

Klänge des Lebens – Neue Kammermusik an Musikschulen

Referentin: Prof. Wolfgang Rüdiger

AG 9, Freitag, 20. Mai 2011

Neue Kammermusik ist ein ebenso spannendes wie weites Feld, das zentrale Motive des Menschen anspricht: die Lust an Neuem, den Wunsch, intensiv und innig miteinander zu musizieren, das Bedürfnis nach Vielfalt und Abwechslung in der kreativen Gestaltung von Musik und Leben. Neue Kammermusik knüpft an menschliche Grunderfahrungen an, für die sie sensibilisiert; sie greift Klänge der Natur, des Körpers, des Alltagslebens auf, die sie auf besondere Weise formt; sie verbindet sich mit anderen Künsten und mit Vorstellungen anderer Kulturen und umfasst so viele verschiedene Stilrichtungen, dass jeder Musiker, jeder Schüler und Lehrer eigene musikalisch-ästhetische Erfahrungen machen kann, mit sich selbst, mit anderen, mit Musik in der Fülle ihrer Erscheinungen.

Die AG gibt einen Überblick über das Spektrum Neuer Kammermusik an Musikschulen und veranschaulicht an ausgewählten Klangbeispielen und in exemplarischer Arbeit an konkreten Werken einige Zugangs- und Vermittlungsweisen neuer Musik, die uns viel näher steht, als wir glauben, und unser Leben bereichert, weil sie's bewusst und hörbar macht. Für Live-Beispiele und Erläuterungen sorgt eine Kammermusikgruppe des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz mit Michèle Müller und Lorraine Zhang, Violine, Tatiane Lopes, Viola, Erik Neumann, Violoncello, Linus Maurer, Kontrabass und Leonie Franziska Schäfer, Klavier.

I Einführung

Seit über hundert Jahren gibt es sie, die Neue Kammermusik, oder sollte man lieber sagen: neue Kammer und Ensemblemusik? Denn das musikalische 20. Jahrhundert ist vornehmlich die Epoche des Ensembles. Von Arnold Schönbergs Kammer-symphonie op. 9 von 1906 bis heute ist es das Zusammenwirken individueller Musikerpersönlichkeiten in neuen, ungewöhnlichen Besetzungen, das die Entwicklung der neuen Musik maßgeblich prägt. Als mündiges soziales und solistisches Miteinander erweitert die Idee und Praxis des Ensembles, ohne sie preiszugeben, klassische Kammermusik um freie Formationen und experimentelle Musizierweisen, die jeden Spieler mehr denn je gestalterisch aktiv werden lassen. Als Grenzen sprengende Kraft erzeugt die Idee des Ensembles (*insimul = zusammen, zugleich, das Ganze, die Gesamtheit*) neue Verbindungen und bezieht Atem und Körperklänge, Gesten und Geräusche, Alltagsklänge und andere Künste, elektronische Instrumente und neue Medien ebenso ein wie Musik und Klangformen anderer Kulturen. In seinem emanzipatorischen Anspruch kommt das Musizieren im Ensemble dem emphatischen Aufbruch und „kulturellen Universalismus“, der Aktualität und „geistigen Neuorientierung“ der „neuen Musik“ seit 1900 näher als jede andere Musizierform (vgl. von Blumröder 1981, S. 34 f.), ja das Ensemble kann als bevorzugtes Experimentierfeld und innovativer Motor der neuen Musik betrachtet werden. Ihre stets neue Aktualität und Ausweitung des Musikalischen auf alle Klänge in uns und um uns macht zugleich ihre Lebendigkeit aus. Indem neue Kammer und Ensemblemusik sich mit unserer Gegenwart und Zukunft, mit Körper und Klang, Alltag und Arbeit, Natur und Technik auseinandersetzt, gelebtes „Leben“ in geformten Klang verwandelt und allgemeine menschliche Grunderfahrungen vermittelt, bietet sie sich für eine kreative Arbeit an Musikschulen als Stätten von „Bildung mit Zukunft“ geradezu an.

In praxisorientierter Weise gibt der Workshop einen Überblick über einige Erscheinungen und Zugangsweisen zu neuer Kammer und Ensemblemusik, die uns viel näher steht, als wir manchmal glauben, und unser Leben bereichert, weil sie's bewusst und hörbar macht. Dass es sich dabei nur um einen kleinen Ausschnitt handeln kann, wird am besten wissen, wer die unendlich vielen Stile und Strömungen des ebenso barbarischen wie ästhetisch reichen 20. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der neuen Musik, ansatzweise kennt. In einem Workshop ist das so, als wollte man ein Meer in eine Nusschale füllen.

II Atem und Instrumente

Da der Ausgangspunkt aller „Zukunftsbildung“ die ästhetische Bildung unseres eigenen musikalischen Körpers und seiner vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten ist, beginnt der Einblick in das spannende Spektrum neuer Kammermusik an Musikschulen mit einem gemeinsamen Atemgedicht (zum Folgenden vgl. Rüdiger 2007, S. 21 ff.).

Gerhard Rühm, Atemgedicht (1954)

h (einatmen)

h (ausatmen)

h (einatmen)

h (ausatmen)

h (einatmen)

h (ausatmen)

h (einatmen)

h (ausatmen)

h (einatmen und den Atem gespannt anhalten)

h (erlöst ausatmen)

Rühms Atemgedicht führt das musikalische Wechselspiel von Spannung und Entspannung, wie es in jeder Kammermusik vorkommt, auf seinen physiologischen Ursprung zurück und umgekehrt: Der natürliche Spannungsauf- und -abbau im Ein- und Ausatmen wird musikalisch gestaltet. So wie jedes lösende Ausatmen Kadenzcharakter besitzt, so kann jede (Dur)Kadenz mit ihrem doppelten Quintfall als musikalisches Ein- und Ausatmen verstanden werden, jede Steigerung der Dominantenspannung als gesteigertes Einatmen, jede musikalische Form als weit gespannte Atemdramaturgie.

Dies wird zunächst im Ensemble der Kursteilnehmer erprobt und dann auf das Ensemblespiel mit Instrumenten übertragen. Ein erstes Lesen und unbefangenes Vortragen lässt offensichtliche Unterschiede in Tempo, Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke erkennen: Keiner liest das Gedicht gleich, jeder gestaltet die musikalischen Elemente anders und erzeugt so verschiedene musikalisch-körperliche Ausdrucksfarben. An Klangexperimente mit dem Grundlaut „h“ schließt sich eine gemeinsame Aufführung aller unter dezenter gestischer Anleitung, gefolgt von einer „rein musikalischen“, akkordischen Ensemblefassung im atmenden Zusammenspiel der Schülerinnen und Schüler: GDur – CDur – DDur – GDur – Pause – EDur – amoll – Pause – DDur – GDur – verkürzter GDominantseptnonakkord (hdfas = den Atem gespannt anhalten) – Pause – CDur (= erlöst ausatmen). Sind auch etliche andere, experimentelle und szenische Übertragungen auf instrumentales Ensemblespiel denkbar, so macht das Beispiel deutlich, wie musikalisch unser Körper und wie körperlich erfülltes Kammermusikspiel ist.

II Körper und Kammermusik – Body Blues für variables Ensemble

Der Körper als Quelle von Kunst bildet auch den Ausgangspunkt des folgenden Modells neuer Kammer- und Ensemblemusik (mitkonzipiert von Benjamin Kaapke und Leonhard Breith im Rahmen eines Seminars zum Thema Improvisation in kunterbunt gemischten Ensembles an der Robert Schumann Hochschule

Düsseldorf im Wintersemester 2009/10). Anders als beim Atem ist es hier der Corpus des Menschen als klingender Resonanzkörper, dessen perkussive Möglichkeiten erfahren und auf Instrumentalspiel übertragen werden. Die Erarbeitung beginnt mit der Bodymusic von Keith Terry (beschrieben in Ortrud Borhardt/Jens Holm 1998): In die Hände Klatschen und Klopfen rechts–links auf den oberen Brustkorb = drei Anschläge – dasselbe plus Patschen auf die Oberschenkel = fünf Anschläge – dasselbe plus Klopfen auf Pobacken = sieben Anschläge – dasselbe plus Stampfen links – rechts = 9 Anschläge dies alles in feiner Wahrnehmung und klanglich sensibler Ausführung mit swingender Bewegung.

Nach Teilung des Ensembles der Kursteilnehmer in mehrere Gruppen mit Überlagerung und Phasenverschiebung (3 plus 5 plus 7 plus 9) werden die körpermusikalischen Anschlagmuster in tonale Pattern verwandelt: 3 = b – d – f 5 = b – d – f – g – b 7 = b – d – f – g – b – g – f 9 = pulsierende Oktavvarianten auf b und auf g und mit Instrumenten gespielt (aus der Körperpercussion erwachsend oder ggf. mit BodymusicBegleitung einer anderen Gruppe). Über dieser groovenden Rhythmusgruppe improvisieren die einzelnen Spieler mit gleichem einfachem Tonmaterial b – d – f – g, ggf. erweitert durch die „Blue Note“ des und weitere Töne (z. B. b – c – des – d – f – g etc.) auf einer nach oben offenen Qualitäts und Schwierigkeitsskala (Ausweitung der Töne, Tonräume und Spieltechniken, der Dynamiken, Artikulationen, Dialogformen etc.).

III Imitatio Naturae – Wasser als Motiv neuer Kammermusik

Der Bezug neuer Kammermusik auf Phänomene des Lebens erweitert sich im dritten Beispiel vom Atem und Körper auf die „Nachahmung“ von Naturerscheinungen, wie sie in der Tradition barocker Vorbilder auch in neuer Musik anzutreffen ist. Neben prominenten Beispielen wie John Cages Sternenmusik *Atlas Eclipticalis* für variables Ensemble (1961), Olivier Messiaens ornithologische Werkzyklen oder George Crumbs *Vox balaenae* Trio (1971) sind es etliche Werke zum vielgestaltigen Phänomen Wasser, an denen sich die Fantasie von Musikschülern entzünden kann. Ein schönes Stück neuer Kammermusik für Musikschulen regt die Gestaltungslust besonders an: die *Wasserspiele* für 35 Ausführende: mindestens 2 Streicher (VI/Va/Vc/Kb) und Klavier, komponiert 1996 von Alfred Felder (*1950), erschienen 1997 in der Musikedition Nepomuk. Das Werk besteht aus einer kanonischen Introduction, einer auskomponierten gemeinsamen Coda und 11 individuellen Kästchen pro Stimme mit signifikanten Klangelementen und Motiven, die von jedem Spieler frei gewählt und individuell realisiert werden, in differenzierter Gestaltung und im wachen Hören auf die anderen. Ganz im Sinne dieser aleatorischen Vorgehensweise bietet sich eine Improvisationsaufgabe als Einstieg an: „Stell Dir vor, Du bist das Wasser eines Bächleins, das von der Quelle ins Tal fließt“ (so der Beginn von Felders Werkkommentar) – wie würdest Du dies auf Deinem Instrument vertonen? Die fantasievolle Improvisation einer Kursteilnehmerin am Violoncello (glitzernde Flageolett Klänge, Auf und Ab auf leeren Saiten) und der Vergleich mit Alfred Felders Wasserspielen (verwandte Elemente 2, 9 und 11 in den Streicherstimmen) verweisen auf musikkaffine, „aquamusikalische“ Aspekte des wandlungsfähigen Elements Wasser wie Stille und Fülle, Fließen und Fallen, Tropfen, Rauschen, Anschwellen, Verebben etc., die etliche Gestaltungsformen mit einfachem bis komplexem Material ermöglichen. In Mike Schoenmeihls Kinderklavierstück *Der geheimnisvolle Raubfisch* z. B. (im Sammelband *Tiere. 30 leichte Klavierstücke für Kinder* in der Reihe *Bilderklavier / Piano Pictures*, herausgegeben von Monika Twelsiek, Mainz 2008) wird die bedrohlich ruhige Bewegtheit von Wasser mittels eines sparsamen pentatonischen Tonvorrats (e, g, a, h, d) dargestellt, der auch jüngste Schülerinnen ans musikalische Wasser heranführen kann. Diese und weitere kompositorische Umsetzungen zwischen Stille und Sturzbach vermitteln zugleich, ins Allgemeine gewendet, Grundregeln der Erfindung und Gestaltung neuer Kammermusik: Am Anfang steht meist eine Aufgabe oder Vorlage, ein Klangimpuls oder eine Idee; darauf folgt die Vorstellung und Findung von Klängen zwischen Begrenzung und Ausweitung; sodann ihre Erkundung und Erprobung auf Instrumenten; daran schließen sich Aspekte der Formgebung zwischen Freiheit und Notwendigkeit, Notation, Probenarbeit und Aufführung.– wie sie abschließend von der Kammermusikgruppe des PCK exemplarisch vorgeführt wird.

Das Stück schult eine Reihe von KammermusikTugenden wie geformtes Spielen und freies Entscheiden, waches Hören und wirkungsvolles Handeln, Zurückhalten und Zupacken, Stille und Fülle, Agieren und Reagieren, alleine und zusammen spielen (Coda) – und ermöglicht eigene improvisatorische und kompositorische Weiterentwicklungen bis zur Erfindung eigener Wassermusiken für Kammerensemble.

IV Versuch einer Systematik und Synopse neuer Kammer und Ensemblemusik

Die drei Beispiele neuer Kammer und Ensemblemusik des 20. und 21. Jahrhunderts aus dem Geiste von Atem, Körper und Naturnachahmung lassen sich einordnen in eine Systematik, die sich zwischen den Koordinaten gefügtes Werk – freie Improvisation einerseits und feste Besetzung – freie Besetzung andererseits bewegt. Das Feld *Gefügtes Werk in fester Besetzung* (links unten) markiert den einen Pol, der in der Tradition der klassischen Moderne wurzelt, das Feld *freie Improvisationen in freier Besetzung* (rechts oben, s. Synopse) den anderen Pol, der mehr eine Domäne der experimentellen Avantgarde ist. Hier haben ebenso werkabgeleitete Improvisationskonzepte wie eigene Erfindungen experimenteller Musik mit avantgardistischen Spieltechniken und unkonventionellen Klangerzeugern in verschiedenen Notationsformen ihren Ort. Die Aufhebung der Trennlinie von Interpret und Komponist, wie sie hier der Fall ist, kann freilich auch im Bereich komponierter Kammermusik zu ihrem Recht kommen. Zwischen gefügten Kammermusikwerken und freien Ensemblekonzepten liegen etliche Mischformen, in denen integrale Kompositionen improvisatorische bzw. aleatorische Elemente enthalten oder eine Bearbeitung erfahren, die bis zur Neuschöpfung im Sinne einer „komponierten Interpretation“ (Hans Zender) führen kann. Umgekehrt können offene Formen, graphische Notationen oder verbale Anweisungen eine kompositorische Ausarbeitung erfahren, wie sie z. B. Gottfried Michael König von Earle Brown's musikalischer Graphik *December 1952* aus dem Zyklus *Folio* für Orchester vorgelegt hat (vgl. Frobenius 2004, Köhler 2004). Hier wie oftmals auf dem Gebiet neuer Kammermusik zeigt sich, dass Improvisation und Komposition keine Gegensätze darstellen, sondern „Endpunkte eines Kontinuums“, auf dem kreative Musiker, Lehrer wie Schüler, sich frei bewegen und ebenso improvisieren wie notieren, Werke und Konzepte interpretieren, ausgestalten und neu erfinden können (vgl. Lehmann 2008, Rüdiger 2009).

V Beispiele neuer Kammer und Ensemblemusik gemäß der Systematik

Im Folgenden kommen ausgewählte Beispiele neuer Kammer und Ensemblemusik aus allen vier Feldern der Systematik zu Gehör und Gesicht.

1. Nach Atem, Körper, Wasser ist es der lebendige Pulsschlag, der Peter Hochs *Pattern Piece 1* für beliebig besetztes Ensemble (1999) fundiert. Das Werk wird aufgeführt und erläutert von den KammermusikSchülerinnen des PCK Mainz. Die aus dem Geist der Minimal Music entstandene Improvisationskomposition vermittelt ein weiteres Gestaltungsprinzip neuer Kammermusik, das die kompositorische Arbeit von Schülern anzuregen vermag: die Arbeit mit wiederholten Klangelementen, Motiven oder Patterns zwischen einem Ton und ganzen Gestalten, die von verschiedenen Instrumenten auf die leere Leinwand eines freien, ggf. vorher vereinbarten Zeitraums platziert werden und ebenso für sich stehen wie sich gegenseitig berühren, begegnen und durchdringen können – alles passt zusammen (vgl. auch Max E. Kellers Konzept *Sparsamkeit* in Nimczik/Rüdiger 1997).

2. Ein prominentes Beispiel für ein notiertes Werk in fester Besetzung mit Improvisationsanteilen bildet György Kurtágs Bläserquintett *Quintetto per Fiati* op. 2 von 1959. Der V. Satz Rubato, improvisando besteht aus fünf metrisch freien Instrumentalstimmen, deren Einsatzfolge, Tempowahl, dynamische Entwicklung und Wiederholungszahl in unzähligen Varianten gestaltet werden kann und eine reiche Improvisationskultur entfaltet. Als „Ausgangspunkte für die Gestaltung komplexerer, während der Improvisation entstehender formeller Lösungen“ schlägt Kurtág einige einfache Varianten vor, an denen die Probenarbeit sich orientieren kann (AusführungsAnleitung des Komponisten in der Partitur).

3. Die Kategorie *Gefügtes Werk in fester Besetzung* ist uns historisch am Vertrautesten, führt sie doch die Tradition klassischer Kammermusik mit neuen ästhetischen Ideen und Formaspekten, Ausdrucksweisen und Klangtechniken fort. Literatur dazu findet sich ausführlich im älteren VdMLehrplan *Instrumentales Zusammenspiel* von 1981, im neuen Lehrplan Kammermusik von 2012, in den Auswahllisten der VdMI-initiative *Neue Kammermusik für Musikschulen praxiserprobt* 2001 und 2003 (s. auch *Ensembleleitung Neue Kammermusik. Dokumentation und Arbeitshilfe des Modellprojekts*, herausgegeben für den Verband deutscher Musikschulen von Wolfgang Rüdiger und Reinhard Gagel, Bonn 2004), in den LiteraturEmpfehlungslisten von *Jugend Musiziert* sowie in zahlreichen Bibliographien der einzelnen Instrumente.

4. Über die bekannten Kammermusikwerke der klassischen Moderne hinaus (Beispiel: Paul Hindemiths *Kleine Kammermusik* für fünf Bläser op. 24 Nr. 2 von 1922) sind es besonders Werke der jüngsten Zeit, die in dieser Kategorie Schüler und Lehrer faszinieren, besteht doch hier die Möglichkeit eines direkten Kontakts mit Komponistinnen und Komponisten bis zur Mitwirkung bei Proben und Konzerten, Einführungs- und Podiumsgesprächen. Darüber hinaus können Lehrer wie Schüler selber kompositorisch aktiv werden, wie es zur Zeit Bachs üblich war, wo das Erlernen eines Instruments mit dem Erlernen kompositorischen Handwerks einher ging, mithin der Spieler zugleich Komponist war und umgekehrt. Beispiele für solch fruchtbare Zusammenarbeit bzw. Personalunion von Komponist und Interpret sind Helmut Schmidingers fulminantes *JetSetTrio in 3 Minuten* für Violine, Violoncello und Klavier aus dem Jahre 2000 (Edition Litmus, siehe VdMAuswahlliste *Neue Kammermusik für Musikschulen praxiserprobt* 2003, S. 4), geschrieben für und uraufgeführt von einem Klaviertrio der Kammermusikklasse von Mechthild van der Linde, die ihrerseits mit dem *Chromatischen Spaß* für 4 Violoncelli (2005 Musikverlag Hauke Hack) einen KammermusikReißer für Anfängerensemble komponiert hat. Beide Werke wurzeln in repetitiver Motorik und fetziger Pulsation, enthalten ruhige Teile und arbeiten mit gemäßigt zeitgenössischen Spieltechniken wie Glissando, BartokPizzicato, col legno battuto, Spiel „hinterm Steg“, Flageolett Klängen, Bewegungselementen und Perkussionsmomenten, die strukturell überzeugend dem Ausdrucksgehalt dienen. Beide Werke werden auf Video bzw. DVD vorgeführt.

5. Bearbeitungen zwischen Instrumentation, Arrangement und „komponierter Interpretation“ (so der Untertitel von Hans Zenders Nachkomposition von Schuberts *Winterreise* für Tenor und kleines Orchester, 1993) kennzeichnen ebenso die Entstehung und Entwicklung neuer Musik wie die Idee und Praxis des Ensembles, ja beides geht und gehört zusammen, besonders in der Tradition der SchönbergSchule, in der Bearbeitungen von Orchesterstücken für kleinere Besetzungen die Regel waren (prominentes Beispiel: Arnold Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 aus dem Jahre 1909, für Kammerorchester bearbeitet von Felix Greissle). Ein schönes Beispiel aus der Feder eines zeitgenössischen Komponisten ist Gerald Eckerts Bearbeitung von Erik Saties vier „archaischen“ Klavierstücken *Ogives* (1986) für Streichtrio aus dem Jahre 2000 (Edition Gravis, Bad Schwalbach 2001).

6. Die Königsdisziplin neuer Kammer und Ensemblesmusik ist ohne Zweifel das Erfinden und Entwickeln, Improvisieren und Komponieren eigener Werke und Konzepte für feste und freie Besetzungen, sei es in Auseinandersetzung mit existierenden Werken, Graphiken und Textkompositionen, aus denen neue Ideen und Stücke entwickelt werden, sei es im Ausgang von musikalischen Elementen, Ideen, Bildern, Gesten, Gedichten und Geschichten etc., die Anlass zu eigener kompositorischer Gestaltung bieten (vgl. Rüdiger 2009 und Nimczik/Rüdiger 1997). Die inzwischen zahlreichen Kinderkompositionsklassen und kompositionspädagogischen Aktivitäten an Musikschulen, Schulen, Musikhochschulen sowie in freien Kursen und Projekten belegen einen immensen Zuwachs an kreativer Erfindungs- und Gestaltungsarbeit im Bereich neuer Kammer und Ensemblesmusik und deuten auf einen möglichen Paradigmenwechsel von einer vornehmlich reproduktionsorientierten Musik und Ausbildungskultur zum eigenen Muskschaffen und produktiven Musizieren (zum aktuellen Stand kompositionspädagogischer Praxis vgl. den Sammelband von Vandr  und Lang 2011).

7. Zur Interpretation, Improvisation und Komposition neuer Kammer und Ensemblesmusik gehören Kenntnisse über neue Notationsformen und Spieltechniken, die sowohl experimentell erforscht und entwickelt als auch durch das Studium exemplarischer Kompositionen und entsprechender Studienwerke angeeignet werden können. Klassiker auf diesem Gebiet sind Erhard Karkoschkas Veröffentlichung zum *Schriftbild der Neuen Musik* von 1966, die von renommierten Instrumentalisten herausgegebene Reihe *Studien zum Spielen Neuer Musik* bei Breitkopf & Härtel und die Publikationen zu den Spieltechniken der einzelnen Instrumente im B renreiterVerlag. Darüber hinaus hat jedes Instrument einen eigenen Fundus an Literatur zu neuen Spiel- und Klangtechniken (beispielhaft für die Querflöte in der Musikschularbeit: Antje Gerlof und Wiebke Schuler 2004), wie ebenso die meisten neuen Kammermusikwerke eine eigene Legende mit Spielanweisungen und Notationserl uterungen besitzen. Eine Schnittmenge zwischen der Pädagogik des instrumentalen Anfangsunterrichts und den Notationsformen neuer Musik bildet die graphische Notation, deren Zeichen Auge, Ohr, Stimme und Hand verbinden, die musikalische Vorstellung schulen und in den musikalischen Graphiken von Earle Brown, John Cage, Anestis Logothetis, Roman HaubenstockRamati,

Leon Schidlowsky, Sylvano Bussotti, Violeta Dinescu und anderen zur Werkgestalt gefunden haben – Modell und Muster kreativer Erfindung, Formung und Gestaltung neuer Kammer und Ensemblemusik auch an Musikschulen (vgl. Köhler 2004).

VI Zum Abschluss: Luftküsse

Der Workshop endet dort, wo er begann: mit einem komponierten Stück neuer Kammermusik aus Körperklängen in der gemeinsamen Aufführung der ersten Takte von Moritz Eggerts (* 1965) Luftküsse. *Kurze Szene für sechs Darsteller* (1997, Stimmverdopplungen möglich). Das witzigspritzige Stück Körpermusik in tonaler Rhythmik und Gestik arbeitet mit dem sparsamen Klangmaterial von sieben Mund und Körperklängen, die nacheinander kanonisch vorgestellt, addiert und rückwärts im Krebsgang auf den Anfangsklang zurückgeführt werden: Handkuss – labialer Explosivlaut p – Verschlusslaut kk – Reibelaut sch – Explosivlaut tt – vokalgefärbte HandBackenAnschläge – Mundharmonikaklänge im Ein und Ausatmen und zurück, bis nur noch die initiale Lautgeste übrig bleibt, deren küssige Verlängerung mit offener Geste zum Publikum einen effektvollen Schlusspunkt setzt (vgl. Rüdiger 2007, S. 142 f.).

Literatur

- Christoph von Blumröder, *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*, MünchenSalzburg 1981 (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Band 12)
- Christoph von Blumröder, Art. „Neue Musik“, „Experiment, experimentelle Musik“ und „Offene Form“ in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 299 – 311, 118 140 und 324 – 332
- Ortrud Borchardt/Jens Holm, *The Rhythm of the FunkyBodyBeat*, in: *Musik & Bildung* 4/1998, S. 52 55
- Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1996 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 7)
- Ensembleleitung Neue Kammermusik. Dokumentation und Arbeitshilfe des Modellprojekts*, herausgegeben für den Verband deutscher Musikschulen von Wolfgang Rüdiger und Reinhard Gagel, Bonn 2004 (mit den Auswahllisten der VdMInitiative „Neue Kammermusik für Musikschulen praxiserprobt“ 2001 und 2003)
- Stefan Fricke/Lydia Jeschke, *SWR2 Kompass Neue Musik*, Saarbrücken und BadenBaden 2007
- Wolf Frobenius, Bildliche und musikalische Gestaltung. Earle Browns December 1952 in Ausarbeitungen für großes Orchester von Gottfried Michael Koenig, in: Stefan Fricke (Hg.), *G. M. Koenig. Parameter und Protokolle seiner Musik*, Saarbrücken 2004, S. 97 105
- Antje Gerlof und Wiebke Schuler, *Einführung in die Techniken der Neuen Musik für Anfänger und Fortgeschrittene auf der Querflöte*, in: *Tibia* 1/2004, S. 25 – 30
- Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle 1966
- Armin Köhler, Punkt, Punkt, Komma, Strich, fertig ist ein Meisterwerk?, in: *Vom Innen und Aussen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts*, 2 DVD, hg. von Armin Köhler und Rolf W. Stoll, *Musik & Bildung spezial*, BadenBaden und Mainz 2004
- Andreas C. Lehmann, Komposition und Improvisation, in: Herbert Bruhn/Reinhard Kopiez/ Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 338 353
- Ortwin Nimczik/Wolfgang Rüdiger, *Instrumentales Ensemblespiel. Übungen und Improvisationen klassische und neue Modelle*. Material und Basisband, Regensburg 1997 (= Materialien für den Musikunterricht, hg. von Siegmund Helms und Reinhard Schneider, Band 2)
- Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Körper. Ein Übungs und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer*, Mainz 2007
- Wolfgang Rüdiger, *Hin und weg. Wege der Improvisation neuer Musik in gemischten Ensembles*, in: *Üben & Musizieren* 4/2009, S. 10 15
- Studien zum Spielen Neuer Musik* [für verschiedene Instrumente], Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
- Philipp Vandré und Benjamin Lang (Hg.), *Komponieren mit Schülern. Konzepte – Förderung – Ausbildung*, Regensburg 2011
- Verband deutscher Musikschulen (Hg.), *Lehrplan Instrumentales Zusammenspiel*, Kassel 1981
- Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts*. Die Texte, CDROM, hg. von Armin Köhler und Rolf W. Stoll, Mainz 2004 (= edition neue zeitschrift für musik)

Neue Kammer- und Ensemblesmusik

Freie Besetzung

Notierte Werke für variable Besetzungen in verschiedenen Stilrichtungen (s. u.)
Eigene Kompositionen für freie Besetzungen (Traditionelle und elektronische Instrumente, Alltagsinstrumente, Körper, Stimme etc.)
Arrangements und Bearbeitungen

Improvisationskompositionen und –konzepte in traditionellen, verbalen, graphischen und gemischten Notationsformen
Eigene Erfindungen experimenteller Musik
Werkabgeleitete Improvisationskonzepte für freie Besetzungen

Gefügtes Werk

Klassische Moderne seit ca. 1910
Neue Musik von den 50er Jahren bis heute (Avantgarde, Neue Einfachheit, Minimal Music, Musikalisches Theater, Musik anderer Kulturen, päd. neue Musik etc.)
Kompositionen von Lehrern und Schülern mit neuen Klangformen und Spieltechniken

Kammermusikwerke mit aleatorischen Elementen / improvisatorischen Spielräumen
„Offene Werke“ von den 50er Jahren bis heute
Werkabgeleitete Improvisationskonzepte für verschiedene Kammermusik-Besetzungen

Freie Improvisation

Feste Besetzung