder das Ablehnen von Theorie und Regeln bei fehlendem Bezug zur praktischen Anwendung oder Integration in die eigene kreative und musikalische Realität beschrieben wird. Das reine Lehren von Harmonielehre und Arrangement-Techniken ist außerdem kein ausreichender Kompositionsunterricht. Ein Begleiten des Kreativprozesses, Unterstützung bei der Anwendung von kompositorischem Werkzeug und der Weiterverarbeitung von Ideen sowie das Aufzeigen möglicher Wege ist ein wichtiger Teil der Kompositionslehre. Hilfe bei den einzelnen Schritten der Erstellung einer fertigen Komposition inklusive kritischem Input und Aufforderung zu Reflexion eigener Ideen und Vorgänge durch eine professionelle und erfahrene Person kann den Zugang zur eigenen Kreativität enorm erleichtern. Das Format eines workshopartigen gemeinsamen Arbeitens oder Blockveranstaltungen, wo die während des Semesters erarbeiteten Themen intensiver bearbeitet und umgesetzt werden können wären hier ein effektiver Zugang.

Auch das Schaffen von Berührungspunkten und Kennenlernen einer möglichst breiten und diversen Musiklandschaft, viel Hören und Analysieren verschiedenster Musikstile und vor allem auch aktueller Kompositionen ist äußerst wichtig. Weiters sollte eine nicht rein amerikanisch und traditionell geprägte Beschäftigung mit z.B. europäischem Jazz der Gegenwart und verschiedenen europäischen Szenen in den Unterricht integriert werden.

Bezüglich Lehrbücher aus dem Bereich Jazz-Komposition zeigt sich der Stellenwert eines Buches als Einführung und Leitfaden in die Thematik. Es erscheint sinnvoll, Bücher mit einem Überblick bzw. einer Einführung in die Jazzkomposition wie von Bill Dobbins oder Gil Goldstein

zu empfehlen, und später dann spezialisiertere und detailliertere Bücher für das Beschäftigen mit bestimmten Themenbereichen als Nachschlagwerk zu verwenden.

Ein kompositorisches Beschäftigen mit großen Besetzungen und Bigbands sollte im Bachelor-Studium eher im Bereich einer wählbaren Vertiefung oder Spezialisierung platziert werden, da die Relevanz solcher Besetzungen in der momentanen Realität als Jazzmusiker*in schon rein aus wirtschaftlichen Gründen um vieles geringer ist als früher, und sich im beruflichen Alltag ein größerer Fokus auf kleinere Besetzungen zeigt. Auch sind zu schnell in genaueste Details und große Komplexität gehende Instrumentierung und Arrangements eher ungünstig für einen Lehraufbau, der auf einer gleichmäßigen Beschäftigung mit kreativen Zugängen, Theorie und Praxis beruht. Es zeigt sich eine Tendenz zu einem langsamen, praxisnahen Aufbau von kompositorischem Handwerk, mit stilistischem Freiraum, Förderung von Individualität und Begleitung des kreativen Weges. Ein zu detaillierter und strenger Plan an abzuarbeitendem theoretischem Wissen kann hier eher kontraproduktiv wirken und zu einem Auswendiglernen für Prüfungen anstatt wirklicher Anwendung und Aufbau von Fähigkeiten führen. Erweitertes und spezifischeres Wissen sollte eventuell besser in einem Schwerpunkt, Wahlfach oder Masterstudium behandelt werden.

Musikproduktion, Aufnahmetechnik, Arbeit mit Digital Audio Workstations und der Bearbeitung von Sounds geht inzwischen ohne Grenze in den Bereich Komposition und Kreativität über, eine Integration in den Pflichtteil eines Curriculums ist unumgänglich für eine zeitgemäße Kompositionslehre.

In der Anwendung von Komposition fällt bei den interviewten Künstler*innen auf, dass mehr Bezug zu Klassik, Neuer Musik, Pop/Rock bzw. Hiphop-Musik sowie aktueller Jugendkultur besteht als zu wirklich traditionellem Jazz, Swing, Bebop etc. Daraus könnte man ableiten, dass ein so übermächtiger Hauptfokus auf diese Musik und Tradition, sowie der oft damit einhergehende Ausschluss und Trennung verschiedenster anderer Genres, in einem Jazzstudium und vor allem im kompositorisch-kreativen Teil davon nicht wirklich zu rechtfertigen ist. Das Umfeld in Bezug auf Mitstudierende und Lehrende an den Jazzinstituten wird als sehr beeinflussend beschrieben und bedarf daher großer Aufmerksamkeit. Eine Möglichkeit, eine stilistische, kulturelle und soziale Diversität sowie ein offenes Institutsumfeld zu schaffen könnte sein, indem Lehrende aus verschiedenen Musik-Bereichen am Institut unterrichten und regelmäßig mit Gastdozierenden gearbeitet wird. Das Integrieren verschiedenster kultureller Identitäten und musikalischer Zugänge für die Erarbeitung

verschiedener Sichtweisen auf Musik und Komposition ist äußerst wichtig für eine unvoreingenommene Urteilsfähigkeit in Bezug auf sowohl eigene als auch fremde Kompositionen.

Das Beispiel des Studienaufbaus an der Zürcher Hochschule der Künste zeigt die großen Möglichkeiten, die in interdisziplinärer Zusammenarbeit liegen und die durch einen Aufbruch lang existierender Studienmodelle liegen. Gerade für die heutzutage immer mehr im Mittelpunkt einer Karriere stehende, bzw. fast dafür notwendige Individualisierung und Entwicklung einer eigenen, unabhängigen Stimme erscheint dieser Zugang zu Performativen Jazzstudien sehr sinnvoll.

Es zeigt sich auch der enorme Stellenwert des Aufbaus eigener Projekte und der eigenen kreativen Tätigkeit als Jazzmusiker*in im 21. Jahrhundert. Die Ermutigung dazu sollte bereits im Bachelorstudium beginnen und nicht von einem Studium verdrängt oder verhindert werden.

Die Entwicklung einer gegenseitigen Entfernung von institutioneller Jazzlehre und der beruflichen Realität als Jazzmusiker*in ist an vielen Jazzschulen Thema. Einer der Gründe ist wohl auch die Anpassung an akademische, Klassik-geprägte Standards und einer nur langsamen Veränderung von etablierten Strukturen mit fehlender Flexibilität. Jazz als kreative, sich stetig wandelnde Musik am Puls der Zeit und auch mit einem sich über die Jahrzehnte doch stark veränderten Berufsbild steht hier im Widerspruch. Die reine Tätigkeit als Instrumentalist*in sowie der Fokus auf eine stilgetreue Wiedergabe von Jazz aus der Zeitperiode der Afro-American Greats vor 1960 haben inzwischen nur mehr wenig mit der Berufsrealität als Jazzmusiker*in zu tun und reduzieren dieses Genre auf einen Teilbereich. Durch eine von Anfang an im Studium bestehende zeitgemäße Kompositionslehre und Integration von bzw. Aufforderung zu kreativer Arbeit, künstlerischem Experimentieren und Etablieren einer stilistischen und kulturellen Offenheit an Jazzinstituten kann diese Problematik äußerst positiv beeinflusst werden. Die Beschäftigung mit Komposition ist eine hervorragende Möglichkeit zur tiefgehenderen Auseinandersetzung mit Musik und der eigenen künstlerischen Identität sowie für zwischenmenschlichen Dialog.

4. Reflexion

Das Thema Jazzkomposition in der Lehre findet sich oft nur indirekt in der Literatur abgebildet. Die Ergebnisse dieser Arbeit gliedern sich jedoch in die Beobachtungen ein, dass institutionelle Jazzlehre häufig in einem sehr traditionell geprägten und relativ starren akademischen System stattfindet und die Bereiche Kreativität und Komposition in einem solchen System um einiges schwerer zu integrieren sind als direkt prüfbare Inhalte.

In dieser Arbeit werden drei Universitäten untersucht, die natürlich nicht ein Abbild der gesamten institutionellen Jazzlehre bzw. Jazzkompositionslehre wiedergeben. Auch konnten nicht von allen Instituten dieselben Details zu Aufbau von Lehrveranstaltungen und genauen Inhalten in Erfahrung gebracht werden. Jedoch ist gut sichtbar, dass die klassische, Mitte der 1960er Jahre etablierte institutionelle Jazzlehre sich in vielen Jazzschulen nicht grundlegend verändert hat bzw. noch ein sehr großer Einfluss auf den Aufbau der Lehrpläne ist, ein anderer Ansatz aber möglich und einem modernen Lehranspruch sehr zuträglich ist.

Alle drei untersuchten Institutionen wurden sehr früh gegründet, Graz sogar als eines der ersten, und viele andere europäische Jazzschulen maßgeblich beeinflussende, Jazzinstitute in Europa. Daher bilden die hier gewonnenen Erkenntnisse zumindest eine Tendenz in der Lehre von Komposition im Instrumental Performance Jazzstudium ab.

Qualitative Interviews mit einer Stichprobe von fünf Personen lassen keine generalisierbaren Erkenntnisse zu, aus denen sich allgemeingültige Aussagen ableiten lassen. Auch die unterschiedlichen Alters- und Erfahrungslevels der befragten Künstler*innen erleichtern dies nicht, wurden jedoch bewusst gewählt, um etwaige Veränderungen in der institutionellen Jazzausbildung abbilden und möglichst verschiedene Zugänge wiedergeben zu können.

Bei einer qualitativen Untersuchung ist das Ziel aber nicht, generalisierbare Erkenntnisse zu gewinnen, sondern es geht darum, ein tiefes Verständnis für mögliche Zusammenhänge aufzubauen und daraus Lösungsvorschläge abzuleiten. Sie bieten eine gute Möglichkeit, die sehr individuellen Lebenswege und kreativen Zugänge einzelner Künstler*innen relativ detailliert abzubilden.

Wenn man die fünf Interviews betrachtet, ist zwar die Realität aller Künstler*innen sehr verschieden, dennoch lassen sich gemeinsame Tendenzen erkennen und eine gewisse Trennung von institutioneller Jazzlehre und Kreativität fällt auf, was die zu Beginn der Arbeit formulierten Eindrücke bestätigt.

Die in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse sind keine exakte Anleitung für die Erstellung eines Curriculums, sollen jedoch Ansatzpunkte für eine Integrierung verschiedener thematischer Bereiche für die Entwicklung einer zeitgemäßen Kompositionslehre im Jazz aufzeigen und Input für mögliche Veränderungen und Anpassungen geben.

Der Stellenwert von Kompositionslehre im Jazz ist enorm gewachsen, eine Individualisierung als Musiker*in unabdingbar. Gerade im Jazz erfordert die jeweilige Entwicklung als Künstler*in viel Eigenständigkeit und die Entscheidung für den künstlerischen Weg liegt in der Hand der Betroffenen selbst, jedoch sollte eine institutionelle Jazzausbildung diesen Prozess zumindest unterstützen und nicht einbremsen, im besten Fall sogar ein sicheres Spielfeld für kreative Entfaltung und Aufforderung zu künstlerischem Experimentieren bieten.

Literaturverzeichnis

Beale, Charles (2001). Problems in definitions of composition and improvisation in jazz and jazz education. *Body, Space & Technology*, 1(2). DOI: <http://doi.org/10.16995/bst.274>

Berkley, Rebecca (2001): Why is teaching composing so challenging? A survey of classroom observations and teachers' opinions. In; B.J. Music Ed. 18:2, Cambridge: Cambridge University Press, S. 119–138.

Buhles, Günter (1975). Elektrischer Jazz elektronische Musik. Welche Zusammenhänge bestehen. In: *Jazzpodium*. Heft 24/4. Stuttgart Jazzpodium Verlag, S. 12–14.

Dobbins, Bill (1986). *Jazz Arranging and Composing. A linear approach*. Advance Music.

Dahlhaus, Carl (1979). Was heißt Improvisation? In: *Improvisation und Neue Musik*. Mainz: Schott, S. 9–23.

Globokar, Vinko (1993). In den Strudeln des Jazz und der Neuen Musik. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 154/5, S. 8–13.

Goldstein, Gil (1993). *Jazz Composer's Companion*. Rottenburg: Advance Music.

Gooden, Simon (2019). *Pushing the Boundaries: Digital Impacts upon Jazz*. Sydney.

Herzig, Monika (2019). The ABCs of Jazz Education. Rethinking Jazz Pedagogy. In: *Jazzforschung Heute*, Nr. 181. Berlin: Edition Emvas, S. 182–197.

HfM Berlin, online: <https://www.hfm-berlin.de/hochschule/struktur/abteilungen/jazz-institut-berlin/>; Abrufdatum: 10.2.25

Jazzinstitut Berlin, online: <https://www.jazz-institut-berlin.de/index.php/studium>; Abrufdatum: 3.2.25

Jazz KUG Geschichte: <https://jazz.kug.ac.at/ueber-das-institut/die-geschichte-der-jazz-universitaet-in-graz>; Abrufdatum: 15.2.25

Kunstuniversität Graz, online:

https://www.kug.ac.at/fileadmin/01_Kunstuniversitaet_Graz/Studium/STPM/Curriculum/Curriculum_Jazz_Instrumental_BA.pdf; Abrufdatum: 27.1.25

- Lothwesen, Kai (2001). Strategien einer Synthese. Anmerkungen zum Jazzverständnis der neuen Musik. In: ASPM – Beiträge zu Populärmusikforschung, 27/28, Gießen. S. 137–157.
- Lothwesen, Kai (2009). II. Positionsbestimmungen. In Klang - Struktur - Konzept: Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik. Bielefeld: Transcript Verlag. S.33-50 <https://doi.org/10.1515/9783839409305-002>
- Lupton, Mandy; Bruce, Christine S. (2010). Craft, process and art: teaching and learning music composition in higher education. In: British Journal of Music Education, 27(3). S. 271–287.
- Kleon, Austin (2012). Steal Like An Artist. 10 things nobody told you about being creative. New York: Workman Publishing Company.
- Knaster, Jenna Mary (2016). Middle school jazz band students' experiences composing and improvising. Delaware
- Lovell-Smith, Jasmine (2021). A lot of different streams: Questioning Jazz and composing beyond genre. Wellington
- Monson, Ingrid (1994). Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology. In: Critical Inquiry, Vol.20, No.2. The University of Chicago Press, S.283-313.
- Mayring, Philip (1994). Qualitative Inhaltsanalyse. In: Texte verstehen: Konzepte, Methoden, Werkzeuge. Konstanz: UVK Univ.-Verl. Konstanz. S. 159–175.
- Mayring, Philip (2015). Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken. (11. Auflage). Weinheim und Basel: Beltz Verlag
- Michels, Ulrich (1977). dtv-Atlas Musik Band 1: Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance. Dtv Verlagsgesellschaft.
- Michels, Ulrich (1997). dtv-Atlas Musik Band 2: Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart. Bärenreiter.
- Miller, Ron (1996). Modal Jazz: Composition & Harmony. Volume 1. Rottenburg: Advance Music

Nestico, Sammy (1993). The Complete Arranger. Fenwood Music Co.

Pease, Ted (2003). Jazz Composition. Theory and Practice - Blues and Song Form.
Boston: Berklee Press.

Persichetti, Vincent (1962). 20th Century Harmony. Creative Aspect and Practice. London:
Faber and Faber Limited.

Richter, Stephan (1995). Zu einer Ästhetik des Jazz. Frankfurt am Main: Lang.

Schönberg, Arnold (1922). Harmonielehre. 3. Auflage, Universal Edition.

Smiley, Matthew (2022). Teaching student jazz combos through the application of
experimental jazz techniques. Colorado

Trump, Sebastian (2008). Elektronik als zentrales Gestaltungsmittel im aktuellen Jazz. Ein
Überblick über Einsatzmöglichkeiten und Integration in musikalische Konzepte.
Nürnberg. DOI: 10.13140/RG.2.1.2074.3209

Weber, Susanne Theresia; Wernitz, Frank (2021). Die Inhaltsanalyse nach Mayring als
Auswertungsmethode für wissenschaftliche Interviews. In IUBH Discussion Papers-Business &
Management, No. 6/2021. IU Internationale Hochschule, Erfurt

Wig, J.A. (1980). The effect of instruction in music composition strategies on middle school
band students' ability to improvise melodies.

Williams, Dar (2022). How to write a song that matters. Da Capo.

Zürcher Hochschule der Künste, online: <https://www.zhdk.ch/studium/musik/jazz-19622>;
Abrufdatum: 1.2.25

Quellenangabe Tabellen

Tabelle 1: Kompositionslehrveranstaltungen Jazzinstitut Berlin

Quelle Jazzinstitut Berlin, online (Eigene Darstellung)

Tabelle 2: Kompositionslehrveranstaltungen Kunstuniversität Graz

Quelle: KUG Graz, online (Eigene Darstellung)

Tabelle 3: Kompositionslehrveranstaltungen ZHdK Zürich

Quelle: Zürcher Hochschule der Künste, online (Eigene Darstellung)

Tabelle 4: Inhalte Kompositionslehrveranstaltungen

Quellen: Jazzinstitut Berlin, online; KUG Graz, online; Zürcher Hochschule der Künste; online (Eigene Darstellung)

Tabelle 5: Übersicht Kompositionsfächer in den drei Universitäten

Quellen: Jazzinstitut Berlin, online; KUG Graz, online; Zürcher Hochschule der Künste; online (Eigene Darstellung)

Tabelle 6: Hauptkategorien, Unterkategorien und Kodiereinheiten für die Interviewanalyse (Eigene Darstellung)

Die Interview-Transkripte konnten aufgrund ihres Umfangs nicht in die gedruckte Arbeit integriert werden, können jedoch auf Nachfrage unter yvonne@moriel.at zur Verfügung gestellt werden.