

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

William Forman und Robert Rabenalt

Fächerübergreifende Zusammenarbeit Musiktheorie und instrumentales Hauptfach am Beispiel des Kombifaches »Bläserkadenzen«

1. Vorbemerkungen

Jeder Hauptfachlehrende kennt die Situation: Ein Student spielt eine Passage eines Konzertsatzes oder eine Etüde und kann auf die Frage, was eigentlich die harmonische Basis der ausgewählten Passage ist, nur schwer antworten. Das Wissen um die Harmonik, dessen Bedeutung schon allein wegen der formbildenden Kraft derselben für die Musik zwischen ca. 1600 und 1900 kaum überschätzt werden kann, scheint nicht für einen akkuraten oder musikalisch interessanten Vortrag notwendig zu sein und ist oft kein bewusster Teil des Einstudierens eines Werkes. Selbst Studierende, die über ein überdurchschnittliches Theoriewissen verfügen, scheinen dieses nicht als bewusstes Element ihres Spiels einzusetzen – als ob sich das theoretische und das instrumental-aktive Denken während des Musizierens gegenseitig ausschließen würden. Auf der anderen Seite stößt im Kontext des »normalen« Musiktheorieunterrichts das Verständlichmachen harmonischer, kontrapunktischer, formaler und motivisch-thematischer Aspekte an unterschiedliche Grenzen. Studierende denken nicht selten (von den Lehrenden bemerkt oder unbemerkt): »Ich habe keine Zeit für die detailreiche Analyse, denn mein Augenmerk liegt auf der Bewältigung technischer Ansprüche und dem ›Ausdruck‹«. Die Idee aber, »musikalisch« zu spielen, bleibt leer, wenn sie nur als eine Frage von Rubato, Dynamik, Ansprache des Tones und Artikulation verstanden wird. Wenn man weiß, was in der Musik passiert und wie sie »gemacht« ist, spielt man sie anders. Selbst (vermeintliche) stilistische Sicherheit wird eher durch die Imitation erfolgreicher Solisten-Vorbilder als durch inhaltlich-analytische Kenntnisse inspiriert.¹ Musikalische Syntax, Form,

1 Wie eine solche Inspiration eher aus den Merkmalen der Komposition heraus gefunden werden kann, zeigt eindrücklich Robert Levin in seinen 2006 aufgezzeichneten *Mozart Lectures*: Vgl. *Edition Klavier-Festival Ruhr Volume 15*:

Dramaturgie, Affekt, motivische Arbeit sind Aspekte, die dann, wenn sie reflektiert wurden, einen mitreißenden Vortrag befördern. Mit anderen Worten: Bewusstmachen durch Reflexion und Analyse ermöglichen eine neue, andere Form der Unmittelbarkeit beim Spiel (wie auch beim Hören). Das Themenfeld des Komponierens und Improvisierens von Solokadenzen bietet ein besonderes Arbeitsfeld dafür, um zwei scheinbar sehr voneinander getrennte Perspektiven, die des Instrumentalsolisten und die des Theoretikers produktiv zusammenzuführen. Die Gründe dafür liegen in erster Linie in einer direkten Anwendbarkeit von Analysetechniken und Theoriewissen für die Komposition und Improvisation von Solokadenzen, aber auch in der Besonderheit der Tatsache, dass ein (in der Regel einstimmig klingendes) Soloinstrument nicht nur Parameter wie motivisch-thematische Arbeit oder Virtuosität, sondern auch die Harmonik, Form, Polyphonie, Dramaturgie u. a. zu berücksichtigen und darzustellen hat.

Seit dem Wintersemester 2010 bietet die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin so genannte »Kombifächer« für die Bachelor- und Masterstudiengänge an. Im 3. Studienjahr (BA) können Studierende aus wechselnden Wahlpflichtangeboten auswählen. Im Kombifach geben je ein Dozent der Fachgruppe Musiktheorie bzw. Musikwissenschaft oder Musikpsychologie und der Lehrer eines instrumentalen Hauptfachs ein gemeinsames Seminar. Ziel dieser Zusammenarbeit ist eine gleichermaßen musiktheoretisch fundierte wie praxisorientierte Beschäftigung mit Musikstücken und Fragestellungen, die im Studium und in der Berufspraxis von Bedeutung sind. Einige dieser Kurse befassen sich mit körperlichen oder mentalen (also außermusikalischen) Aspekten des Instrumentalspiels oder des Singens, andere mit der praktischen Umsetzung musiktheoretischen Wissens, etwa durch die Analyse von Sonaten und wichtigen Zyklen des jeweiligen Repertoires oder aber – wie in unserem Fall – durch das Komponieren und Improvisieren von Solokadenzen. Da innerhalb vieler Musikhochschulen die Verbindungen zwischen Theorie und Praxis – strukturell und personell

Recordings 2006/2007 (= Portraits II, Nationalbank-Collection III), CD 4, CAvi.

– nicht immer sehr intensiv sind, stellen regelmäßige fächerübergreifende Angebote noch immer die Ausnahme dar und geschehen meist projektweise oder anlassgebunden.² Die Erfahrung aus drei Durchläufen im Kombifach »Bläserkadenzen« an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin zeigen aber, dass sich viele Studierende dafür interessieren und sich mit musikalischen Fragen im Spannungsfeld von Theorie und Praxis beschäftigen wollen, auch wenn dies mehr Aufwand im Rahmen ihres Studiums bedeutet. Dazu später noch mehr.

2. Zur Konzeption des Kombifaches »Bläserkadenzen«

Das Seminar zielt auf die Komposition und Improvisation mehrerer Solokadenzen für Bläserkonzerte, darunter auch solche, die bei Proben spielen gefragt sind und die von den Studierenden aktuell erarbeitet werden. Der Kurs baut kontinuierlich auf immer komplexer werden den Themenstellungen auf und besteht aus sieben Sitzungen à zwei Stunden. Es gibt schriftliche und spielpraktische Hausaufgaben, die in jeder neuen Stunde überprüft werden. Hierbei spielt eine wichtige Rolle, dass die Studierenden sich gegenseitig zuhören und das Gehörte zunächst erkennen und benennen können, dann auch nachspielen und verändern. Im Verlauf des Kurses entwickelt sich hieraus auch die Basis für eine Diskussion zu Ästhetik, Stil und Dramaturgie. Gleichzeitig soll damit befördert werden, musiktheoretisches Vokabular fachkundig anzuwenden, um eine produktive Kommunikation über die Musik zu ermöglichen.

Im Seminar wurden historische Quellen³ und Fachliteratur⁴ zu Eingängen und Kadenzen herangezogen und Analysen von Mozarts über-

2 Viele positive Tendenzen, wo z. B. im Rahmen von Symposien oder Workshops Theorie und Praxis bereits zusammengeführt oder Hochschulprojekte musiktheoretisch begleitet werden o. Ä., sollen damit keineswegs ignoriert, können aber an dieser Stelle nicht vollständig gewürdigt werden.

3 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die flüte traversière zu spielen*, Berlin 1752; Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Berlin/Leipzig 1753/1762; Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt/Leipzig 1782–1793.

4 NMA, Serie X, Supplement: *Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten. Klavierkonzerte und Kadenzen* (Werkgruppe 28/2), Kritischer Bericht, Kassel 2008; Markus Roth, *Einem Traume gleich. Wege zur Erfindung klassischer Solokadenzen*, Hildesheim u. a. 2012 (*Folkwang Studien* 11). Hier

lieferten Solokadenzen zu einigen Klavierkonzerten angefertigt, um eine gemeinsame Basis und Referenz für mögliche Konzeptionen von Solokadenzen zu haben. Zudem wurden Solokadenzen von Aufnahmen bekannter und unbekannter Solisten gehört und diskutiert und Analysen klassischer oder barocker Kompositionen für ein Soloinstrument vorgenommen.⁵ Die Funktion und Darstellung des einleitenden, die Kadenz eröffnenden Quartsextakkordes über dem Grundton der Dominante (der nur in wenigen Ausnahmen nicht ausgespielt oder zumindest angedeutet werden kann) ist die erste Aufgabe im »Kreistraining«. Hier wird eine mögliche Variante vorgestellt, vom Nachbarn nachgespielt und durch eine neue Variante ergänzt. Dies wird fortgesetzt, bis alle Studierenden mindestens zwei Varianten frei erfunden haben. Schon bei dieser Übung ist der Hauptfachlehrende praktisch eingebunden, vor allem um eine offene Atmosphäre herzustellen und eine Basis des Experimentierens als Kursinhalt zu etablieren. »Kreistraining« ist ein relativ mechanisches Wort dafür – doch ist das Freispielen hier ein wichtiger Aspekt, der so berücksichtigt werden kann. Hauptfachlehrende können aber auch in besonderer Weise die generelle Motivation fördern, sei es dadurch, dass gelungene Beispiele das Kreistraining inspirieren, oder weil Studierende die Beobachtung machen können, dass es auch für die Lehrenden nicht immer leicht ist, gute Beispiele zu geben und alle Kriterien zu erfüllen.

Im weiteren Verlauf werden vorrangig nicht-thematische Materialien, also Spielfiguren und charakteristische musikalische Floskeln aufgespürt, um damit die Kadenzharmonik und Satzmodelle, die in die Solokadenz integriert werden können, darzustellen und deren Gerüste zu diminuieren. Dabei versuchen die Lehrenden, ein Verständnis für den Gebrauch von scheinbar unwichtigen Fragmenten aus den Konzertsätzen zu verstärken, welche eine größere Flexibilität bei der Gestaltung der Solokadenz erlauben. Es ist meistens ein großer Schritt für Instrumentalisten, sich von der Zwangsjacke eines Themenverlaufs zur Flexibilität einzelner Gesten hin zu bewegen.

ist eine große Menge weiterer historischer Quellen und weiterführender Sekundärliteratur zum Thema »Solokadenzen« zu finden.

5 Als besonders anschaulich hat sich Georg Philipp Telemanns *Fantasie IV*, II. Allegro, für Flöte ohne Bass (1732/33) erwiesen.

Zu den schriftlich-praktischen Hausaufgaben gehört es, Gerüstsätze einfacher Harmoniewechsel bis hin zu chromatischen Kadenzwendungen und harmonisch-kontrapunktischen Modellen zu diminuieren. Hierbei wird ein Bewusstsein ausgebildet, welche Töne einer Harmonie oder einer polyphonen Struktur auf passende Weise dargestellt werden, damit der musikalische Sinn spürbar wird. Schematische und flexible Lösungen werden als Möglichkeiten diskutiert. Auch der Umfang der zu schreibenden Solokadenz und die Proportionen ihrer Abschnitte zueinander können in diesem Zusammenhang bereits diskutiert werden. Dieser ständige Perspektivenwechsel, von ganz nah bis hin zum Zusammenhang und zur Bedeutung der Details für das Ganze, ist nicht leicht, kann aber geübt werden und ist von großem Wert, nicht zuletzt für die Ausführung der Solokadenz.

Qualität und Komplexität einer Solokadenz werden auch von zwei Aspekten beeinflusst, die Gefahr laufen, im Hauptfach- oder Theorieunterricht einseitig oder gar nicht behandelt zu werden: die latente Mehrstimmigkeit in der Solostimme und die Dramaturgie. Zur Dramaturgie gehören das Bewusstsein über die Funktion der Kadenz innerhalb des Satzes sowie über den formalen Aufbau und den Interesse weckenden Ablauf der Solokadenz selbst. Der Einsatz der Mittel, der »energetische Haushalt« zum Halten und Aufbauen der Spannung, die Verwendung von »virtueller« Polyphonie, aber auch Chromatik, Schlusswendungen u. a. an bestimmten besonders geeigneten Stellen im Verlauf und der überzeugende Vortrag, der im Gewand der Spontanität die Bewusstheit hierüber erkennen lässt, sind wesentliche Merkmale und Bedingungen für gelungene Solokadenzen. Hier liegt – neben positiven Effekten für Atmosphäre und Motivation – insbesondere das Potenzial des Kombifaches mit zwei Lehrkräften aus verschiedenen Fachgruppen.⁶ Der Unterricht im Kombifach in der Form, wie er an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin geplant und durchgeführt wurde, bedeutet einen Mehraufwand für die Studie-

6 Auch für die Argumentation, warum zwei Lehrkräfte bezahlt werden sollen, ist dies wichtig. An der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin wurden die Kosten dadurch neutralisiert, dass im 3. Studienjahr der Gehörbildungsunterricht reduziert wurde. Die frei werdenden Ressourcen wurden in die Kombifächer investiert.

renden. Die Erfahrung aus den bisher drei Semestern Unterricht im Kombifach »Bläserkadenzen« aber zeigt, dass die meisten Studierenden zu diesem Mehraufwand bereit sind. So wird ein verbreitetes Klischee, dass Studierende grundsätzlich den Weg des geringsten Widerstands gehen, widerlegt. Dadurch wird schließlich auch die ökonomische Seite dieser Unterrichtsform berührt. Die Effektivität, d. h. das Verhältnis von zu bezahlenden Unterrichtsstunden, Anwesenheit der Studierenden und Umfang der Arbeitsergebnisse, ist spürbar höher als in anderen Kursen und Unterrichtsformen – die investierten Gelder haben letztlich mehr Wirkung.

3. Sollte man eine eigene Solokadenz bei Probespielen vortragen?

Am Ende unseres Kurses werden wir von den Studierenden nicht selten mit der Frage konfrontiert, ob man eine selbst geschriebene Solokadenz bei einem Probespiel vortragen sollte. Das Spektrum der möglichen Antworten reicht von »Ja, selbstverständlich!« bis »Natürlich nicht dieses Risiko eingehen!«. Letztlich kann die Frage nicht beantwortet werden, ob es ein zu großes Risiko darstellt, eine eigene Solokadenz für Probespielkonzerte vorzutragen. Tatsächlich ist es, da der Umgang mit all den beschriebenen Elementen nicht unbedingt Teil der Denkweise von Instrumentalisten ist, eine besondere Herausforderung, und manchmal ist eine gewisse Verunsicherung beim Vortrag ausgerechnet dort spürbar, wo sich der Virtuose behaupten will. Die größere Sicherheit im Umgang mit Harmonie und Form, die man im Kurs gewinnt, sowie erhöhtes Stilbewusstsein sind aber wichtige Mittel, die auch sonst im Instrumentalspiel ihren Ausdruck finden können.

4. Chancen

Die Anwesenheit eines Hauptfachlehrenden spielt eine große Rolle. Auch in unserem Kurs konnten die Studierenden erleben, wie ein erfahrener Praktiker seine Ideen, Interpretation und Haltung zum Werk von theoretischem Wissen beeinflussen lässt. Dies ergänzt jene Fähigkeiten, die auf einem »körperlichen Wissen« beruhen, das aber beim Musizieren kaum reflektierbar ist und sich scheinbar losgelöst von

musikalischen Inhalten entwickelt. Auf der anderen Seite wird für den Theoretiker der stets beschworene Praxisbezug wirklich offenbar. Es zeigt sich also nicht nur, dass die Ergebnisse des Kurses tatsächlich gebraucht werden können, sondern auch, wo und wodurch Schwierigkeiten entweder beim Verständnis musiktheoretischer Inhalte entstehen oder wo und warum Grenzen bestehen, verständliche Inhalte praktisch umzusetzen.⁷ Der Lernprozess betrifft also beide Seiten. Es werden zudem neben den Schwierigkeiten auch die Kompetenzen der Studierenden offenbar, die im herkömmlichen Musiktheorieunterricht nicht selten ungenutzt bleiben. Diese zu erkennen und in die Methodik des Unterrichts zu integrieren, ist ein pädagogischer Gewinn, der über das Kombifach hinausweist.

Zu den wichtigsten Punkten, die im Kombifach die Motivation, das Bewusstsein und damit die Arbeitsbereitschaft fördern, gehören die Autorität der Hauptfachlehrenden, die Offenheit der beiden Seiten »Theorie und Praxis« sowie der selbstbewusstere und verinnerlichende Umgang mit musiktheoretischen Inhalten am eigenen Instrument. So können auch Ansichten zu Ästhetik oder die Wirksamkeit von Modellen u. a. m. schon in kleinsten praktischen Übungen reflektiert werden.

Man kann sich fragen, warum dafür zwei Lehrkräfte nötig sind. Können nicht ein musiktheoretisch gebildeter Interpret oder ein Theoretiker mit überzeugender Interpretationsfähigkeit die gleichen Inhalte vermitteln? Ausschlaggebend ist die Form des Seminars: Ein offener Dialog zwischen Musikern, deren Denken und Handeln unterschiedlichen Erfahrungswelten entspringen, wird entlang eines gemeinsam durchdachten Fahrplans⁸ geführt. In diesem Dialog bekommen die aktiv teilnehmenden Studierenden die Möglichkeit, die verschiedenen Wissensformen und Denkweisen mit den eigenen Vorstellungen zu vereinen. Der Dialog zwischen den Fachkräften, der auch Raum für ungünstige Varianten oder für Scheitern lässt, ermöglicht eine produk-

7 Die Erfahrung zeigt, dass diejenigen Studierenden, die mit fundierten musiktheoretischen Kenntnissen und klavierpraktischen Fähigkeiten zum Unterricht im Kombifach »Bläserkadenzen« gekommen sind, im Vorteil waren und zudem ihre Ergebnisse tendenziell überzeugender vortragen konnten.

8 Siehe hierzu die Abbildung des Unterrichtsplanes am Ende des Textes.

tive Fehlerkultur, die im sonstigen Hochschulumfeld und generell in der heutigen Lebenswelt in der Regel zu wenig praktiziert wird.

5. Schwierigkeiten

Schwierigkeiten und Herausforderungen entstehen an vielen Stellen. So ist die tief gehende Durchdringung der historischen Quellen und Zusammenhänge für viele Instrumentalstudierende meist zu langwierig.⁹ Leseaufgaben führten in der Regel nicht zu der gewünschten Vorbereitung auf die nächste Sitzung, so dass Unterrichtszeit für praktische Übungen verloren gegangen ist. Das unterschiedliche Niveau der musiktheoretischen Basis konnte im Kurs durch Wiederholung bestimmter Inhalte nur teilweise ausgeglichen werden. Auch die Probleme beim Zusammentreffen verschiedener Theoriesysteme und damit verbundene terminologische Probleme können im Kurs nicht ausgeräumt werden. Die Thematik der inhärenten Mehrstimmigkeit wurde von Kurs zu Kurs immer mehr zurückgestellt, obwohl sie zu einer anspruchsvollen Ausarbeitung und Ausführung v. a. komponierter Kadenzen wichtig wäre. Der unverkrampfte Umgang mit harmonisch-kontrapunktischen Modellen und das Wissen um harmonisch-funktionale Zusammenhänge, die als Basis dafür notwendig sind, fehlten bei einigen Studierenden. Hierauf müsste und könnte der Musiktheorieunterricht von Anfang an eingehen und so schon im Vorfeld solcher und ähnlicher Anwendungen wie dem Kombifach »Solokadenzen« auf die Bedeutung und Anwendbarkeit von Theoriewissen aufmerksam machen. Ein undogmatischer und flexibler Umgang mit unterschiedlichen Theoriesystemen bereichert die Musiktheorie selbst und begünstigt zudem die Bereitschaft der Studierenden, sich auf Musiktheorie einzulassen, sie als einen Teil des Fundaments der Musikerpersönlichkeit zuzulassen. An dieser Stelle sind aber auch alle Lehrenden gefragt – auf Seiten der Musiktheorie und der instrumentalen Hauptfächer.

Ein Lösungsansatz für die verschiedenen Schwierigkeiten ist Quantität, d. h. mehr praktische Übungen und Aufgaben, sodass am Ende des Kurses eine Vielzahl an komponierten und improvisierten Kaden-

9 Mit der Veröffentlichung von Markus Roth 2012 ist nun eine ideale Begleitung und Vertiefung möglich, sofern Studierende diesen Mehraufwand auf sich nehmen; vgl. Roth, *Einem Traume gleich*.

Fächerübergreifende Zusammenarbeit

zen oder deren Segmenten die Urteilskraft positiv beeinflussen konnte. Außerdem konnte so immer wieder thematisiert und erlebt werden, welche enorme Bedeutung dem überzeugenden Vortrag einer Solokadenz zukommt, einem inspirierenden, Interesse weckenden, spontan wirkenden Vortrag, bei dem die Mittel bewusst eingesetzt werden.

Sitzung à 2h	Thema
1	<ul style="list-style-type: none"> • Funktion und Aufbau von Solokadenzen, Signalakkorde und Schlusswendungen, Unterscheidung: Eingänge und Kadenzen, Stilfragen und Ästhetik (gemeinsame Lektüre: Quantz, „Versuch ...“ u.a.) • 4/6-Akkord als der die Spannung haltende Ein- und Ausstieg der Solokadenz • Übung im Unterricht: 4/6-Akkord mit einfachen rhythmischen + melodischen Spielfiguren darstellen bzw. improvisieren („Kreistraining“) HA: • D^{4/6} in zwei Dur- und zwei Moll-Tonarten spielen (improvisieren)
2	<ul style="list-style-type: none"> • unterschiedliche Wege in den 4/6-Akkord am Ende der Solo-Kadenz: chromatisch von unten und von oben in den Dominant-Ton (dazu Übung im Unterricht: „Kreistraining“) • gegebene Gerüstsätze mit Spielfiguren diminuieren HA: • rhythmische und melodische Spielfiguren aus den nicht-thematischen Abschnitten des Konzertsatzes herauschreiben (eigene Stimme und Orchester) • kurze Solokadenz (z.B. 3 Segmente) notieren und improvisieren
3	<ul style="list-style-type: none"> • Umgang mit akkordfremden Tönen/ Nebennoten, Spitzentönen, metrischer Gewichtung • Analysen zu Syntax harmon. Progressionen/ Dramaturgie/ musikal. Rhetorik und Form HA: • Integration von Spielfiguren in zu diminuierende Gerüstsätze, mit Sequenzharmonik • erweiterte Solokadenz konzipieren und notieren
4	<ul style="list-style-type: none"> • Analyse von Solo-Kadenzen Mozarts (div. Klavierkonzerte) • Verwendung von nicht-thematischem und thematischem Material (Spielfiguren, destabilisierte Themenfragmente) • Modulationen mit Sequenzharmonik/ Satzmodellen (für komponierte Kadenzen) HA: • Solokadenz mit Ausweichungen/ Modulationen nach Mozarts Form- und Dramaturgiemodell konzipieren und notieren
5	<ul style="list-style-type: none"> • eigene Konzeption für Aufbau der Solokadenz und dramaturgische Funktion wichtiger Elemente reflektieren und erläutern • Berücksichtigung des Umfangs, der „Beweglichkeit“ und anderer Instrumenten-spezifischer Fragen HA: • Solokadenz mit übernommenen oder eigenen Konzeptionen komponieren
6	<ul style="list-style-type: none"> • inhärente Mehrstimmigkeit: Verständnis für eine „virtuelle Polyphonie“, v.a. das Gerüst aus gedachter Bass- und Oberstimme (auf Basis des Generalbasses) • Übung zum polyphonen Ausgestalten kurzer Gerüstsätze (polyphon diminuieren) HA: • evtl. schon vorhandene Segmente mit „virtueller Polyphonie“ im Konzertsatz auffinden, eigene Segmente im „Tonfall“ des Konzertes komponieren und improvisieren • Solokadenz unter Einbeziehung möglichst aller behandelten Elemente komponieren • kurze Solokadenzen improvisieren
7	<ul style="list-style-type: none"> • Diskussion und Verbesserungsvorschläge für die komponierte und improvisierte Kadenzen • Vorgehensweise für improvisierte Kadenzen wiederholen und diskutieren HA: • Verbesserungen einarbeiten
8	<ul style="list-style-type: none"> • Vortrag einer komponierten und einer improvisierten Kadenz im Kontext des ganzen Satzes (mit Korrepetition)

Abbildung 1: Planung Kombifach »Bläserkadenzen«.

© 2015 William Forman (william.forman@doz.hfm-berlin.de), Robert Rabenalt (rabenalt@web.de)

Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin; Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Forman, William / Robert Rabenalt (2015), »Fächerübergreifende Zusammenarbeit Musiktheorie und instrumentales Hauptfach am Beispiel des Kombifaches ›Bläserkadenzen‹« [Interdisciplinary Cooperation between Music Theory and Instrumental Majors using the Example of the Hybrid-Subject "Wind Cadenzas"], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 425–433. <https://doi.org/10.31751/p.167>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: cadenza; composing; Diminuieren; diminution; embellishment; Improvisieren; improvising; Komponieren; Methodik; methodology; practical application of music theory; Praxisbezug der Musiktheorie; Solokadenz

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015