

EPTA

European Piano Teachers Association
Sektion Deutschland

Klavierspiel und Bewegung

Pianists and Motion

35. Europäischer EPTA-Kongress
35th EPTA European Conference

9.–12.05.2013 | Düsseldorf
Clara-Schumann-Musikschule

..... **Donnerstag, 9. Mai 2013**

- 15:00_M. **Peter Haseley** (D)
Begrüßung / Inaugural Address
- 15:15_M. **Malcolm Troup** (GB)
The State of 'Play' in 20th Century Music
- 16:30_M. **Nancy Bachus** (GB)
Right from the start. Piano Technique/Young Artists
- 17:15. *Kaffeepause / Coffee Break*
- 17:45_M. **Dora De Marinis** (RA)
Motion in piano works by Alberto Ginastera
- 18:30_M. **Dominique Morel** (CDN)
Pas de deux and Inner Movement
- 19:15. *Empfang / Welcome Reception*
- 20:30_M. **Anna Rita Hitaj** und **Danae Dörken**
Schumann, Liszt, Janáček (Konzert)

..... **Freitag, 10. Mai 2013**

- 09:30_M. **Ross Osmun** (CDN)
Water in motion and at rest. Ravel and Debussy
- 09:30_K. **Anna Hambaryan** (ARM)
Mind and Motion Coherence
- 10:15_M. **Tomeu Moll i Mas** (E/Majorca)
Chamber-Dance-Music
- 10:15_K. **Katarina Nummi-Kuisma** (FIN)
A Virtuoso Thinking in Motion
- 11:00. *Kaffeepause / Coffee Break*
- 11:30_M. **Francesco Mario Possenti** (I)
The "gesto" as a medium from the musical idea via creation of sound to the reception of the listener
- 11:30_K. **Milos Pavlovic** (SRB)
Scarlatti, Rachmaninow, Villa-Lobos, Detoni (Piano recital)
- 12:15_M. **Schüler der Clara-Schumann-Musikschule Düsseldorf**
„Der glückliche Prinz“ | "The happy Prince" by Oscar Wilde. Music by Stefan Heucke
- 13:00. *Mittagspause / Lunchtime Break*
- 15:00_M. **Marina Chernaya** (RUS)
Interpretation of Piano Waltzes by Tschaiakovsky (Lecture-Recital)
- 15:00_K. **Minja Kolak / Ivanka Kordic** (HR)
„Joyful Journey“. Whether the movement of the arm and a finger is moving the imagination, emotions and interest of the beginner
- 15:45_M. **Ensemble "Piano 40"** (GB)
J. Brown, N. Lasserson, R. Deering and C. White: Music by Nye, Omer, Choi, Walker (Lecture-Recital)
- 15:45_K. **Paola Savvidou** (USA)
Bouncing and Swaying: Dynamic Alignment and Expressivity in Piano Performance
- 16:30. *Kaffeepause / Coffee Break*
- 17:00_M. **Jukka Nykänen** (FIN)
Music from the Movie for Solo Piano
- 17:00_K. **Faith Maydwell** (AUS)
Australian 20th Century Movements and Musical Motion
- 17:45_M. **Alan Fraser** (CAN/SRB)
Internal vs. External Motion
- 18:30. *Pause / Break*
- 19:00_M. **Arne Torger** (D)
Beethoven, Liszt, Eliasson, Schumann (Konzert)

..... **Samstag, 11. Mai 2013**

- 09:30_M. **Anton Voigt** (A)
Was bedeutet die Bewegung? (Marianne von Willemer)
- 09:30_K. **Carina Joly** (BR/CH)
New Horizons in Piano Teaching: Pragmatic Considerations on Posture and Body Stabilization
- 10:15_M. **Carleen Graff** (USA)
American Four-Hand Piano Music Inspired by Dances
- 10:15_K. **Gerhard Herrgott** (D)
Die Kunst des Schwebens. Elisabeth Caland und die Physio-Ästhetik des Klavierspiels
- 11:00. *Kaffeepause / Coffee Break*
- 11:30_M. **Raisa Slonimskaja** (RUS)
Dance genres in piano pieces by Sergei Slonimsky
- 11:30_K. **Kate Boyd** (USA)
Dance and the Prepared Piano Music of John Cage
- 12:15_M. **Alexandra Rawohl / Thomas Leininger** (D/CH)
Baroque gesture
- 13:00. *Mittagspause / Lunchtime Break*
- 13:30. *Annual General Meeting*
- 15:00_M. **Robijn Tilanus** (NL)
Bewegung, Empfindung und die Kunst des Improvisierens
- 15:45_M. **Sandra Ramawy** (USA)
Three works by American composers, inspired by memories and stillness
- 15:45_K. **Barbara Zech-Günther** (D)
Suitentänze des Barock. Bourrée, Gavotte, Menuett über authentische Bewegung verstehen. Möglichkeiten der Anwendung im Klavierunterricht
- 16:30. *Kaffeepause / Coffee Break*
- 17:00_M. **Primoz Mavric** (SLO)
eMOTIon ... MOTIon ... MOTIvation. Mighty wizards, playful elves, translucent fairies and singing mermaids – indispensable musical bonuses
- 17:00_K. **Henriette Gärtner** (D)
Über den Zusammenhang von Kraft, Klang und Kinematik beim Klavierspiel, aufgezeigt an Werken aus der Klavierliteratur
- 17:45_M. **Marcella Crudeli** (I)
Cimarosa, A. Scarlatti, Casella, Calligaris, Chopin (Piano Recital)
- 18:30. *Pause / Break*
- 19:30. *Weinabend / Galadinner*

..... **Sonntag, 12. Mai 2013**

- 09:30_M. **Diane Andersen** (B)
Blanche Selva, französische Pianistin und Pädagogin
- 10:15_M. **Stefan Ydefeldt** (S)
The simple round movement – a study in movement philosophies in piano playing
- 11:00. *Kaffeepause / Coffee Break*
- 11:30_M. *Podiumsdiskussion / Panel Discussion*
- 12:45. *Pause / Break*
- 13:00_M. **Einar Steen-Nökleberg** (N)
Arne Nordheim: „Listen“. A major Work in the Norwegian Contemporary Piano Literature
- 13:45_M. **Heribert Koch** (D)
Verabschiedung / Final Address

M = Udo-von-Meeteren-Saal | **K** = Kammermusiksaal

Dear Colleagues,

EPTA-Deutschland is happy and proud to host the 35th International EPTA Conference from May 9 to May 12 2013 in the Clara-Schumann-Musikschule in Düsseldorf. We are looking forward to greeting piano teachers and friends from all over the world to hear and discuss music in the context of our theme “Pianists and Motion”.

The program of the 35th International EPTA Conference includes a wide variety of selected contributions covering many aspects of piano-music and teaching, from fundamental concepts to specific and even individual considerations. These ideas and principles are applicable to all levels of performance and could be of interest for teaching the beginner as well as a source of new ideas for professionals. During the conference we will be featuring lectures, lecture-recitals and demonstrations in English or in German. An important part of the conference is not only to talk about music, but to experience music at the piano live. The recital at the end of each conference-day provides an opportunity to hear pianists on stage and in motion!

Düsseldorf is a modern, growing city with many cultural and musical institutions. At the moment the city is changing its appearance with several large building projects. These construction-sites should not disturb your visit, but may give you an idea of how Düsseldorf is investing and preparing for its future in the European community.

We hope that we will spend an enjoyable, stimulating and possibly inspiring time together with you at the International EPTA Conference 2013!

With best regards,
Executive Committee EPTA-Deutschland

Donnerstag, 9. Mai 2013, 15:15_M
Malcolm Troup (GB)
The State of ‘Play’ in 20th Century Music

Onomatopoeia is a very misleading blanket term to have to use in a musical context – normally it refers to the “imitation of nature” which has been with us since time began and which influences the formation of our language as well as our way of perceiving nature. But today, continuing a direction begun in the early 20th century, we are in love with all things human (thanks to photography acting as a new Pool of Narcissus) so we feel the need of a more specific term to describe this celebration of which we all form part – to such an extent that a competitive performance to be truly expressive can’t be considered except by taking into account the body’s kinesthetic responses to patterns imbedded in the musical line as an essential part of the proceedings; in this we see how much popular videos have impinged upon our critical judgment.

Whence did this change of perspective arise? I like to think it dates back to Moussorgsky’s *Pictures at an Exhibition* which was the first time that any composer dared put the human presence centre-stage in this way – primarily to celebrate its power of locomotion which the inanimate *objets d’art*, however beautiful, don’t have and which gives the work its *raison d’être*. The ballet of the newborn chicks, the chatter of the children at play, the conversation of Goldberg and Schmuyle are the other moving parts but only in the normally understood sense of onomatopoeia. Two things complement this initiative on Moussorgsky’s part: first, the admiration Debussy conceived for all Moussorgsky’s ideas during Debussy’s Russian sojourn before taking them back to France with him and secondly, the huge success of Petipas’ choreography as a forerunner of the “moving picture”. Ballet became for the 19th century what opera had been for the 18th while ballet itself went through further transformations in the hands of Diaghilev’s *Ballet Russe de Monte Carlo*, thus permitting public acceptance of *avant-garde* scores thanks to the same dynamic distraction on stage that happens today under cover of cinema.

Debussy carried this craze forward with his *L’Après-midi d’un faune* and even more so in his prophetic *Jeux* – a pointer to the future which Erik Satie had already foreseen. “Games” or “play” were the names-of-the-game, getting the public to accept the equally ludic principle of subatomic physics: that while we know what electrons we expect to find in any given atom, we have no way to predict their position at any one time. For that we have to call on the Principle of Probability which teaches us acceptance of something that escapes our detailed knowledge and control while still retaining its place as the ordering principle of a universe in which everything is inter-related – a holistic thinking that can only be welcome however the unscientific act of faith it entails!

We begin our musical illustrations with three of Satie’s epigrammatic *Sports et Divertissements*: “Yachting” and “Sea Bathing” with “Golf” or “Tennis as an encore. The first two because they relate to the last work in my mini-programme: *Holiday Diary* where Britten originally copied the same names as Satie’s until the great British pousseianist Clifford Curzon told him it was preferable and less “snobbish” to call it “Sailing”, an advice which Britten took to heart for the next edition.

But before that we are to hear a first performance of Ernest Bloch’s unpublished *Clowns*, which he modelled on the seemingly spontaneous but carefully structured antics of clowns at play: among them Charlie Chaplin and Laurel and Hardy. Here for your benefit is a much more assured exercise in onomatopoeiac body-language. Finally, we come to Britten’s *Holiday Diary* in honour of his Centenary. Here he reveals his ‘open secret’ – his sixth sense of human tactility and being able to make us in “Bathing” hear the shivers of the bathers from the tingling early morning Suffolk air on their naked bodies (no bathing suits were allowed in Britten’s all-male bathing pool at the Red House!), the accelerating stampede to the pool, and the mighty splash of the headlong dive into the water – all within a few seconds of musical onomatopoeia! “Sailing” which follows is a lesson in being at one with Nature, the still surface of the water being reciprocated in the utter relaxation of our bodies. To finish we have the frantic bustle of villagers joining in the revel-

ry of the rowdy “Fun Fair” – a *perpetuum mobile* Rondo to heighten this closing scene of collective crowd-solidarity. The fourth piece, a Nocturne which I shall not be playing, is a remarkable tone-painting of the old school, with its succession of empty fifths to remind us that man is born alone to die alone. *Malcolm Troup*

„Onomatopoeia“ ist ein sehr irreführender Begriff, wenn man ihn auf Musik anwendet. Er bedeutet so viel wie „Imitation der Natur“. Und das gibt es, solange es Menschen gibt; es hat sowohl auf die Entwicklung der Sprache Einfluss als auch auf die Art, Natur wahrzunehmen. Heutzutage aber, und damit eine Entwicklung seit Beginn des 20. Jahrhunderts fortsetzend, sind wir in alles Menschliche verliebt (dank der Fotografie, die für uns heute den Teich des Narziss bildet [in dem sich der Mensch in sein eigenes Bild verliebt, RL]) und brauchen deshalb einen Begriff, der das Phänomen beschreibt, dass eine Auf-führung nur dann als eindrücklich empfunden wird, wenn die Verbindung zwischen Körperbewegung und musikalischen Phänomenen gelingt. Erkennbar ist diese Phänomen daran, dass Videos für unser kritisches Urteil immer wichtiger geworden sind.

Wann kam es zu diesem Perspektivenwechsel? Ich setzte das bei Mussorgskys „Bildern einer Ausstellung“ an, als ein Komponist zum ersten Mal wagte, die Anwesenheit eines Menschen in den Mittelpunkt zu rücken, und zwar mit der Kraft der Fortbewegung [in der Promenade etc.], die die beschriebenen Kunstwerke an sich nicht haben, und die das Werk insofern auch charakterisiert. Das Ballett der Küken, das Plappern der Kinder beim Spielen, das Gespräch zwischen Goldberg und Schmyle kennzeichnet auch Bewegung, aber im ursprünglich verstandenen Sinn von „Onomatopoeia“. Zwei weitere Dinge vervollständigen Mussorgskys Bedeutung: Zum einen die Bewunderung Debussys für Mussorgskys Ideen, die er von seiner Russlandreise nach Frankreich mitnahm, und zum anderen der große Erfolg der Choreographien von Marius Petipa als Vorreiter des „bewegten Bildes“. Ballett wurde im 19. Jahrhundert, was Oper für das 18. Jahrhundert war, als Diaghilevs „Ballet Russe de Monte Carlo“ avantgardistische Musik dem Publikum nahebrachte und inszenierte. So etwas erfüllt heute Film.

Debussy nahm den Faden auf im „Nachmittag eines Faun“ und mehr noch in seinen zukunftsweisenden „Jeux“, wie Erik Satie es schon vorhergesehen hatte. „Spiel“ war der Schlüssel dazu, dass das Publikum subatomare physikalische Phänomene akzeptierte: Man weiß von Elektronen im Atom, aber wir können ihre Position nicht vorhersagen. Die Wahrscheinlichkeitsrechnung lehrt uns anzuerkennen, was wir nicht genau kennen und dass wir nicht kontrollieren können.

Unsere musikalische Spurensuche beginnen wir mit drei Stücken aus Saties „Sports et Divertissements“: „Yachting“, „Sea Bathing“ mit „Golf“ oder „Tennis“. Die ersten beiden Stücke, weil sie in Beziehung stehen zum letzten Werk, das ich spielen werde: In „Holiday Diary“ hatte Britten zunächst Saties Werkmittel übernommen, bis ihm Clifford Curzon riet, es weniger snobistisch lieber „Sailing“ zu nennen – ein Hinweis, den sich Britten für die nächste Auflage zu Herzen nahm. Aber bevor wir dann die Erstaufführung von Ernest Blochs unveröffentlichtem Stück „Clowns“ hören, ein Stück, das genauso scheinbar spontan klingt, dabei aber sehr strukturiert und geplant ist wie wir es von Charlie Chaplin oder Laurel und Hardy kennen. An diesem Stück erleben sie ein sehr abgesichertes Kunststück, Onomatopoeia in Form von Körpersprache.

Zum Schluss Brittens „Holiday Diary“ zu Ehren seines 100. Geburtstags. Hier enthüllt er sein „offenes Geheimnis“, seinen sechsten Sinn für menschlichen Takt und seine Fähigkeit, im Stück „Bathing“ das Frösteln der Badenden in der frühmorgendlichen Luft Suffolks zu vermitteln (in Brittens Pool neben dem Red House – men only! – waren Badehosen nicht erlaubt); wir erleben das Rennen an den Pool und wie es klingt, wenn jemand einen Kopfsprung ins Wasser macht. „Sailing“ vermittelt uns das Gefühl, mit der Natur eins zu sein, wenn sich bei ruhiger See die Entspannung des Körpers einstellt. Am Ende kommt mit „Fun Fair“ die Raserei von Dörflern, die sich an einer Rauferei beteiligen, ein „perpetuum mobile“ als Rondo, das die Schlusszene bildet. Das vierte Stück, ein Nocturne, spiele ich nicht. Es ist eine bemerkenswerte Tonmalerei der alten Schule mit Folgen leerer Quinten, die uns daran erinnern soll, dass der Mensch alleine geboren wird und auch alleine stirbt.

Donnerstag, 9. Mai 2013, 16:30_M

Nancy Bachus (GB)

Right from the start. Piano Technique/Young Artists

Technical principles are often neglected until piano students are playing intermediate, or even higher, repertoire. Yet it is critical, and possible, to establish correct habits of tone production and correct hand position, while teaching basic keyboard patterns in early piano study. Students taught to read and play slur groups and other touches at beginning levels, see, and can produce, the physical gestures of the technique simultaneously with note and rhythmic reading. Early habits, like first impressions, are difficult to change, so it is also essential to immediately help students organize and establish a daily warm-up routine.

Beginning students can learn how to vary dynamics; and how to play slur groups, staccato and other touches, so their technical vocabulary and skills are expanded commensurate with their reading and repertoire levels. Admonitions from Arthur Schnabel that the “greatest necessity for all players, big and little, is to have a firm “nail-joint;” and from Franz Liszt that “of all exercises of which I have knowledge, for stimulating, strengthening, and limbering the fingers, the simple two-note slur exercise is the most effective,” reinforce the importance of these fundamentals.

Understanding Dr. Frank Wilson’s observations on how the brain establishes patterns of movements through the cerebellum can aid teachers in guiding efficient student practice and technical development. With a thorough technical foundation, students are then free to play expressively “from the heart,” creating young artists “right from the start.”

Die Technik des Klavierspiels wird oft so lange vernachlässigt, bis Schüler mittleres oder sogar schwereres Klavierrepertoire erreichen. Dabei ist es möglich, technische Voraussetzungen schon im Anfangsunterricht fundiert anzulegen. Schüler lernen dabei richtig rhythmisch zu lesen und Notengruppen technisch korrekt auszuführen. Frühe Spielgewohnheiten lassen sich schwer modifizieren. Deshalb ist es wichtig, Schüler schon früh an eine tägliche Einspielroutine zu gewöhnen. Anfänger lernen dabei dynamische Abstufungen und Anschlagsarten und entwickeln so ihre technischen Fertigkeiten mit dem steigenden Schwierigkeitsgrad ihrer Stücke.

Dr. Frank Wilson’s Gehirnforschungen folgend können Lehrer helfen, bei den Schülern effektives Üben und Technik zu entwickeln. Auf dieser fundierten Grundlage können Schüler dann ausdrucksvoll und „mit dem Herzen“ spielen.



Nancy Bachus is an internationally known teacher and music historian who taught both applied and academic subjects at the college and university levels for more than 25 years. She is certified as a Master Teacher by MTNA was named the OhioMTA Foundation Fellow for 2011 for her contributions to the music profession. As an author and clinician for Alfred Music Publishing, she has been featured

at numerous piano teachers’ organizations throughout the United States, at two European Piano Teachers Association Conferences, and in Canada, England, Scotland, Wales, Singapore, Malaysia, Thailand, and Australia. She has authored the highly acclaimed “Spirit” series: Baroque Spirit, Classical Spirit, Romantic Spirit, and Beyond the Romantic Spirit; and the new Exploring Piano Classics series, for Alfred Music Publishing.

She served on the Board of Directors of the American Liszt Society and is currently the Associate Editor for Repertoire and Performance for Clavier Companion magazine. A graduate of the Eastman School of Music and student of pianist Eugene List and the accompanist Brooks Smith, Nancy has coached in recent years with Fernando Lares. She has performed solo recitals in many states,

Italy and Canada, and was in the original “Monster Concerts” at Lincoln Center, Radio City Music Hall, Carnegie Hall, and the White House; and on two “Monster Concert” recordings. She maintains an independent piano studio in Hudson, Ohio.

Nancy Bachus ist eine international bekannte Lehrerin und Musikhistorikerin, die mehr als 25 Jahre lang theoretisch und praktisch auf College- und Universitätsniveau unterrichtet hat. Als Autorin bei Alfred Music Publishing hat sie die „Spirit“-Serie herausgegeben. Sie wurde an der Eastman School of Music ausgebildet; ihre Lehrer waren Eugene List, Brooks Smith und in den letzten Jahren Fernando Laires. Sie ist in den USA in mehreren Staaten, in Italien und in Kanada aufgetreten und spielte u. a. in den „Monster Concerts“ im Lincoln Center, in der Radio City Music Hall, in der Carnegie Hall in New York und im Weißen Haus in Washington. Nancy Bachus unterrichtet in Hudson, Ohio.

Donnerstag, 9. Mai 2013, 17:45_M

Dora De Marinis (RA)

Motion in piano works by Alberto Ginastera

The sense of motion exists in almost every work by Argentinean composer Alberto Ginastera (Buenos Aires 1916-Geneve 1983). His catalogue for piano works has twelve pieces, thirteen if we add the early children pieces. And, if we add his three piano concerti as well, we complete fifteen works for piano without consider his few chamber works with piano.

In this paper we are going to analyze some of the works for solo piano where you can more strongly hear the sense of motion connected to the virtuosity of the pieces. The inspiration is clearly taken from the folk Argentinean dances, especially from the male dance called “malambo”.

Malambo is a strong, rhythmic and percussive dance of the folk Argentinean dances. Many nationalistic composers has inspired in this dance for his works for solo piano, since the percussive characteristics of the piano make them easily adaptable for the instrument.

Ginastera has used the “malambo” for many of his most famous works. We can listen to it in the last dance of the “Three Argentinean dances” op.2, in the “Malambo” op.7, in the last piece of the “Three pieces” op.6, called “Criolla”, in the Twelve American Preludes I, III, VII and VIII, in both third and last dance of the “Suite de danzas criollas” op.15 and in the last movements of the First Piano sonata, First Piano Concerto, and Argentinean Piano Concerto. The list would not be complete, if we don't add the “Little Piece” from the “Estancia ballet” for orchestra, written for piano by Ginastera's himself.

*Bewegungsempfinden charakterisiert nahezu jedes Werk des argentinischen Komponisten Alberto Ginastera (*1916 in Buenos Aires, †1983 in Genf). Sein Werk für Klavier umfasst zwölf Werke, mit den Stücken für Kinder sind es dreizehn Werke. Hinzu kommen drei Klavierkonzerte und Kammermusikwerke mit Klavier. Im Vortrag untersuchen wir die Werke für Klavier solo im Verhältnis von Bewegung und Virtuosität. Ginastera ist vom argentinischen Tanz inspiriert, besonders vom Malambo, den Männer tanzen – ein starker, rhythmischer und perkussiver Volkstanz; gerade die perkussiven Elemente eignen sich gut zur Übertragung auf das Klavier.*

Ginastera ließ sich vom Malambo in vielen seiner bekanntesten Werke inspirieren, zum Beispiel im letzten Tanz seiner Drei Argentinischen Tänze op. 2, im Malambo op. 7, im letzten der Drei Stücke op. 6, genannt „Criolla“, im 1., 3., 7. und 8. seiner Zwölf amerikanischen Präludien, im dritten und im letzten Tanz der „Suite de danzas criollas“ op. 15 und im letzten Satz der 1. Klavier-sonate, des 1. Klavierkonzerts und im Argentinischen Klavierkonzert. Die Liste wäre nicht vollständig ohne das „Little Piece“ aus dem „Estancia Ballett“ für Orchester, transkribiert für Klavier von Ginastera.



Dora De Marinis was born in Argentina. She studied piano in Buenos Aires and in Germany, where she obtained a Master's degree in piano performance. She has created and conducted a Postgraduate Career in Interpretation of Latinamerican Music. She is also Member of the National Academy of Fine Arts in Argentina. Her extensive career as a performer includes recitals as a solo pianist, and in chamber music and concerto settings. She has performed in several countries worldwide. Her ongoing interest in developing a personal musical identity in harmony with the musical heritage of her country has impelled her to include in her vast classical repertoire, many works by Argentinean composers.

She registered fifteen CD'S of Argentine music for piano, chamber music and Piano Concerti. Some of her recordings have been awarded several prizes, not only for their quality but for the originality of her approach as well.

In addition to her artistic activity, Dora De Marinis has offered courses, seminars and masterly lectures about Latin American music of the XX Century many Universities around the world.

Dora De Marinis wurde in Argentinien geboren, sie studierte in Buenos Aires und in Deutschland, wo sie das Konzertexamen ablegte. Für die Aufführung lateinamerikanischer Musik hat sie einen Postgraduierten-Studiengang entworfen und geleitet. Als Solistin und Kammermusikerin ist sie in vielen Ländern der Welt aufgetreten. Dabei versucht sie, ihre musikalische Herkunft mit dem großen klassischen Repertoire zu verbinden. Klavier- und Kammermusik aus Argentinien hat sie auf 15 CDs veröffentlicht und in Meisterklassen und Seminaren weltweit unterrichtet.

Donnerstag, 9. Mai 2013, 18:30_M

Dominique Morel (CDN)

Pas de deux and Inner Movement / und innere Beweglichkeit.

Even before one is confronted with the very reality of synchronizing one's playing with that of another musician, one might think that it is enough to accurately count the beats and make the appropriate head signs that will support such synchronicity. However, in context, one might discover soon enough that this «artificial mechanism» of the execution is likely to become the worst enemy of the expression.

The piece exists even before the first note is produced. Rather than imposing our security barriers to the living work, it is necessary to find the right **angle of approach**.

To begin with, this “angle of approach” consists in understanding every parameter that makes the work unique, which enables us to pass on this information in the very first breath before playing, the one breath that prepares for the production of the very first notes. This off beat is the first step in the achievement of the **INNER MOVEMENT**.

In order to observe more closely the impact of the MOVEMENT components on pianistic interpretation, I will be using examples where the music is «doubled», or where the work is divided between two pianos. The musical examples will be drawn from the XXth century Ballet repertoire.

Why Ballet music from the XXth century? Because it is precisely with the discovery of this new vision brought by the Russian Ballet in the early 1900's that we witnessed a tremendous change in all artistic domains involved in the process of this catalytic phenomenon orchestrated by the great impresario Serge Diaghilev. Picasso, Matisse, Bakst, Stravinsky, Debussy, De Falla, Nijinsky, Lifar, Massine all took part in this wave of change. Henceforth, gesture, colour, form, and sounds became MOVEMENT and this movement itself was becoming EXPRESSION.

The MOVEMENT has little to do with tempo. It would be more appropriate to consider it as a kinetic potential of the notes which variations of intensity would influence the links between them. I would propose to go through examples that demonstrate different possibilities of shaping the movement, by reacting to what you see and provoking what you want to hear.

Ehe man es selbst ausprobiert hat, kann man manchmal denken, es genüge, die Zeitmaße peinlich genau zu zählen und sich einander zuzunicken, um synchron mit dem Instrumentalistenpartner zu spielen. Aber sobald man sich in dieser Situation befindet, bemerkt man schnell, dass jeder „mechanisch-künstlerische“ Vortrag ein Feind des Ausdrucks werden kann.

*Das Werk existiert schon, bevor man seinen ersten Ton erklingen lässt, man kann ihm nicht nach unserem Belieben einen Sicherheitsgurt anlegen, wir müssen vielmehr selbst herausfinden, **wie wir es angehen.***

*Der „Annäherungswinkel“, das ist zuerst das Erkunden und Aneignen der Gesamtheit der Komponenten, die das Werk einzigartig machen, um schließlich so seinen Inhalt im ersten Atemzug, welcher den Beginn ankündigt, wiederzugeben (Auftakt). Dieser „Auftakt“ ist schon die erste Realisierung der **inneren Bewegung.***

Um den Einfluss der Elemente der BEWEGUNG auf die pianistische Ausführung näher zu betrachten, schlage ich Ihnen vor, einige Beispiele in zweigeteilter Situation zu beobachten, das heißt, wenn das Tonmaterial auf zwei Klaviere verteilt ist. Die Musikbeispiele stammen aus dem Ballett-Repertoire des 20. Jahrhunderts.

Warum die Ballett-Musik des 20. Jahrhunderts? Weil wir gerade bei der Entdeckung des russischen Ballets Anfang 1900 eine wahre Schockwelle erlebt haben. Diese schlug sich sehr schnell in allen künstlerischen Bereichen nieder, welche an diesem von dem großen Impresario Serge Diaghilev inszenierten katalysatorischen Phänomen teilnahmen. Picasso, Matisse, Bakst, Stravinsky, Debussy, De Falla, Nijinsky, Lifar, Massine haben unter anderen mitgewirkt ... Von nun an wurden Geste, Farbe, Form, Töne BEWEGUNG und diese Bewegung selbst wurde AUSDRUCK.

Die BEWEGUNG hat sehr wenig mit dem Tempo zu tun. Es wäre angemessener, vom kinetischen Potenzial der Töne/Noten zu sprechen: die Veränderung ihrer Intensität wirkt sich auf ihre Beziehungen zueinander aus. Wenn zwei Klaviere sich gegenüber stehen und eines zum Beispiel uns vom Crescendo des Akkords seines Partners überzeugen soll, wie erzeugt man die Illusion dieses INNER MOVEMENT dieser INNEREN BEWEGUNG?

*Ich schlage Ihnen vor, gemeinsam einige Phänomene zu betrachten, die mit der Kunst die Bewegung zu suggerieren oder auf diese zu reagieren verknüpft sind und das durch Beobachtung von Phänomenen wie den **MOSAIK-EFFEKT – das „Gruppieren“ als Taktschlag – oder gar die melodische Geste (der melodische Schwung).***

Da wir hier alle zusammengekommen sind, weil wir uns um die musikalische Unterweisung von Pianisten bemühen (sowie die pianistische Unterweisung von Musikern), lassen Sie uns endlich gemeinsam sehen, wie die praktische Umsetzung der Bewegung das Hören und die Phantasie bis in die Qualität des Anschlags anspricht.

(Übersetzung: Dominique Morel)



Dominique Morel vom Klavier-Duo Morel-Nehmisch ist in kanadischen Radio- und Fernsehsendern wohl bekannt und widmet sich seit über 30 Jahren dem Duo-Repertoire.

Nachdem sie in der Klasse von Alissa Mitchenko den Magistertitel an der Universität de

Montréal erhalten hatte, führte sie ihr Studium in Budapest an der Akademie Franz Liszt in der Klasse von Ferenc Rados fort. Ihr anschließendes Studium am Salzburger Mozarteum in der Klasse von Alfons Kontarsky wurde 1987 unterbrochen, als sie den ersten Preis beim „Murray Dranoff International Two-Piano-Competition“ erhielt. So hat sie u.a. unter dem Taktstock von Dirigenten wie Dutoit, Nézet-Séguin und Davis gespielt und hat Tourneen bis nach Sibirien gemacht.

1996 hat sie das „Québec International Two-Piano Festival“ gegründet, das 1998 den OPUS-Preis für die beste Darbietung des Jahres erhielt. Sie war auch von 2003 bis 2011 künstlerische Leiterin eines Sommerfestivals für Kammermusik. Seit 20 Jahren unterrichtet sie am Collège Lionel-Groulx im Norden von Montréal, einer höheren Schule, die das Lehren von Theater, Musical, bildender Kunst, klassischer Musik und Jazz begünstigt.

Dominique Morel hat für ANALEKTA in Kanada und für VANGUARD in den USA aufgenommen.

Donnerstag, 9. Mai 2013, 20:30_M

Konzert mit Danae Dörken und Anna Rita Hitaj

Leos Janáček (1854–1928)

1.X.1905 (Sonata in Eb minor)

1. *Předtucha* (Foreboding / Die Ahnung)

2. *Smrt* (Death / Der Tod)

(Danae Dörken)

Franz Liszt (1811–1886)

Sonata B minor

(Anna Rita Hitaj)

Robert Schumann (1810–1856)

Fantasie C major op. 17

1. Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

2. Mäßig. Durchaus energisch

3. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten

(Danae Dörken)



Danae Dörken. Born in Wuppertal, Germany, in August 1991, Danae Dörken grew up in a non-musical Greek-German family. When she heard at the age of four for the first time a girl playing on a piano on a birthday party, it was her greatest desire to learn this instrument. At age five, she began taking piano lessons with Marina Kheifets and won already after half a year her first competition.

In March 1999, she met before a concert at the Tonhalle in Düsseldorf the famous violinist and conductor Yehudi Menuhin, attended a rehearsal with him and was allowed to play for him. Menuhin was so impressed by the young pianist that he wanted to promote her. She was at that time still very young, but already fascinated by music and its expressive content. Unfortunately, Yehudi Menuhin unexpectedly died a few days later in Berlin.

In 2002, Danae participated in a master class with the renowned piano pedagogue Karl-Heinz Kämmerling, who invited her immediately afterwards to join his class and who taught her since then until he died in 2012. Since 2012 she continues her studies with the exceptional pianist Lars Vogt.

She won numerous awards at national and international competitions. At the first “International Competition for Young Musicians” in Enschede, Netherlands, her outstanding achievements as the youngest participant gave rise to the creation of the “Prix Unique”, which is awarded every year since then.

Music critics describe Danae Dörkens piano playing as being characterized by an “extraordinary dynamic range. It has an impressive articulatory force and even in slow and soft passages it never stands still. Tension is always there, always it pulsates and always something is happening.”

Music critics describe Danae Dörkens piano playing as being characterized by an “extraordinary dynamic range. It has an impressive articulatory force and even in slow and soft passages it never stands still. Tension is always there, always it pulsates and always something is happening.”

Danae Dörken's active concert career led her already to most European countries, China and the U.S.. She is a welcome guest at major festivals (Mecklenburg-Vorpommern Festival, Kissinger Sommer, Schwetzingen Festival) and has performed with renowned orchestras (including Camerata Bern, Düsseldorf Symphony Orchestra, Amadeus Chamber Orchestra of Polish Radio). Her recent debut-CD with piano music by L. Janacek (ars-produktion.de) was highly acclaimed by leading critics.

The pianist is also strongly committed to educational projects for young people, such as "Rhapsody in School".

In Wuppertal im August 1991 geboren, wuchs Danae Dörken in einer deutsch-griechischen Nichtmusikerfamilie auf. Als sie mit vier Jahren auf einem Kindergeburtstag das erste Mal ein Mädchen auf einem Klavier spielen hörte, war es ihr größter Wunsch, selbst dieses Instrument zu erlernen. Mit fünf Jahren begann sie mit dem Klavierunterricht bei Marina Kheifets und gewann bereits nach einem halben Jahr ihren ersten Wettbewerb.

Im März 1999 lernte sie vor einem Konzert in der Tonhalle in Düsseldorf den berühmten Geiger und Dirigenten Yehudi Menuhin kennen, wohnte einer Orchesterprobe mit ihm bei und durfte ihm vorspielen. Menuhin war so begeistert von der jungen Pianistin, dass er sie persönlich fördern wollte. Sie war zu diesem Zeitpunkt zwar noch sehr jung, doch schon damals fasziniert von der Musik und ihrem Ausdrucksgehalt. Leider verstarb Yehudi Menuhin wenige Tage später überraschend in Berlin.

Ende 2002 nahm Danae Dörken an einem Meisterkurs beim renommierten Klavierpädagogen Karl-Heinz Kämmerling teil, der sie gleich danach einlud, in seine Klasse einzutreten und sie seitdem bis zu seinem Tod im Jahr 2012 unterrichtete. Ihre Ausbildung setzt sie seit 2012 beim Ausnahmepianisten Lars Vogt fort.

Sie gewann bereits zahlreiche Preise in nationalen und internationalen Wettbewerben. Beim ersten „International Competition for Young Musicians“ in Enschede, Niederlande, wurde eigens für ihre herausragenden Leistungen als jüngste Teilnehmerin des Wettbewerbs der „Prix Unique“ eingeführt, der seitdem jedes Jahr vergeben wird.

Musikkritiker beschreiben Danae Dörkens Spiel als eines „von außerordentlicher dynamischer Vielschichtigkeit. Es besitzt eindrucksvolle artikulatorische Kraft und kennt auch im Langsamen und Leisen keinen Stillstand. Immer ist Spannung da, immer pulsiert es, immer geschieht etwas.“

Danae Dörkens rege Konzerttätigkeit hat sie bereits in die meisten europäischen Länder, China und die USA geführt. Sie ist gern gesehener Gast bei bedeutenden Festivals (Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Kissinger Sommer, Schwetzingen Festspiele) und ist mit bekannten Orchestern aufgetreten (u.a. Camerata Bern, Düsseldorfer Symphoniker, Amadeus Chamber Orchestra of the Polish Radio). Ihre kürzlich erschienene Debüt-CD mit Werken von L. Janacek erhielt höchstes Lob in der Fachpresse.

Die Pianistin engagiert sich zusätzlich stark für Jugendprojekte, wie „Rhapsody in school“.



Anna Rita Hitaj, born in 1994 in Vlora (Albania), is regarded as being one of the outstanding musical talents of her home country. At the age of four, she received the first lessons by her mother Enkelejda Hitaj who leads a highly successful piano class at the Music and Art School "Naim Frasheri" in Vlora. In addition, she attended various master classes.

In 2008, at the annual competition "Pianisti i Ri" organized by EPTA

Albania, Anna Rita achieved as in the previous years the top ranking in her age category. At this occasion, she met the pianist and member of the jury Heribert Koch who gave a master class for the prize winners. Consequently, he took charge of the further musical education of Anna Rita and her younger sister Laida, training them in Germany and Albania for concert performances and competitions.

In January 2010, the then 15-year-old pianist gave her orchestral debut as a soloist in F. Chopin's Piano Concerto No. 2 in F minor, during the New Year's Concert of the "Cappella Villa Duria" in Düren (Germany) under the baton of Johannes Esser. Her Liszt playing gained a special appreciation at the international Liszt Competition 2011 in Grottamare (Italy). Being by five years the youngest participant she was awarded a special prize as "Miglior Finalista". Jury President Leonid Margarius spontaneously offered her to study in his piano class at the Academy in Imola (Italy). A few weeks later, she starred in Aachen Eurogress with the "Young Symphony Orchestra" under the direction of Peter Sauerwein Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1 in B flat minor.

At that time, pianist Lars Vogt took notice of her talent and invited her to perform at his chamber music festival "Spannungen" in 2012 in addition with granting her a scholarship. A live-CD of the festival, including excerpts of her performance with cellist Gustav Rivinius, will be available soon at avi-music.de. Another highlight of that year was a concert in Tirana with Albanian National Radio Symphony Orchestra, in which Anna Rita performed again Tchaikovsky's Piano Concerto.

Since the winter term 2012/13, she studies in the piano class of Prof. Lars Vogt at the Hannover University of Music.

Anna Rita Hitaj, 1994 in Vlora (Albanien) geboren, zählt zu den größten musikalischen Nachwuchshoffnungen ihres Landes. Mit vier Jahren erhielt sie den ersten Unterricht durch ihre Mutter Enkelejda Hitaj, aus deren Klavierklasse an der Musik- und Kunstschule „Naim Frasheri“ in Vlora bereits zahlreiche Preisträger hervorgegangen waren. Darüber hinaus besuchte sie verschiedene internationale Meisterkurse. 2008 belegte Anna Rita beim Wettbewerb „Pianisti i Ri“ der EPTA Albanien (European Piano Teachers' Association) zum wiederholten Mal den Spitzenplatz ihrer Altersgruppe. Dort begegnete sie dem Pianisten und Jurymitglied Heribert Koch, der einen Meisterkurs für die Preisträger abhielt. Im Anschluss übernahm dieser ihre weitere Ausbildung und bereitete sie in Deutschland und Albanien auf Konzertauftritte und Wettbewerbe vor.

Im Januar 2010 gab die damals 15jährige Jungpianistin ihr Orchesterdebüt als Solistin in F. Chopins Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll im Rahmen des Neujahrskonzerts der Cappella Villa Duria im „Haus der Stadt“ Düren unter der Leitung von Johannes Esser. Ihr Liszt-Spiel erfuhr eine besondere Würdigung beim internationalen Liszt-Wettbewerb 2011 in Grottamare (Italien), wo sie als sie mit fünf Jahren Abstand jüngste Teilnehmerin den 4. Platz errang und als „Miglior Finalista“ ausgezeichnet wurde. Jurypräsident Leonid Margarius bot ihr daraufhin an, sie in seine Klavierklasse an der Pianisten-Akademie in Imola (Italien) aufzunehmen. Wenige Wochen später spielte sie im Aachener Eurogress mit dem „Jungen Sinfonieorchester Aachen“ unter der Leitung von Peter Sauerwein Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1 in b-Moll.

Zu dieser Zeit wurde Lars Vogt auf sie aufmerksam und lud sie 2012 ein, als Stipendiatin bei seinem Festival „Spannungen“ mitzuwirken. Eine Live-CD des Festivals mit Aufnahmen ihres Zusammenspiels mit Gustav Rivinius (Violoncello) erscheint in Kürze bei avi-music.de. Ein weiterer Höhepunkt desselben Jahres war ein Konzert in Tirana mit dem Albanischen Nationalen Rundfunksymphonieorchester, bei dem Anna Rita Hitaj Tschaikowskys Klavierkonzert spielte.

Seit dem Wintersemester 2012/13 studiert sie in der Klavierklasse von Prof. Lars Vogt an der Musikhochschule Hannover.

Freitag, 10. Mai 2013, 09:30_M

Ross Osmun (CDN)

Water in Motion and at Rest: How Rhythm, Harmony and Formal Design Interact to Stimulate the Senses in Ravel's Jeux d'eau and Debussy's "Reflets dans l'eau."

These two well known masterpieces of the early twentieth century French "Impressionistic" school were written within five years of each other yet vary widely in their approach to representing the same subject matter. Ravel's trademark adherence to musical form and pristine textural clarity coupled with rhythmic vitality in his thematic construction offers a view of this elusive liquid markedly different than that of Debussy. In the latter, novel harmonic progressions, an opaque rhythmic framework and mere hints of melody generate images of a very different sort.

This lecture recital will examine each work in detail and illustrate the techniques each composer employed to elicit the image of water in its respective states. Relevant biographical and historical information as well as a historical timeline of musical precedents will open the discussion. In commenting on these two works specifically, special attention will be paid to topic of rhythm in all its guises (harmonic, meter, subdivision, etc.) Comparisons between the works will also be made and conclusions drawn pertaining to various issues of performance; including the virtuosic, pedaling and coloristic demands placed on the performer.

The lecture will conclude with commentary on later composers who were inspired by these pieces followed by a complete performance of both works.

Die beiden bekannten Meisterwerke des Impressionismus wurden innerhalb von fünf Jahren geschrieben, unterscheiden sich aber sehr in ihrem individuellen musikalischen Zugang zum gleichen Sujet. Ravel deutet das Bild des Wassers formal, klar und mit rhythmischer Vitalität, während Debussy harmonisch kühner, rhythmisch durchsichtig und stärker mit melodischen Anklängen arbeitet.

Der Vortrag wird jedes Werk im Detail vorstellen und zeigen, wie die Komponisten technisch mit dem Bild des Wassers umgehen. Notwendige biografische Informationen und eine historische Einordnung werden die Ausführungen eröffnen. Die Analyse der Werke wird sich auf die verschiedenen Aspekte des Rhythmus konzentrieren und dies mit den daraus resultierenden Konsequenzen für die Aufführung verknüpfen. Vor der Aufführung beider Werke wird die Rezeptionsgeschichte beider Werke beleuchtet.



Originally from Canada, **Ross Osmun** holds degrees from the University of Windsor (B.Sc., B.Mus., B.Ed.) Royal Conservatory of Music (ARCT) and the Eastman School of Music (M.Mus., D.M.A.) His teachers were Dr. E. G. Butler (Windsor) and Professor Barry Snyder. (Eastman) He has performed nationally and internationally as recitalist, accompanist and chamber musician with important debuts in Montreal, Banff, Toronto, Washington

D.C., New York City as well as those in France, Serbia, Austria and Russia.

Dr. Osmun teaches a wide range of courses and in 2008, received the Humanities Teaching Award in recognition of his ability. He has guest lectured across Canada and internationally in Spain, Austria and Serbia. He has also been featured in recital on CBC Radio-Canada. Before arriving at Bishop's, Dr. Osmun held teaching positions at the Eastman School of Music and the University of Prince Edward Island.

Ross Osmun, in Kanada geboren, wurde an der University of Windsor, am Royal Conservatory of Musik und an der Eastman School of Musik ausgebildet und studierte mit Dr. E. G. Butler (Windsor) und Professor Barry Snyder (Eastman). Er ist als Solist und als Kammermusiker aufgetreten. Er unterrichtete an der Eastman School of Music, an der Universität der Prince Edward Islands und lehrt derzeit an der Bishop's University in Lennoxville, Quebec/Kanada.

Freitag, 10. Mai 2013, 09:30_K

Anna Hambaryan (ARM)

Mind and Motion Coherence

The beauty of human movement shows itself in a variety of ways. The mission of each teacher is to teach a student to play throw purposeful playing motions. The better we play and teach, the more clearly scientific investigations and theories reveal out deep layers of music and psychology of performing.

Piano teaching process includes a number of tasks, particularly teaching: Musical perception, Performing imagination, Performing will, Concentration (performing attention), Piano playing skill, Integration of all above by active thinking.

A student needs to clearly understand and then visualize artistic picture of a piece in order to have successful performance. To understand artistic picture a student must understand the meaning of a piece, the mood of a piece, how to perform.

As we know our motions are controlled by central nervous system. Particularly in performance art students must play freely and comfortably, without concentrating on motion itself. Beginners usually concentrate their attention on their own motions, and not on object of their work. They need to clearly understand their playing objective, which will lead to smooth motions. Even little changes in performing objective require different motions, another setups of motion system. "Look at the target" – is the first rule for any work and the first prerequisite for successful performance. When musician goes all in melody and not follows the motions, skills begin to improve rapidly.

To have mind and motion coherence students need to develop performing imagination. How to help our imagination? Students need to practice without an instrument and strengthen their memory.

One needs to see, to be able to remember.

One needs to remember, to be able to imagine.

One needs to imagine to be able to actualize.

Die Schönheit menschlicher Bewegung zeigt sich in verschiedenen Ausprägungen. Der Auftrag des Lehrers besteht darin, dem Schüler zweckmäßige Spielbewegungen beizubringen. Je besser wir spielen und lehren, desto deutlicher werden wissenschaftliche Studien und Theorien musikalische und psychologische Hintergründe bestätigen können.

Auffassung, Imagination ausdrücken, Ausführungswille, Konzentration (Aufmerksamkeit), technische Fertigkeiten, Integration aller Komponenten durch Denken.

Der Schüler muss das künstlerische „Bild“ eines Stücks verstehen und selbst visualisieren können. Um dieses „Bild“ zu bekommen und musikalisch wiederzugeben, muss er die Bedeutung und die Stimmung des Stücks verstehen.

Bekanntlich werden unsere Emotionen vom Zentralnervensystem gesteuert. Besonders bei der künstlerischen Interpretation sollten Schüler frei spielen, ohne sich auf die Bewegung selbst konzentrieren zu müssen. Anfänger konzentrieren sich erfahrungsgemäß eher auf die Bewegung als auf den musikalischen Inhalt. Sie müssen es verstehen lernen, sich auf die Interpretation zu konzentrieren, die sie dann zu den passenden Bewegungen führt. Jede Änderung in der Interpretation erfordert eine Modifikation der Spielbewegung. Um Bewusstsein und Bewegung in Einklang zu bringen, muss der Schüler die Interpretation imaginieren lernen. Dies gelingt, wenn sie ohne Instrument üben und ihr Gedächtnis schulen.

Man muss sehen, um sich erinnern zu können.

Man muss sich erinnern, um die Interpretation zu imaginieren.

Man muss die Interpretation imaginieren, um sie im Spiel umzusetzen.

Anna Hambaryan is a Post Graduate of “Piano” speciality at Yerevan State Conservatory under Prof. Angelika Haroutyunyan. Starting from 1991 she has been working as an accompanist to singers at Yerevan State Conservatory and is an active soloist. Since 2005 she has devoted herself to piano pedagogy. Currently she is a president of EPTA Armenia brunch.

Anna Hambaryan hat ein Post-Graduierten-Studium im Fach Klavier an Yerevan Staatskonservatorium unter Prof. Angelika Haroutyunyan absolviert. Seit 1991 arbeitete sie als Korrepetitorin am Yerevan Staatskonservatorium und trat auch solistisch auf. Seit 2005 ist sie als Klavierpädagogin tätig. Derzeit ist sie Präsidentin der EPTA-Sektion Armenien.

Freitag, 10. Mai 2013, 10:15_M

Tomeu Moll i Mas (E/Mallorca)

Chamber-Dance-Music

As a member of SOC, an Ensemble founded by the dancer Magdalena Garzón and me, pianist, I would like to present to this Congress some aspects of our work developed during the last three years and two stage creations that included dance, music and video. We started in 2010 contributing our own artistic paths – the dance and the piano – to a research project with the aim of creating an expression that is not an addition of two others but a new artistic object. We needed a name for this object, and the expression *chamber music* was the concept that could include what we were looking for, adding the *dance* to it. Thus, we named our creations *chamber dance-music*. As in chamber music, our ensemble needs the closeness between dancer and pianist to help the communication between them to be constant and fluid. This doesn't mean strictly physical proximity but awareness and listening of both artists, to react to the live performance of each other and continuously feed the new performance with a unique expression of the moment. So, the accompanist pianist or the dance to “fulfill” or embellish a musical performance are two concepts far away from our objectives.

Researches and discoveries

SOC Ensemble has created two works since 2010. Both have been conceived with musics from two contemporary composers. First, a work that already existed: **Miniature Estrose (Libro Primo)** composed between 1991 and 2001 by the Italian Marco Stroppa (Verona, 1959). With this music we premiered in 2011 a creation entitled *astres mínims*. And in 2012 we worked on a music written for this Ensemble by the Basque composer Iker Güemes (Balmaseda, 1971). The title of this second one is **Hitzak, metáforas cachéas** and it was premiered last November at the contemporary music festival XXXII Encontre Internacional de Compositors in Majorca. An important point of this work with live music and dance has been the approach to creation processes of stage artists. As musicians, we can play from a score, but how the dance score can be generated? Once we start a research to create a piece like this, the instrumentalist and the instrument itself play a role in this dance or scene score. And this is fed by other sources, like literature, philosophy, dance or cinema. All of this, including the spatial conception of the work that implies a deeper conscience of the body and the musical interpretation, gives new and interesting dimensions to the work of the musician. How the piece evolves from the musical idea until the final result, through the creation of concepts that give a shape to the process, is an exciting work for any instrumentalist looking for new ways of expression.

And last but not least, considering the didactic applications of this topic, I'd like to discuss about the possibility of creating some subjects combining music and dance in specialized conservatories and

schools. This is not a simple question since dance and music are always separated studies and there's no tradition of mixing them in educational context. But although I did not have the chance of experience it, I think that it would be very interesting for students of both areas, mostly in high schools, developing their creative skills enormously. I hope to have the opportunity to share and discuss all these ideas with you in this Congress.

Als Mitglied von SOC, ein von der Tänzerin Magdalena Garzón und mir, einem Pianisten, gegründetes Ensemble, möchte ich einen Einblick in die Arbeit der vergangenen drei Jahre geben. Dazu gehören zwei Bühnenproduktionen mit Tanz, Musik und Video. Wir begannen 2010 mit einem Forschungsprojekt, das zum „gemeinsamen“ Ausdruck von Tanz und Klaviermusik führen sollte im Gegensatz zur Addition von zwei getrennten Ausdrucksformen (Tanz und Klaviermusik) in einer Produktion. Wir brauchten dafür einen Namen. In der Kammermusik fanden wir eine Entsprechung, und so fügten wir „Tanz“ hinzu: chamber dance-music (Kammer-Tanz-Musik). Wie bei der Kammermusik braucht unser Ensemble die Nähe, um die Kommunikation lebendig zu halten. Das meint nicht unbedingt physische Nähe, aber die gegenseitige Aufmerksamkeit und das gegenseitige Zuhören, um den momentanen Ausdruck gegenseitig aufzunehmen und umzusetzen. Der Pianist als Begleiter oder der Tänzer als „Illustrator“ von Musik ist das komplette Gegenteil davon.

*Das SOC Ensemble hat seit 2010 zwei Werke kreiert, beide mit Musik von Zeitgenossen. „Miniature Estrose (Libro Primo)“ wurde zwischen 1991 und 2001 vom italienischen Komponisten Marco Stroppa (*1959 in Verona) komponiert. Diese Musik legten wir dem Werk „astres mínims“ (2011) zugrunde. 2012 folgte ein Werk, für das der baskische Komponist Iker Güemes (*1971 in Balmaseda) die Musik schrieb und das den Titel „Hitzak, metáforas cachéas“ trägt. Es wurde im November 2012 auf dem Festival XXXII Encontre Internacional de Compositors in Majorca uraufgeführt.*

Ein wichtiger Aspekt dieses Werks ist es, Prozesse bei den Bühnendarstellern anzuregen. Als Musiker können wir von Noten spielen, aber wie kann sich eine „Tanzpartitur“ entwickeln? Bei diesem Werk spielt der Musiker selbst eine Rolle im Tanz. Und dies wird genährt durch andere Quellen wie Literatur, Philosophie, Tanz oder Film. All das, auch die Dimension des Raums beim Tanz, fördert ein größeres Körperbewusstsein und eine andere musikalische Interpretation, schenkt der Musik neue Dimensionen. Wie sich das Werk von der musikalischen Idee bis zum „Resultat“ durch die Stadien der (Tanz-)Konzepte entwickelt, ist eine anregende Arbeit für jeden Instrumentalisten, der sich für neue Wege des musikalischen Ausdrucks öffnet.

Wenn man die didaktischen Möglichkeiten dieses Themas in den Blick nimmt, dann komme ich zu den Möglichkeiten für Projekte, die Musik und Tanz in darauf spezialisierten Konservatorien und Schulen kombinieren. Das ist kein einfaches Anliegen, denn Musik und Tanz sind in der Ausbildung meistens getrennt. Obwohl ich noch nicht die Gelegenheit hatte, es auszuprobieren, so denke ich doch, dass eine Begegnung von Musik und Tanz die Ausbildung von Schülern oder Studenten bereichern würde.



Tomeu Moll i Mas. Born in 1975 in Majorca, Catalan pianist started his musical training at the age of 7 and completed his degrees in Music Theory and Piano at the Municipal Conservatory of Barcelona. Made further studies with Josep Colom and specialized on contemporary repertoire with Jean-Pierre Dupuy, besides masterclasses with M. Farré, F. Boffard and R. Muraro. It's been also remarkable in his evolution the influence of several composers such as Marco Stroppa.

As a soloist or with several groups he has performed in numerous festivals in Spain, France, Germany, Brazil and Chile : Mostra Sonora and Ensembles (València), Encontre Internacional de Compositors (Majorca), CDMC Festival (Alacant), Son (Madrid), Opus (Bordeaux), Smash (Salamanca), etc. Also he has played in concert halls like the Auditorio Nacional de Música and Reina Sofia Museum in Madrid, Cervantes Institute in Paris, festival Musica Nova in Sao Paulo or Universidad Academia in Santiago de Chile.

He has taken part in the national or world-premieres of works by S. Gervasoni, E. Mendoza, J. M. Sánchez-Verdú, H. Parra, J. Planells, S. Prins, Voro García, Miguel Gálvez, etc. He is a member of Espai Sonor Ensemble, with which he has made several radio and studio recordings, amongst them two CDs with works of V. García and Aureliano Cattaneo, published by Stradivarius. He is a founding member of SOC Ensemble for piano and dance and Alter Face Piano Ensemble, for the repertoire for manipulated piano, keyboards and two pianos.

He has been working as a piano teacher for a number of years in Barcelona and València

1975 in Majorca geboren, begann der catalanische Pianist seine musikalische Ausbildung mit sieben Jahren und studierte bis zum Examen in Musiktheorie und Klavier am Städtischen Konservatorium in Barcelona. Seine Studien setzte er mit Josep Colom und speziell für das zeitgenössische Repertoire mit Jean-Pierre Dupuy fort, besuchte Meisterklassen von M. Farré, F. Boffard und R. Muraro. Neben anderen beeinflusste der Komponist Marco Stroppa seine Entwicklung nachhaltig. Als Solist und in Ensembles trat er auch bei verschiedenen Festivals und in bekannten Spielstätten in Spanien, Frankreich, Deutschland, Brasilien und Chile auf. Zahlreiche nationale Erstaufführungen und Uraufführungen zeitgenössischer Werke. Mit dem Espai Sonor Ensemble hat er Werke für den Rundfunk und für CD eingespielt. Er ist Gründungsmitglied des SOC Ensemble für Klavier und Tanz und des Alter Face Piano Ensemble, das Werke mit präparierten Klavier, Keyboard oder für zwei Klaviere aufführt.

In Barcelona und València war er als Klavierlehrer tätig.

Freitag, 10. Mai 2013, 10:15_K

Katarina Nummi-Kuisma (FIN)

A Virtuoso Thinking in Motion

In this presentation I am showing in detail, how to lead a student from the practicing situation to performance. What is needed to enhance her ability to be psycho physiologically present on stage, to lean on her ability to think in motion in order to play with virtuosity and expression and to allow the audience to participate in her musical journey?

Thinking in motion is innate to human beings. Babies' primary interest is motion: a still face just isn't interesting! Babies and adults seek to understand each other's intentions through feeling the other's movements in their own bodies. Later in life this is essential for coping with activities that are faster than words, like virtuoso performances. The early conversations between infants and adults manifest forms of intensity similar to musical compositions. We are musical and kinetic by nature!

How to create a learning atmosphere that promotes the ability to

be present, which is essential for thinking in motion and remembering?

In communicating babies innately enter shared emotional states with their care keepers: feelings and ideas are shared on a neurological level. How to achieve this intersubjective sharing of feelings and ideas, so important for thinking in motion and communicating with the audience, in teaching situations?

I am going to show, how to help the student enter her own creative process and to find her individual ways of understanding music by mixing a sensory interview technique in the teaching situation. The focal point is, how to make the student's personal intentions audible and shareable to audiences. So, crucial is, what kind of questions to ask the student and how to be with her to make this possible.

The presentation is based on my recent doctoral dissertation (Sibelius-Academy 2010).

In meinem Vortrag zeige ich detailliert, wie man einen Studenten von der Übesituation zur Aufführung begleitet. Was ist nötig, um die Fähigkeit zu steigern, auf der Bühne psychisch und physisch präsent zu sein, in Bewegungen zu denken, um virtuos und ausdrucksvoll spielen zu können, und das Publikum an der Musik zu beteiligen?

Bewegung zu denken gehört zum Menschen. Das erste Ziel von kleinen Kindern ist Bewegung: ein starres Gesicht ist uninteressant. Kinder und Erwachsene versuchen andere Menschen zu verstehen, indem sie der „Bewegung“ anderer im eigenen Körper nachspüren. Im späteren Leben wird das wichtig, wenn Bewegungen kopiert werden, die schneller sind als Worte, z. B. virtuose Bewegungen. Der frühe Austausch zwischen Kindern und Erwachsenen ähneln der Aufnahme musikalischer Kompositionen. Wir sind musikalisch und bewegungsorientiert von Natur aus!

Wie stellt man eine Lernatmosphäre her, die die Fähigkeit präsent zu sein fördert, die grundlegend ist für (innere) Bewegung und Erinnerung?

Kleinkinder teilen von Natur aus emotionale Befindlichkeiten mit denen, die sie betreuen: Gefühle und Ideen werden auf einer neuronalen Ebene miteinander geteilt. Wie kann man es fördern, dass zwischen Menschen Gefühle und Ideen geteilt werden, was wichtig ist für das Mitdenken von Bewegungen, für die Verbindung zum Publikum oder in Lernsituationen?

Ich werde in meinem Vortrag zeigen, wie man Studenten dabei helfen kann, in einen kreativen Prozess und zu eigenem Musikverständnis zu kommen, indem man eine Interviewtechnik in der Lernsituation anwendet. Ziel ist, die eigenen musikalischen Intentionen hörbar zu machen und mit dem Publikum zu teilen.

Der Vortrag basiert auf meiner Dissertation von 2010 (Sibelius-Akademie).



Pianist **Katarina Nummi-Kuisma** was trained at the Sibelius Academy in Helsinki, Finland. She completed her studies in London and in Vienna. She is teaching at the Espoo Music Institute, the leading music school in Finland. She is also specialized in pedagogical training, giving seminars for teachers and master classes for students

around Europe. Mrs. Nummi-Kuisma has developed innovative teaching and training methods for instrumental learning at all levels. She completed her doctoral dissertation at the Sibelius Academy in 2010. The topic of her research was the psychophysiological attunement of a professional pianist in a performance situation. The research carries interesting implications on pedagogical thinking: how to integrate performance issues effectively to practicing and learning. Her approach stems from systems thinking in the fields of infant research and psychoanalysis. At the moment she

carries out a post-doctoral research at the Sibelius Academy with Dr. Kristiina Junttu.

Die Pianistin Katarina Nummi-Kuisma wurde an der Sibelius-Akademie in Helsinki ausgebildet; ihre Studien setzte sie in London und Wien fort. Sie unterrichtet am Espoo Music Institut, der führenden Musikschule in Finnland. Spezialisiert auf pädagogische Ausbildung gibt sie Seminare und Meisterklassen in ganz Europa. Sie hat innovative Lehr- und Trainingsmethoden für das Instrumentalspiel aller Fähigkeitsstufen entwickelt. 2010 wurde sie an der Sibelius-Akademie promoviert. Derzeit forscht sie an der Sibelius-Akademie mit Dr. Kristiina Junttu.

Freitag, 10. Mai 2013, 11:30_M

Francesco Mario Possenti (I)

The "gesto" as a medium from the musical idea via creation of sound to the reception of the listener

Benefits of the integrated curriculum (Instrument, Movement, Improvisation, Sport(s) training); adoption to piano training with children from the very beginning of their studies. Background: The Third Millennium piano students' approach: mechanical training or creative development?

"Gesto" is motion in space for sound production and it appears in the musical score. Even if motion often is conceived as a merely technical process, it could instead be considered as an element of musical event. Italian music terminology as well – not simply translated – but analysed in the musical context of the score, may give interesting perspectives to the performance. How can we enjoy the difference between "Largo" (connected to the space) and "Grave" (connected to weight) if we do not transpose and experience these "Tempi" in spatial and motional dimensions? The "Sforzato" term, for example, is not simply an accent of a sound but a kind of energy necessary to "win" an ideal energy that opposes the performer to the fluent performance of the musical beats in their isochrone sequences. The "gesto" Sforzato has to be physically felt as an energy opposing the natural beats sequence and its performance has to be coordinated both in beats and sounds sequences: that is "motion in space".

Method: As pianists transfer the imagined sound on the keyboard through motion, it is very important to work on movement, improvisation, sports training from a musical basis with the piano students and to use this training process as a key to: creativity, touch, phrasing, forma concept and to the comprehension of compositional process.

In my lecture I will:

- 1) Offer an overview of my principal pedagogical European experiences and materials mainly focusing on improvisation, psychomotorical and proprioceptive training exercises.
- 2) Show the "Gesto" interaction in piano training and performance through practical examples and videos.
- 3) Show the benefits of the multidisciplinary curriculum (Piano, Sports training, Improvisation, Dalcroze Eurythmics) and a few practical students' examples.
- 4) Discuss quality of movements – not as a merely technical object – but as a key to develop a more natural and confident contact between the student and their instrument and thus their performing and practicing time.

Vorteile eines integrierenden Curriculums (Instrument, Bewegung, Improvisation, Sporttraining); Anwendung auf die Klavierschulung mit Kindern vom frühen Anfang an. Hintergrund: Der Ansatz des 3. Jahrtausends: mechanisches Training oder kreative Entwicklung?

„Gesto“ (Gestus) ist Bewegung im Raum zur Klangerzeugung und er erscheint in der Partitur. Selbst, wenn Bewegung oft als rein technischer Prozess verstanden wird, so kann man sie auch als Element eines musikalischen Vorgangs verstehen. Italienische musikalische Terminologie (Vortragsbezeichnungen), nicht einfach nur übersetzt, sondern im musikalischen Kontext gesehen, gibt wichtige Hinweise zur Aufführung.

Wie können wir den Unterschied zwischen „Largo“ (in Verbindung zum Raum) und „Grave“ (in Verbindung zum Gewicht) empfinden, wenn wir diese „Tempi“ nicht übertragen und erfahren im Raum oder in der Bewegung? Ein Sforzato ist z. B. nicht nur ein einfacher Akzent auf einem Klang, sondern eine Art von „Energie“, die es dem Spieler erlaubt, die Takteile fließend auszuführen. Der „gesto“ Sforzato muss physisch als Energie gefühlt werden, die dem natürlichen Fluss entgegensteht, und ein Sforzato muss koordiniert werden zwischen den Taktstärkungen und dem Klangfluss: So entsteht „Bewegung im Raum“.

Methode: Da Pianisten den imaginierten Klang durch Bewegung auf die Tasten übertragen, ist es sehr wichtig, mit Schülern an der Bewegung, durch Improvisation und „sportliches“ Training von der musikalischen Basis an zu arbeiten und diesen Lernprozess als Schlüssel für Kreativität, Anschlag, Phrasierung, Formempfinden und das Verständnis der Komposition zu nutzen.

In meinem Vortrag werde ich:

- 1) einen Überblick zu grundlegenden pädagogischen Erfahrungen und Materialien in Europa anbieten, die sich mit Improvisation, psychomotorischen, Selbsterfahrungsfördernden Übungen auseinandersetzen
- 2) die „Gesto“-Interaktion in der Klavierschulung und bei der Aufführung an praktischen Beispielen und im Video zeigen,
- 3) die Vorteile eines multi-disziplinären Curriculums (Klavier, sportliches Training, Improvisation, Rhythmik nach Jacques-Dalcroze) und einige praktische Beispiele von Schülern zeigen,
- 4) die Qualitäten von Bewegungen diskutieren: Bewegung nicht als nur technisches Ziel, sondern als Schlüssel zur Entwicklung eines vertrauten Kontakts zwischen Schüler und Instrument während Übertzeit und Aufführung.



Francesco Mario Possenti

was born in Rome in 1961. After studies at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome with Sergio Perticaroli, piano, and Teresa Procaccini, Composition, he went on to study with Zoltan Kocsis and György Kurtág at Ferenc Liszt Academy in Budapest. Invited to participate in important Music Festivals (Roma Europa, Cambridge, St. Moritz on Claudio Abbado's invitation), he plays as a soloist for the mayor Concert Halls in Italy as well as with internationally renowned Orchestras

(Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Ferenc Liszt Chamber Orchestra, Orchestra Nacional de Cordoba - Argentina, ecc.) Well introduced in the musical milieu, he has the privilege to meet famous musicians - such as Georges Cziffra, François-Joël Thiollier, Murray Perahia - and gets in touch with Claudio Abbado, who invites him to perform in Switzerland on occasion of the International Meeting held in Saint Moritz.

Active also in chamber music ensembles, in the musical Seasons 1998, 1999, 2000, 2008 and 2010 Francesco Mario Possenti has been engaged - inter alia - with the Kodály Quartet on tournée in Italy, in 2002, 2003, 2004, 2005 with the violinist Stefan Kamilarov and since 2008 in Duo with the Swedish cellist Thomas Schonberg.

In 2006 he has been invited from the soloists of the Wiener Philharmoniker and Wiener Symphoniker to perform together to celebrate "the 125 Years of activity of Austrian Cultural Institution in Italy", promoted by the Austrian Government. Invited for the first time to perform in Sweden in 2003, he has been returning there since 2004 for concerts and masterclasses at Royal College of Music of Stockholm, Malmo Academy of Music in Malmo, Nacka Music School in Nacka (Stockholm), Lidingsö and Sollentuna Music

Schools and he has been granted a special fellowship of the Swedish Institute for a research project on the Swedish Music education . Francesco Mario Possenti has been developing researches on Piano Methodology, concerning the use of Improvisation, Music and Movement, Sport as integrated multidisciplinary curriculum for piano training with children.

He is the promoter of the International Music Campus for young pianists in Pollica - Italy (http://www.musicamadeus.it/crbst_16.html) where multidisciplinary curriculum project is constantly developed.

Regularly invited to hold lectures and masterclass in main European Music academies (Vienna, Stoccolma, Malmo, Budapest, Szeged, Beijing, ISME World Conference, Bologna 2008, Cremonafiere 2011), Francesco Mario Possenti is presently appointed by the Conservatorio di Musica "Ottorino Respighi" in the city of Latina, as a piano teacher.

Francesco Mario Possenti wurde 1961 in Rom geboren. Nach seinem Studium am Conservatorio di Santa Cecilia in Rom mit Sergio Perticaroli, Klavier, und Teresa Procaccini, Komposition, ging er zu Studien mit Zoltan Kocsis und György Kurtág an die Franz Liszt Akademie nach Budapest. Er wurde von namhaften Musikfestivals eingeladen und gab Klavierabende in den bekannten Konzerthäusern Italiens, arbeitete mit international renommierten Orchestern und Musikern zusammen. Er ging zwischen 1998 und 2010 mit dem Kodály Quartett auf Tournee in Italien, 2002 bis 2005 mit dem Geiger Stefan Kamilarov und seit 2008 mit dem schwedischen Cellisten Thomas Schonberg. 2006 wurde er von den Solisten der Wiener Philharmonikern und den Wiener Symphonikern eingeladen. Seit 2003 gibt er Konzerte und Meisterklassen in Schweden.

Francesco Mario Possenti hat zu Klaviermethodik geforscht und setzt sich in diesem Zusammenhang für den Internationalen Musik Campus für junge Pianisten in Pollica (Italien) ein.

Derzeit unterrichtet er am Konservatorium „Ottorino Respighi“ in Latina.

Freitag, 10. Mai 2013, 11:30_K

Miloš Pavlović (SRB)

D. Scarlatti, S. Rachmaninow, H. Villa-Lobos, D. Detoni
(Piano recital)

Domenico Scarlatti	Sonata E-major, K 380, L 23 Sonata f - minor K 466, L 118
Sergei Rachmaninoff	Moment musicaux, op. 16, no. 3, b-minor moments musicaux, op.16, no. 6, e-minor
Heitor Villa -Lobos	Piano pieces
D. Detoni	Choral Prelude, d-minor



Miloš Pavlović, graduated piano with Prof. Igor Lazko (Russia), and achieved Master's Degree with Prof. Vladimir Ogarkov (Russia). He completed his piano specialisation studies with Prof. Remo Remoli (a student of Arturo Benedetti Michelangelli), Miloš Pavlović perfected his education with piano master courses, taught by Leonid Brumberg, Lev Natoseny, Arbo Valdma, Konstantin Bogino, Sijavush Gadziev and

Paul Gulda. Miloš Pavlović has won several awards and international competitions. He performed both as a soloist and chamber musician throughout Europe. He's a Deputy Chairman of the EPTA-Serbia Board, and Ass.Prof. at the Piano Department of the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade.

Miloš Pavlović studierte Klavier mit Prof. Igor Lazko (Russland) und Prof. Vladimir Ogarkov (Russland) und setzte seine Studien fort bei

Prof. Remo Remoli. Er nahm an Meisterkursen bei Leonid Brumberg, Lev Natoseny, Arbo Valdma, Konstantin Bogino, Sijavush Gadziev und Paul Gulda teil und gewann zahlreiche Preise und internationale Wettbewerbe. Er trat als Solist und Kammermusiker europaweit auf. Er gehört dem Vorstand der EPTA Serbien an und arbeitet als Assistenzprofessor an der Klavierabteilung der Musikuniversität Belgrad.

Freitag, 10. Mai 2013, 12:15_M

Schüler der Clara-Schumann-Musikschule Düsseldorf
Der Glückliche Prinz / The happy Prince by Oscar Wilde
Music and Recitation by Stefan Heucke

- I. Der Prinz
- II. Die Schwalbe
- III. Das Schilfrohr
- IV. Der weinende Prinz
- V. Der kranke Junge
- VI. Die Lotosblumen
- VII. Die Schwalbe fliegt zu dem kranken Jungen
- VIII. Die Schwalbe unterhält sich mit den Spatzen
- IX. Was die Schwalbe in Ägypten sieht
- X. Der arme Dichter
- XI. Die Schwalbe bringt dem Dichter den Saphir
- XII. Der Winter
- XIII. Das arme Mädchen
- XIV. Das Schlaflied der Schwalbe
- XV. Die Schwalbe erzählt von der Welt
- XVI. Das Elend der Kinder
- XVII. Das Glück der Kinder
- XVIII. Der Tod der Schwalbe
- XIX. Der schäbige Prinz
- XX. Die streitenden Stadträte
- XXI. Der Prinz und die Schwalbe im Paradies

Werkeinführung

Die 21 Klavierstücke zum „Glücklichen Prinzen“ von Oscar Wilde entstanden aus meiner langjährigen Erfahrung als Klavierpädagoge heraus. Ich schrieb sie 1997 während der Arbeit an meinem großen Tanzoratorium über das Gilgamesch-Epos „Die Ordnung der Erde“. Die Stücke sind einerseits kleine Etüden, bei denen bestimmte technische Schwierigkeiten des Klavierspiels geübt werden und zwar vornehmlich kompliziertere technische Dinge wie z.B. richtige Pedalanwendung, Gebrauch der gesamten Tastatur, Polyrhythmik auf einfachstem Niveau etc. Andererseits und hauptsächlich aber sind es poetische Stücke, die – nah am Text von Oscar Wilde – die musikalische Fantasie und Ausdrucksfähigkeit der jungen MusikerInnen herausbilden und entwickeln. Dabei lernen die jungen Interpreten auch gleich bestimmte formale Kriterien kennen, wie z.B. dreiteilige Liedform, Passacaglia etc. Die sparsame Verwendung von Leitmotiven (für den Prinzen und für die Schwalbe) ermöglicht ein ebenso intellektuelles wie emotionales Erleben der poetischen Inhalte. Die Stücke eignen sich für junge und erwachsene PianistInnen, die seit etwa zwei bis fünf Jahren Klavierunterricht haben. Natürlich können die Stücke einzeln erarbeitet werden. Besonders reizvoll ist aber sicherlich die Erarbeitung des ganzen Zyklus mit einer Klavierklasse mit daran anschließender Aufführung der Stücke einschließlich der gesprochenen Zwischentexte bei einem Klassenvorspiel oder einem Musikschulkonzert. Die Uraufführung des Zyklus fand am 28.10.97 in der Musikschule Altenberge mit SchülerInnen der Klavierklasse von Erdmute Eicker statt. Noten und CD des Zyklus sind bei Schott Music erschienen und im Handel erhältlich.

Stefan Heucke

About the composition

The 21 pieces for piano for "The Happy Prince" by Oscar Wilde are a result of my experience as a piano Teacher over many years. I composed them in 1997 while working on "Die Ordnung der Erde" ("The Organization of the World"), my large "dance-oratorio" based on the Gilgamesch-Epic. The pieces are on the one hand short études, in which specific technical difficulties in piano-play-

ing are treated, for the most part complicated technical skills such as correct pedalling, use of the whole keyboard, polyrhythms at an easy level. On the other hand and above all they are poetic pieces that, being closely related to the prose of Oscar Wilde, cultivate and develop the musical fantasy and expressive abilities of young musicians. At the same time they encounter certain musical forms such as 3-part song form, passacaglia etc. The sparing use of Leitmotives (for the prince and the swallow) encourages an intellectual as well as emotional understanding of the poetic contents. The pieces are suitable for both young and mature pianists, who have had 2 to 5 years of lessons. Of course the pieces can be studied individually. It would be especially interesting to learn the whole cycle by a piano-class with a performance including the spoken passages in a class recital or school concert. The first performance of the cycle took place on 28.10.1997 in the music-school in Altenberge with pupils from the class of Erdmute Eicker. Sheet-music and CD have been published by Schott Music and are readily available.

Übersetzung: Peter Haseley

Oscar Wildes Märchen vom „Glücklichen Prinzen“ inspirierte Stefan Heucke im Jahr 1997 zur Komposition von 21 kurzen Klavierstücken. Der Komponist selber schreibt dazu: „Die 21 Klavierstücke zum ‚Glücklichen Prinzen‘ von Oscar Wilde entstanden aus meiner langjährigen Erfahrung als Klavierpädagoge heraus ... Die Stücke sind einerseits kleine Etüden, bei denen bestimmte technische Schwierigkeiten des Klavierspiels geübt werden ... Andererseits und hauptsächlich aber sind es poetische Stücke, die – nah am Text von Oscar Wilde – die musikalische Fantasie und Ausdrucksfähigkeit der jungen Musikerinnen herausbilden und entwickeln.“

Zehn Schülerinnen und Schüler aus verschiedenen Klavierklassen der Clara-Schumann-Musikschule Düsseldorf werden spielen, der Komponist Stefan Heucke wird das Märchen lesen.

Nähere Informationen zu Leben und Werk von Stefan Heucke unter <http://www.heucke-stefan.de/home.html>

Aloisius Groß

Oscar Wilde's tale of „The Happy Prince“ inspired Stefan Heucke in 1997 to compose 21 short pieces for piano. The composer himself writes: “The 21 piano pieces for “The Happy Prince” by Oscar Wilde were a result of my experience over many years as a piano-teacher ... the pieces are on the one hand short etudes in which specific technical difficulties at the piano are to be trained ... on the other hand and above all they are poetic pieces closely related to the story by Oscar Wilde which form and develop the musical fantasy and expressive ability of young musicians.”

10 pupils from the Clara-Schumann-Musikschule will interpret the music and composer Stefan Heucke will recite the story.

More information concerning Stefan Heucke's life and works can be found at <http://www.heucke-stefan.de/home.html>

Freitag, 10. Mai 2013, 15:00_M

Marina Chernaya (RUS)

Interpretation of Piano Waltzes by Tchaikovsky (Lecture-Recital)

P. Tchaikovsky composed several waltzes for piano. Among them there are single pieces – Anastasia-waltz (devoted to A.P. Petrova), Waltz-caprice (in D major, op. 4), Waltz-scherzo (in A major, op. 7), Waltz-joke (in A major).

Some miniatures called Waltzes are parts of different collections. For example, Nata-waltz (in A major), Salon waltz (in A-flat major) and Sentimental waltz (in f minor) are from “Pieces for piano” op. 51. The last piece in the cycle “Seasons” op. 37-bis, called “December. Christmas-tide”, is composed in a waltz-like genre. Two Waltzes (in f-sharp minor, in A-flat major) are included in “Pieces in average difficulty” op. 40. Further on, “Waltz in 5/8” and

“Waltz-trinket” are miniatures from Tchaikovsky's late collection of piano pieces op. 72.

All the pieces mentioned above are composed for salon or concert playing by a soloist.

The most popular cycle “Children's album”, circulating most of all among musical schools, contains Waltz in E-flat major. It is the only piece in waltz genre composed by P. Tchaikovsky for children. Tchaikovsky's piano setting is not easy to play. His waltzes for piano usually have beautiful tunes focusing the sense of music in a piece that helps to concentrate efforts and overcome difficulties.

Every miniature has its own story. A performer has to examine thoroughly details of the text and organize layers of the texture in every piece. And, above all, waltzes by Tchaikovsky give an executor good opportunities to express deep feelings for coziness, home warmth, loving soul, sympathy, bright expectations.

Peter Tschaikowsky komponierte zahlreiche Walzer für Klavier, darunter Einzelstücke wie der Anastasia-Walzer (gewidmet A. P. Petrova), die Walzer Caprice (in D-Dur op. 4), das Walzer Scherzo (in A-Dur op. 7) und der Walzerspaß (in A-Dur).

Einige Miniaturen, die den Namen Walzer tragen, sind Teile verschiedener Sammlungen. Der Nata-Walzer (in A-Dur), der Salonwalzer (in As-Dur) und der sentimentale Walzer (in f-Moll) gehören z. B. zu den Sechs Klavierstücken op. 51. Das letzte Stück der „Jahreszeiten“ op. 27b zum Monat Dezember gehört vom Genre her auch zu den Walzern. Zwei Walzer (in fis-Moll und in As-Dur) enthält das Opus 40 („12 Stücke“), der Walzer im 5/8-Takt und der „Waltz-trinket“ sind in Tschaikowskys später Sammlung op. 72 enthalten. Alle erwähnten Stücke sind sowohl für die private Aufführung als auch für das Konzert bestimmt.

Der sehr bekannte Zyklus „Kinderalbum“, sehr verbreitet in Musikschulen, enthält den Walzer in Es-Dur. Es ist der einzige Walzer, den Tschaikowsky für Kinder komponiert hat, obwohl er nicht leicht zu spielen ist. Tschaikowskys Klavierwalzer haben schöne Melodien, die dabei helfen, sich Mühe zu geben und Schwierigkeiten zu überwinden. Jede Miniatur hat ihre eigene Geschichte. Ein Spieler hat den Notentext aufmerksam zu studieren und sein Spiel an der Struktur entlang zu organisieren. Und, nicht zuletzt, geben Tschaikowskys Walzer dem Spieler die Möglichkeit, starke Gefühle wie Geborgenheit, Wärme, Liebe, Sympathie und schöne Erwartungen auszudrücken.



Marina Chernaya, Pianist, Habil. Dr., Professor of the Herzen State Pedagogical University of Russia. Graduated the Gorky Conservatoire in 1977, her piano teachers belonging to H. Neihgauz's [Neuhaus, russ. Нейгауз] school. She has been performing regularly since her student years. Recordings include pieces by Mozart,

Brahms and Russian composers, modern chamber music. Her final colloquium for habilitation took place at the Moscow Conservatoire in 2005. By now she has more than 100 publications, she is an expert in polyphony and harmony. Took part in international conferences in Budapest (Hungary), Berlin and Leipzig (Germany), Graz (Austria), Durham (Great Britain), Mogilyov (Belarus), Rennes (France), Ljubljana (Slovenia). As pianist she honors laureate degrees of different competitions, forums and festivals.

Marina Chernaya, Dr. habil., Professor an der Herzen State Pedagogical University von Russland, graduierte 1977 am Gorky Konservatorium. Ihre Klavierlehrer gehörten zur Schule von Heinrich Neuhaus [Нейгауз]. Sie tritt seitdem regelmäßig als Pianistin auf, nahm an Wettbewerben teil und hat Solowerke von Mozart, Brahms und von russischen Komponisten sowie zeitgenössische Kammermusik aufgenommen. 2005 habilitierte sie am Moskauer Konservatorium. In mehr als 100 Publikationen weist sie sich als Expertin für Harmonielehre und Kontrapunkt aus.

Freitag, 10. Mai 2013, 15:00_K
Minja Kolak / Ivanka Kordic (HR)

„Joyful Journey“. Whether the movement of the arm and a finger is moving the imagination, emotions and interest of the beginner

Whether the movement of the arm and a finger is moving the imagination, emotions and interest of the beginner or vice versa – the way this circle is presented in Joyful Journey, the Piano Book for the Beginners by the authors Ivanka Kordic and Minja Kolak.

In the beginner classes we want the child to be free in mind and body, nothing should obstruct his (her) imagination or movements. The first encounter with the piano should be remembered in a nice way that will encourage him (her) to improve and get better knowledge.

All children have one thing in common – play, there is no exception. Using play children learn the world around them, gain the experience, discover their abilities, options and skills, develop memory, imagination, get selfconfidence and the ability to communicate. Through the game we can relax them, activate interest and pave the way for their imagination and creativity. The child will play some musical story the way he imagines it using spontaneously the right movements of the arm, forearm, palm and finger. These improvisations will make the child free and relaxed, able to explore the richness of the piano sonority. The beginner will develop the hearing and listening skills, creative way of thinking, musical imagination and motivation. They will help the child to understand the creative process and the teacher will be able to get to know his student better.

In this Piano Book for Beginners everything is in the motion, the musical train starts his joyful journey when the basics are ready. It stops or goes near by some stations, it depends on how important they look to the travellers.

The student beginner has a good company during the journey – two kids, Tin and Ena, who are also learning to play the piano. That is why this Joyful Journey is more fun and takes the children quickly and without effort to the last stop where they are able to use their knowledge and skills and express themselves through the music.

Ob die Arm- und Fingerbewegungen die Imagination, Emotionen oder Interessen von Anfängern bewegen oder es andersherum funktioniert – dieser Kreislauf wird in „Joyful Journey“ präsentiert, dem Klavierbuch von Ivanka Kordic und Minja Kolak.

Im Anfangsunterricht möchten wir erreichen, dass der Schüler sich frei verhält und nichts die Imagination oder die Bewegung behindert. Der erste Kontakt mit dem Klavier soll in guter Erinnerung bleiben, damit leicht Fortschritte gemacht werden können.

Kinder haben eines gemeinsam: Sie spielen gerne. Im Spiel lernen sie ihre Umgebung kennen, machen Erfahrungen, entdecken ihre Fähigkeiten, Möglichkeiten und Fertigkeiten, entwickeln Gedächtnis, Vorstellungskraft, bekommen Selbstbewusstsein und lernen mit anderen zu kommunizieren. Im Spiel können wir Schüler entspannen, wecken Interesse und bahnen den Weg zu Vorstellungskraft und Kreativität. Wenn ein Schüler eine Geschichte musikalisch darstellt, wählt er spontan die richtigen Bewegungen für seinen Arm, den Unterarm, die Hand und die Finger. Improvisationen wie diese befreien und entspannen den Schüler und lassen ihn den Klangreichtum des Klaviers erfahren. Der Anfänger entwickelt dabei sein Gehör, eine schöpferische Art des Denkens, musikalische Vorstellungskraft und Motivation. Die Improvisation hilft den kreativen Prozess zu verstehen und der Lehrer lernt seinen Schüler dabei besser kennen.

In diesen Klavierbuch für Anfänger ist alles in Bewegung. Der Zug startet, wenn die Grundlagen vorliegen. Er hält an oder fährt an Stationen vorbei – je nachdem, wie wichtig sie den Reisenden sind. Der Klavieranfänger reist in guter Gesellschaft: zwei Kinder, Tin und Ena lernen Klavierspielen. So erreichen Kinder mit Spaß, schnell und mühelos die Endstation, wo sie ihr Wissen und ihre Fähigkeiten anwenden können, um sich mit Musik auszudrücken.



Minja Kolak, piano pedagogue from Zagreb, Croatia. Graduated from Music Academy Zagreb in the class of Prof. Stjepan Radic. Subsequently she studied for two years in Paris with Prof. Pierre Sancan at Conservatoire National Supérieur de Musique. Works as professor – mentor and heads the Piano Department at the Elly Basic Conservatory of Music in Zagreb. Her students won

several prizes in national and international competitions and became active participants in the musical life in Zagreb and beyond. In collaboration with fellow professor Ivanka Kordic she wrote a Book for Piano Beginners, Joyful Journey, edited by Profil International in 2012.

Minja Kolak, Klavierpädagogin aus Zagreb in Kroatien, studierte an der Musikakademie Zagreb mit Prof. Stjepan Radic. Anschließend studierte sie zwei Jahre in Paris mit Prof. Pierre Sancan am Conservatoire. Als Professorin und Leiterin der Klavierabteilung unterrichtete sie am Elly Basic Konservatorium in Zagreb.



Ivanka Kordic, piano pedagogue from Zagreb, Croatia. Graduated from Music Academy Zagreb in the class of Prof. Ivo Macek. After the college she mastered her knowledge by Prof. S. Neihuz in Vienna. Works as professor – counsellor at Vatroslav Lisinski Conservatory of Music in Zagreb, collaborates with Music Academy in Zagreb in the subject of

Pedagogical Practice as a students mentor. She educated a number of young pianists and teachers who have won many top prizes in national and international piano competitions and became active participants in the musical life of Zagreb and beyond. Jury member of regional, national and international competitions, she also holds masterclasses and creative workshops through Croatia.

Ivanka Kordic studierte an der Musikakademie Zagreb mit Prof. Ivo Macek und anschließend mit Prof. S. Neihuz in Wien. Sie arbeitet als Professor am Vatroslav Lisinski Konservatorium in Zagreb und arbeitet mit der Musikakademie Zagreb auf dem Gebiet der klavierpädagogischen Ausbildung zusammen. Sie wurde als Jurymitglied zu regionalen, nationalen und internationalen Wettbewerben berufen und gibt Meisterklassen und Kreativworkshops in ganz Kroatien.

Freitag, 10. Mai 2013, 15:45_M

Ensemble “Piano 40” (GB)

with J. Brown, N. Lasserson, R. Deering and C. White
Music by Nye, Omer, Choi, Walker (Lecture-Recital)

Richard Nye	8 ‘til Late
Michael Omer	L’ombra della sera
Kyong Mee Choi	Water Bloom
Robert Walker	Ling Kub Suer

Piano 40 was formed in 1999 – although originally known as the London Piano Quartet until 2002 – with the main objective of extending interest in this neglected medium of 8 hands at 2 pianos. The unusual combination of 8 hands on 2 pianos was a popular nineteenth century way of exploring the standard orchestral repertoire. Many symphonies, overtures and short pieces were transcribed for double duet to enable private salon performances and familiarise people with music of the great composers without attending public orchestral concerts. Apart from the works written by Smetana, Moscheles and Moszkowski, Piano 40 has managed to extend the repertoire by having no fewer than 27 composers write original works especially for this unusual grouping. Piano 40’s con-

certs therefore include only original works written for 8 hands on 2 pianos and not the well-known transcriptions of standard orchestral repertoire, so popular in the 19th century. To date, Piano 40 has given 8 sold-out concerts at London's South Bank as well as appearances at the Dulwich Festival, Oxford International Piano Festival, EPTA International Conferences in Budapest, Slovenia and at the EPTA London Conference held at Trinity College of Music. They will perform three new Premieres at their next South Bank Concert in April 2013.



Das Ensemble „Piano 40“ wurde 1999 gegründet, bis 2002 als „London Piano Quartett“ bekannt, mit dem Ziel, sich für Kompositionen für acht Hände an zwei Klavieren einzusetzen. Diese Besetzung war im 19. Jahrhundert verbreitet, um Orchesterrepertoire zu studieren: Viele Symphonien, Ouvertüren und auch kurze Stücke wurden transkribiert für Aufführungen im Salon und um Stücke kennen zu lernen, ohne in öffentliche Konzerte gehen zu müssen. Neben den Werken von Smetana, Moscheles und Moszkowski gelang es dem Ensemble „Piano 40“, 27 Komponisten zu gewinnen, Werke für diese Besetzung zu schreiben. In den Konzerten des Ensembles werden deshalb nur Originalkompositionen für diese Besetzung und keine Transkriptionen aufgeführt. Bis heute kann das Ensemble auf acht ausverkaufte Konzerte in Londons South Bank Centre und auf Auftritte beim Dulwich Festival, Oxford International Piano Festival, bei den Europäischen EPTA-Kongressen in Budapest, Slovenien und bei der EPTA London Conference am Trinity College of Music zurückblicken. Im April 2013 wird das Ensemble drei Uraufführungen während des nächsten South Bank Konzerts spielen.

Freitag, 10. Mai 2013, 15:45_K

Paola Savvidou (USA)

Bouncing and Swaying: Dynamic Alignment and Expressivity in Piano Performance

This presentation will investigate the synergistic relationship of the expressive body, alignment, and healthful piano technique – as seen through the lens of Laban Movement Analysis. Every human movement is inherently expressive and communicative. The way we carry our body on stage, how we move in and out of alignment as we perform, informs our audience's perception of our performance. The importance of healthful physical alignment in performance has become an important part of the conversation among piano teachers in recent years. A limited sense of kinaesthetic awareness, poor habits, and unnecessary tension all contribute towards uncoordinated use of the body. As a result, our musical expression is limited and our communicative power does not reach its full potential.

Laban Movement Analysis (LMA) is a system developed by Rudolf Laban originally for use in dance pedagogy. It provides a language for analyzing all human movement, with the aim of retraining the body for optimum performance. One of the core principles of LMA is to unify inner intent with physical expression. Further, this system provides the means for improving connectivity through re-patterning neuromuscular connections that enable one to move more comfortably and efficiently. It also provides a channel for un-

derstanding how we relate to the space around us, and for assessing the quality of our movement.

Utilizing LMA in piano teaching and training holds promise in becoming a powerful teaching and training tool in how pianists develop expressive piano technique. Its potential has not been extensively explored. This presentation represents a bold step in that direction. It will be an interactive workshop where the audience will participate in a short series of kinaesthetic experiences derived from LMA. These experiences away from the instrument will explore the relationship of dynamic alignment and expressivity in performance while providing resources for tapping into the full expressive potential of the body.

Der Vortrag wird den synergetischen Zusammenhang zwischen dem ausdrucksvollen Körper, seiner Ausrichtung und einer unterstützenden Klaviertechnik untersuchen, so wie man ihn aus der Perspektive der Laban Bewegungsanalyse betrachten kann. Die Art, wie wir unseren Körper auf der Bühne tragen, wie wir uns in oder gegen eine Richtung bewegen, wenn wir aufführen, beeinflusst die Wahrnehmung unseres Publikums. Der Austausch über eine gesunde Bewegungsrichtung beim Spiel spielt unter Klavierlehrern eine zunehmend wichtige Rolle. Eine eingeschränkte Wahrnehmung der Kinästhetik, schlechte Angewohnheiten und unnötige Spannung führen zum unkoordinierten Umgang mit dem Körper. Daraus resultiert eine eingeschränkte musikalische Ausdrucksfähigkeit und mangelnde Vermittlungskraft an das Publikum.

Die Laban Bewegungsanalyse (LMA) wurde von Rudolf Laban ursprünglich für die Tanzpädagogik entwickelt. Sie bietet eine Begrifflichkeit zur Analyse menschlicher Bewegung mit dem Ziel, den Körper zur bestmöglichen Ausdrucksfähigkeit zu erziehen. Eines der wichtigsten Prinzipien der LMA ist es, Körperspannung mit physischem Ausdruck zu verschmelzen. Außerdem bietet sie Mittel an, um durch Wiedererlernen neuromuskulärer Verbindungen eine bequeme und effiziente Bewegung zu ermöglichen. Mit der LMA können wir verstehen, wie wir mit dem Raum um uns herum verbunden sind und wie wir die Bewegungsqualität steuern können.

Der Einsatz von LMA verspricht einen besseren Unterricht zur ausdrucksvollen Klaviertechnik. Ihre Möglichkeiten sind noch nicht hinreichend erforscht, aber der Vortrag möchte dazu beitragen. In einem interaktiven Prozess wird das Publikum durch kurze kinästhetische Übungen mit der LMA bekannt gemacht. Diese Erfahrungen ohne Instrument werden den Zusammenhang zwischen dynamischer Ausrichtung und Ausdruck im Spiel erfahren helfen und sie bieten Möglichkeiten an, die Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers kennen zu lernen.



Paola Savvidou serves as Assistant Professor of Piano Pedagogy at the University of Missouri, U.S.A. She regularly performs across the Mid-West, and has made solo and chamber music appearances in New Zealand, as well as her native Cyprus. Dr. Savvidou's research is focused on utilizing Laban Movement Analysis and creative movement to improve alignment while deepening expressivity in performance. This has grown out of an extensive dance background, including training in

ballet, modern, Bartenieff Fundamentals and Laban Movement Analysis. She has presented her work at prominent conferences including the MTNA National Conference, the International Society for Music Education Conference, and the World Piano Conference.

Paola Savvidou arbeitet als Assistenzprofessorin für Klavierpädagogik an der University von Missouri, USA. Sie tritt regelmäßig als Solistin und Kammermusikerin im amerikanischen Mittelwesten, auf Neuseeland und in ihrer Heimat Zypern auf. Sie erforscht die Verwendung der Laban Bewegungsanalyse und schöpferischer Bewegung zur Verbesserung der Ausrichtung und Ausdruckskraft bei Aufführungen.

Ihre Forschungen stützen sich auf eigene Erfahrungen als Tänzer (Ballett, Modern Dance), mit Barteneff Fundaments (Übungen) und der Laban Bewegungsanalyse. Ihre Forschungsarbeit hat sie auf wichtigen Kongressen vorgestellt.

Freitag, 10. Mai 2013, 17:00_M

Jukka Nykänen (FIN)

Music from the Movies for Solo Piano

Motion pictures have inspired numerous composers and produced an enormous amount of great music suitable also for concert halls. Unfortunately the art of transcription has not yet fully exploited these possibilities when it comes to piano music. For years I have been devoting myself to updating and modernizing the legacy of 19th century's great virtuoso pianists like Franz Liszt. In addition of traditional opera paraphrases I have made numerous piano arrangements based on folk songs, tv and movie themes, musicals and even cell phone ringing tones.

My proposal for EPTA European Conference 2013 includes a concert with music from movies such as Star Wars, The Deer Hunter and the James Bond series. The style of the performance will be classical but relaxed and entertaining. The concert will also be narrated by me.

Reviews from some of the major Finnish newspapers: „Nykänen brings the tradition of 19th century's paraphrase making back to life.“ – „In his new album Nykänen offers arrangements in the styles of Vladimir Horowitz and György Cziffra that take your breath away. Nykänen is skilled in imitating the styles of Chopin, Liszt and Rachmaninov to which he adds his own mark with his effortless virtuoso glamour.“ – „Sense of style is the most rewarding tool of the Grand Master of arrangements, Jukka Nykänen. That combined with his smooth, enormously virtuosic pianism makes the audience gasp.“

Kinofilme haben viele Komponisten angeregt. Viele ihrer Werke eignen sich auch zur Aufführung im Konzertsaal. Leider haben Transkriptionen bisher nicht alle Möglichkeiten der Klaviermusik ausgeschöpft. Jahrelang habe ich mich mit der Aktualisierung und Modernisierung von Musik in der Tradition der großen Virtuosen des 19. Jahrhunderts beschäftigt. Neben traditionellen Opernparaphrasen habe ich zahlreiche Arrangements von Volksliedern, Fernseh- und Filmthemen, Musicals und sogar Klingeltönen von Telefonen geschrieben.

Für den Europäischen EPTA-Kongress 2013 habe ich ein Konzert mit Musik aus Star Wars, The Deer Hunter (deutsch: Die durch die Hölle gehen) und aus James-Bond-Filmen vorgeschlagen: ein klassisches Konzert, aber entspannt, unterhaltend und von mir kommentiert.



Jukka Nykänen (b. 1976 in Finland) studied piano at the Espoo Music Institute between 1985 to 1994 and completed his studies at the Sibelius Academy, Helsinki in 2004. He has also attended several masterclasses by Konstantin Bogino, Pascal Devoyon, Liisa Pohjola and Matti Raekallio. His studies also included keyboard harmony and jazz. He has performed repeatedly at Espoo International Piano Festival, Kuhmo Chamber Music Festival and Turku Music Festival.

He has also performed in Scandinavia and in the United States. Nykänen is a very versatile musician and one of the most open-minded and interesting pianists of his generation. He has worked

a lot with singers and orchestras and music theatre - as a pianist, composer and conductor. He is mostly well-known for his arrangements for solo piano, chamber music groups and orchestras. His first solo album *Pianovirtuoso* (2007) got excellent reviews and the biggest newspaper in Finland, Helsingin Sanomat nominated it as one of the best albums of the year. His second solo album *The Piano Wizard* was released in October 2012. In his concerts Nykänen likes to connect the classical traditions to the styles, themes and phenomena of today in his personal, fresh way.

Jukka Nykänen, 1976 in Finnland geboren. Er studierte von 1985 bis 1994 Klavier am Espoo Music Institute und schloss sein Studium 2004 an der Sibelius Akademie in Helsinki ab. Er besuchte Meisterklassen von Konstantin Bogino, Pascal Devoyon, Liisa Pohjola und Matti Raekallio. Neben Klavier studierte er auch Harmonielehre und Jazz. Jukka Nykänen wurde zu Konzerten während der bekannten finnischen Festivals eingeladen, hat in Skandinavien und in den USA gastiert, hat als Pianist, Komponist und Dirigent mit Sängern, Orchestern und Opernhäusern zusammengearbeitet. Sein erstes, sehr erfolgreiches Album „Pianovirtuoso“ erschien 2007, sein zweites, „The Piano Wizard“ erschien im Oktober 2012.

Freitag, 10. Mai 2013, 17:00_K

Faith Maydwell (AUS)

Australian 20th Century Movements and Musical Motion

This presentation examines Australian solo piano music composed in the last century highlighting trends and movements with examples from motion inspired compositions.

Isolated from the centre of Western culture, Australia commenced the 20th century from a position almost devoid of conservatoriums, professional orchestras or Government support for the arts? What did the century produce?

Der Vortrag untersucht die Entwicklung australischer Musik für Klavier solo im 20. Jahrhundert an Musikbeispielen, die von Bewegung inspiriert sind.

Isoliert von der westlichen Kultur, begann Australien das 20. Jahrhundert ohne Konservatorien, Berufsorchester oder staatliche Unterstützung für die Kunst. Was hat das Jahrhundert hervorgebracht?

- Connecting with Europe / *Verbindung zu Europa*
- Who is an “Australian” Composer / *Wer ist ein “australischer” Komponist?* (Larry Sitsky *Australian Piano Music of the Twentieth Century* Praeger, 2005.)
- The Quantity and Availability of Musik / *Menge und Verfügbarkeit von Musik* (The Australian Music Centre – www.australianmusiccentre.com.au; Australian Publisher specialising in keyboard music – The Keys Press – www.keyspress.com.au)
- Pre-20th century Composition / *Kompositionen, die vor dem 20. Jahrhundert entstanden sind*
- Early Modernists and Innovators / *Frühe Moderne und Erneuerer*
- Retrospective Composers / *Rückwärtsgewandte Komponisten*
- “Australianism”
- The Sixties / *Die 60er-Jahre*
- Other Styles and Influences / *Andere Stile und Einflüsse*
- Confusion or Fusion / *Verwirrung oder Vereinigung*
- Important Teaching Material / *Wichtige Unterrichtsliteratur* (Larry Sitsky *Century All Music Publishing*, 2005)
- The Century and its Relevance to Teaching the Piano / *Das Jahrhundert und die Bedeutung für den Klavierunterricht*

Western Australian, **Faith Maydwell** has been active as a piano teacher, pedagogue and accompanist for many years. Her complementary activities have included solo recitals, broadcasts for the Australian Broadcasting Corporation, orchestral piano with the West Australian Symphony Orchestra, examining for the Austral-



ian Music Examinations Board, adjudicating, lecturing at the University of Western Australia and the West Australian Academy of Performing Arts in the areas of piano performance, keyboard harmony, sight reading and piano pedagogy.

Faith Maydwell has published two manuals – Sight Reading Skills: A

Guide for Sight Reading Piano Music Accurately Expressively and Piano Teaching: A Guide for Nurturing Musical Independence. She is also the author of resource material Poco Piano and Join In for four-year-olds plus and Folk-Tunes – Pathways to Play Piano available through www.PocoPianoOnline.com

Aus dem Westen Australiens stammend, war Faith Maydwell viele Jahre tätig als Klavierlehrerin, Pädagogin und Klavierbegleiterin. Sie trat solistisch auf, nahm für die Australische Rundfunkgesellschaft auf, musizierte mit dem West Australian Symphony Orchestra, nahm Prüfungen ab für das Australian Music Examinations Board, fertigte Gutachten, unterrichtete an der Universität von West Australien und an der West Australian Academy of Performing Arts auf dem Gebiet von Klavier-Aufführungspraxis, Generalbass, Prima-Vista-Spiel und Klaviermethodik. Sie hat zwei Lehrbücher veröffentlicht, eines zum Prima-Vista-Spiel („Sight Reading Skills“) und eines zum Klavierunterricht, und Notenbände herausgegeben, die bei Poco Piano erschienen sind (www.PocoPianoOnline.com).

Freitag, 10. Mai 2013, 17:45_M

Alan Fraser (CAN/SRB)

Internal vs. External Motion

Qualities of Emotion and of Touch: Internal vs. External Motion
Gesture in musical performance is crucial to emotional expression – the very shape of the gesture has a great deal to do with the resulting emotional nuance. But many of our gestures can be counterproductive, breaking our contact with the musical line. In musical performance, acting out an emotion does not always lead to its expression in sound. Is there a quality of inner movement that can keep us physically and emotionally connected to the music, not blocked, but not separated either?

This presentation investigates the quality of inner movement in the hand itself as well as the whole body, and the profound effect it can have on sonority, dexterity and expressivity. It will examine the role of skeletal structure and function in our playing, and how we can avail ourselves of the immense power inherent therein. This power can be interpreted on the mundane level as physical mechanics, on a more sophisticated level as the manipulation of sonority, or even on the spiritual level as emotional expression. Participants will be led in practical exercises to awaken this capacity in their own hands and bodies.

Qualitäten von Emotion und von Anschlag: innere versus äußere Bewegung. Die Geste bei der Aufführung ist entscheidend für den emotionalen Ausdruck – die richtige Gestalt der Geste hat einen großen Einfluss auf die Ausdrucksnuance. Aber viele unserer Gesten können kontraproduktiv sein, weil sie den Bezug zur musikalischen Linie unterbrechen. Bei der Aufführung führt der Ausdruck einer Emotion nicht immer zum Klangausdruck. Gibt es eine Qualität von innerer Bewegung, die uns physisch und emotional mit der Musik verbindet, die Verbindung nicht blockiert oder voneinander trennt?

Der Vortrag untersucht die Qualität der inneren Bewegung sowohl in der Hand als auch im ganzen Körper und die Konsequenz für Klang, Gewandtheit und Ausdruck. Die Rolle des Knochenbaus und seiner Funktion beim Spielen wird untersucht, und wie wir uns die Kraft

darin zunutze machen können. Die Körperkraft kann mechanisch genutzt werden, aber auch raffinierter zur Modifikation des Klangs oder sogar auf einem spirituellen Niveau als Ausdruck des Gefühls. Die Teilnehmer werden in praktischen Übungen die Möglichkeiten ihrer Hände und Körper erfahren.



Canadian pianist Alan Fraser's landmark books, *The Craft of Piano Playing* (also in DVD), *Honing the Pianistic Self-Image*, and *All Thumbs: Well-Coordinated Piano Technique* present a new approach to piano technique growing out of the Feldenkrais Method and his collaborations with Phil Cohen and Kemal Gekić. Fraser focuses on the body not to impoverish but to enhance artistic expres-

sion, increasing richness of tone, dexterity and power even while developing sensitivity and precision. Designed for healthy pianists, it also effectively addresses performance injury. Alan Fraser teaches at the University of Novi Sad, Serbia, and gives recitals and master classes worldwide. More at www.alanfraser.net

Der kanadische Pianist Alan Fraser hat bei "Landmark Books" einige Bücher herausgegeben. Er legt seinen Schwerpunkt auf die Steigerung des künstlerischen Ausdrucks und der Entwicklung des Klangs durch Körperarbeit. Seine Methode ist für gesunde Pianisten bestimmt, kann aber auch erkrankten Musikern helfen. Er unterrichtet an der Universität von Novi Sad in Serbien und gibt weltweit Konzerte und Meisterklassen. www.alanfraser.net

Freitag, 10. Mai 2013, 19:00_M

Arne Torger (D)

Piano Recital

Ludwig van Beethoven	Sonate cis-Moll op. 27/2 "Mondschein"
Franz Liszt	Sonetto 47 del Francesco Petrarca Sonetto 104 del Francesco Petrarca
Frédéric Chopin	Ballade Nr.4 f-moll op. 52

Anders Eliasson	Disegno 2 (1987)
Robert Schumann	Kreisleriana op. 16



Der gebürtige Schwede Arne Torger gab sein Debut mit 13 Jahren. Nach dem Studium bei Hans Leygraf in Stockholm und Hannover entwickelte er eine rege Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusikpartner und machte zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen in Skandinavien und im übrigen Europa. In Schweden gab er Konzerte mit dem Schwedischen Rundfunksinfonieorchester und den Stockhol-

mer Philharmonikern unter der Leitung von u.a. Kurt Masur, Sixten Ehrling und Herbert Blomstedt.

Seine Schallplatte mit Beethovens letzter Klaviersonate op.111 erhielt im In- und Ausland hervorragende Kritik. Außerdem nahm er als Mitglied des Seraphin-Trios sämtliche Trios von Franz Berwald auf, was als Ersteinspielung besonders gewürdigt wurde. Mit weiteren Partnern liegen verschiedene Kammermusikaufnahmen vor, welche die große Breite seines Repertoires beweisen. Torger spielte den Klavierpart in der Uraufführung von Anders Eliassons Horntrio, das inzwischen auch als CD mit ihm vorliegt. Außerdem kam vor einiger Zeit eine CD mit romantischer schwedischer Cello-Klavier-Literatur heraus.

Nach kürzerer Lehrtätigkeit an der Musikhochschule in Stockholm sowie der Akademie für Tonkunst in Darmstadt und den Hochschulen in Heidelberg und Hannover war Arne Torger von 1980 bis 1997 Professor an der Musikhochschule in Würzburg und widmete sich außerdem der pädagogischen Arbeit bei Kursen für Klavier und Kammermusik im In- und Ausland, so an der Sommerakademie des Mozarteums in Salzburg, am Leipziger Bach-Archiv und den internationalen Kursen der Jeunesses Musicales in Weikersheim.

Auch als Juror bei nationalen und internationalen Wettbewerben wie „J.S.Bach - Leipzig“ und Würzburg, in Genf oder beim Deutschen Musikwettbewerb in Berlin ist er immer wieder gefragt.

Von 1997 bis 2008 hatte er eine ordentliche Professur an der Hochschule „Franz Liszt“ in Weimar inne. Nun widmet er sich verstärkt der eigenen künstlerischen Arbeit und hat soeben in Nürnberg sämtliche Beethoven-Sonaten in einer Serie von acht Abenden aufgeführt.

Arne Torger, piano, studied with Hans Leygraf in Stockholm and Hannover. He then started out on a successful career as soloist and chamber musician in Sweden and on the continent. In Sweden, he played both with the Stockholm Philharmonic and the Swedish Radio Orchestra under Kurt Masur, Sixten Ehrling and Herbert Blomstedt.

His recording of Beethoven's last sonata op.111 received overwhelming response at home and abroad.

As a member of the Seraphin-Trio, he recorded the first CD of Franz Berwald's complete works for piano trio and showed the richness of his repertoire as partner of many other chamber musicians such as Henry Meyer, Serge Collot, Ola Karlsson, Sören Hermansson and others.

He has made further contributions to Swedish music with a first time performance and recording of Anders Eliasson's Trio for Violin, French horn and piano and a CD comprised of romantic works from Swedish composers for cello and piano.

After teaching at the Royal College of Music in Stockholm, Torger moved to Germany where he taught at the Akademie für Tonkunst in Darmstadt and the Hochschule für Musik in both Heidelberg and Hannover.

Between 1980 and 1997 he had a class as Professor for piano at the Hochschule für Musik in Würzburg and has given numerous courses in piano playing and chamber music, for example at the Mozarteum in Salzburg, the Bach-archive in Leipzig and for Jeunesses Musicales in Weikersheim.

From 1997 until 2008 Torger was Professor for piano at the Hochschule für Musik "Franz Liszt" in Weimar. As "emeritus", he dedicates his time to his own artistic work and has just finished a series of eight recitals in Nürnberg playing all the Beethoven-sonatas, one of the most exciting challenges in literature.

Samstag, 11. Mai 2013, 09:30_M

Anton Voigt (A)

Was bedeutet die Bewegung? (Marianne von Willemer)

Eduard Hanslick schreibt in seiner auch heute noch viel zitierten Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ (1854): „Die Ideen, welche der Komponist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalische“. Und weiter: „Zwischen [Ideen der Liebe, des Zornes, der Furcht] und schönen Tonverbindungen [besteht] kein notwendiger Zusammenhang. Welches Moment dieser Ideen ist's denn also, dessen die Musik

sich in der Tat so wirksam zu bemächtigen weiß? Es ist die Bewegung (natürlich in dem weiteren Sinne, der auch das Anschwellen und Abschwächen des einzelnen Tones oder Akkordes als ‚Bewegung‘ auffasst). Sie bildet das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat, und das sie schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen zu gestalten vermag.“

Anhand ausgewählter Beispiele wird im Beitrag das Spannungsfeld zwischen Spielbewegung, kompositorisch-struktureller Bewegung sowie Bewegtheit der Hörenden aufgezeigt (W. A. Mozart: „Die Leute sollen weinen, nicht ich.“).

Eduard Hanslick wrote in his even today still often-quoted work “Vom Musikalisch-Schönen” (“The Beautiful in Music”) 1854: “the ideas that a composer presents are foremost of a musical nature....no necessary connection exists...between the feelings of love, anger or fear...and beautiful combinations of notes. Which characteristics of those feelings does music then know how to capture so effectively? It is motion (of course “motion” in the widest sense that encompasses the swelling and diminishing of single notes or chords). That is the element that music and emotion have in common and which music is capable of depicting in thousands of shades and contrasts.”

By means of selected examples this lecture will illustrate the relationship between movement in playing the piano, movement in compositional structure and moving the listeners (W. A. Mozart: “The audience should cry, not me.”) Translation: Peter Haseley



Anton Voigt studied piano at the universities of Innsbruck, Salzburg and Vienna, where Margot Pinter, Yvonne Lefebure and Wilhelm Kempff prepared him for his career as a pianist. In the course of his international concert performances he has appeared at the “Gesellschaft der Musikfreunde”, Konzerthaus Wien, Wigmore Hall, “Carinthischer Sommer”, Cardiff Music Festival, Cletham International Festival for Pianists as well as with leading orchestras Spoleto Festival Orchestra, L'arpa Festante München, Bruckner Orchester Linz etc. In 1976 he was appointed Professor for Piano at the Bruckner-Konservatorium Linz (since 2004: Anton Bruckner Privatuniversität), where he was also director, dean and chancellor. After retiring from teaching in 2009 Anton Voigt has taken up concertizing once again giving lectures and conducting seminars at international conferences and universities, he is the recipient of numerous awards and bearer of the Silberne Ehrenzeichen (Silver Medal of Honor) for merits for the Republic of Austria. Anton Voigt is the president of EPTA Österreich since 2006.

Anton Voigt studierte an den Universitäten Innsbruck, Salzburg und Wien und wurde auf die Pianistenlaufbahn von Margot Pinter, Yvonne Lefebure und Wilhelm Kempff vorbereitet. Im Rahmen seiner internationalen Konzerttätigkeit gastierte Voigt u. a. in der Gesellschaft der Musikfreunde und im Konzerthaus Wien, in der Wigmore Hall London sowie bei Festivals wie dem Carinthischen Sommer, dem Cardiff Music Festival und dem Chethams International Festival for Pianists, u. a. mit führenden Orchestern wie dem Spoleto Festival Orchestra, L'arpa Festante München, Bruckner Orchester Linz etc. 1976 wurde er als Professor für Klavier an das Bruckner-Konservatorium Linz berufen (seit 2004 Anton Bruckner Privatuniversität), wo er daneben mehrere Leitungsfunktionen innehatte (Institutsvorstand, Dekan, Rektor). Seit seiner Emeritierung 2009 widmet sich Anton Voigt wieder ganz seiner künstlerischen Tätigkeit und hält Vorträge und Seminare bei internationalen Kongressen und an Universitäten. Zahlreiche Ehrungen, darunter das Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich. Voigt ist seit 2006 Präsident der EPTA Österreich.

Samstag, 11. Mai 2013, 09:30_K

Carina Joly (BR/CH)

New Horizons in Piano Teaching

Pragmatic Considerations on Posture and Body Stabilization

As piano teachers we are responsible for providing our students with tools that are essential for their development, guiding their ways towards understanding and clearly expressing musical ideas, and preparing them to cope with musical career pressures. Traditional piano pedagogy curriculum has well informed us about the materials available (method books, repertoire, literature on musical styles and on technique) and experience has led us to grow into becoming experts on how the upper limbs work. Apart from exceptional cases motivated by inherent curiosity and unless personally living the unfortunate situation of dealing with a playing-related injury, instrument teachers are rarely exposed to proper guidance on prevention.

Studies realized between 1985 and 1999 pointed to the alarming number of musicians who suffer from occupational health problems. They showed that, two thirds of professional musicians deal with playing-related problems, while half of musicians still in training (i.e. before becoming professionals) experience symptoms of pain and other physical discomfort related to playing.¹ The strict requirements in the music performance field surely contribute not only to the physical, but also to the psycho emotional stress typical of this career. In spite of the high occurrence of pain among musicians, the majority of institutions hosting programs in music performance have not yet included prevention as a required topic to be studied.

Considering the generally poor health condition of musicians as described in the previous paragraph, wouldn't it be reasonable if as teachers we could enrich our contribution towards helping our students to understand the importance of incorporating preventive measures into their daily practice routines? Besides the health benefits of a preventive approach in music performance pedagogy, a new generation of young musicians who were exposed to physiologically oriented training have confirmed improvement in relevant areas such as posture, breathing, freedom of motion while performing, and confidence on stage.² Recent studies have reported that body stabilization positively affects sound production and overall technical control, and that higher body awareness associated to performance training may assist in dealing with stage fright.³ The purpose of this presentation will be to incite the expansion of the traditional piano pedagogy curriculum towards a deeper discussion on the physiological aspects of performance considering a whole-body approach. Audience members will be introduced to general knowledge of posture and its relation to the mechanics of piano playing. Through exercises especially designed to pianists, audience members will be encouraged to explore the effects of postural changes into their own playing.

After participating in a similar discussion with music performance teachers and musicians in April 2012, the former manager of the physical therapy section at the University of Oklahoma Hospital, the physiotherapist Ms. Karen Bradford, enthusiastically wrote "I strongly believe that if instructors of music could learn and teach these principles to their students, injuries will be dramatically reduced in our musical performers! I strongly encourage all musical performers to take advantage of this outstanding workshop!!"

Als Klavierlehrer sind wir dafür verantwortlich, unsere Studenten mit dem Handwerkszeug für ihre Entwicklung auszustatten, ihren Weg zum Verständnis und zum klaren Ausdruck musikalischer Ideen zu begleiten und sie darauf vorzubereiten, mit dem Druck einer Karriere

1 Claudia Spahn, Horst Hildebrandt and Karin Seidenglanz, "Effectiveness of a Prophylactic Course to Prevent Playing-related Health Problems of Music Students," *Medical Problems of Performing Artists*, 16/1 (2001): 24.

2 Ibid., 30.

3 Heinrich Mätzner et al. "Klarinettenklang: Versuch einer physiologischen Analyse." *Dissonance* 118 (2012). Available in: http://www.dissonance.ch/upload/pdf/diss118_43_hsm_hma_klarinettenklang.pdf. Accessed in February 28, 2013.

fertig zu werden. Herkömmliche Klavierpädagogik macht uns mit den Materialien vertraut (Methoden, Repertoire, Musikkultur zur Geschichte und zur Technik), und die Erfahrung hat uns zu Experten für die Wirkungsweise der oberen Extremitäten gemacht. Außer, wenn wir auf Ausnahmefälle treffen, die auf besondere körperliche Eigentümlichkeiten zurückgehen, oder wenn wir selbst mit eigener Krankheit umgehen müssen, erfahren Instrumentallehrer selten etwas über Prävention von Musikerkrankheiten.

Studien, die zwischen 1985 und 1999 entstanden, verdeutlichen, wie viele Musiker mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen haben. Sie zeigten, dass zwei Drittel der Berufsmusiker damit zu tun haben, und dass die Hälfte der Studenten schon mit Schmerz und Unwohlsein beim Spiel leben müssen. Die strengen Anforderungen des Musikbetriebs fordern nicht nur physisch, sondern auch psychisch in Form von Stresssymptomen. Obwohl viele Musiker mit Schmerzsymptomen zu tun haben, reagieren die meisten Ausbildungsinstitutionen nicht mit Präventionsprogrammen gezielt darauf.

Angesichts der eben beschriebenen Probleme von Musikern: Sollten wir Lehrer unseren Schülern nicht vermitteln, wie man Prävention ins tägliche Üben einbezieht? Eine jüngere Generation von Musikern, die gezielt daraufhin unterrichtet wurden, zeigen schon Verbesserungen in Haltung, Atmung, Bewegungsfreiheit beim Spiel und Selbstbewusstsein auf der Bühne. Studien zeigen, dass die Stabilisierung des Körpers Auswirkungen zeigen bei der Klangproduktion und bei der grundsätzlichen technischen Kontrolle und dass ein größeres Körperbewusstsein bei Lampenfieber helfen kann.

Mit dem Vortrag soll die Erweiterung der klassischen Klavierpädagogik zu den körperlichen Aspekten des Spielens hin angestoßen werden. Die Zuhörer werden in die Haltung des Körpers und ihren Einfluss auf das Spiel eingeführt. Durch gezielte Übungen für Pianisten können die Zuhörer die Wirkung auf ihr eigenes Spiel erfahren.

Nachdem sie an einer ähnlichen Diskussion mit Klavierpädagogen und Musikern im April 2012 teilgenommen hatte, schrieb die ehemalige Leiterin der Physiotherapie am University of Oklahoma Hospital, die Physiotherapeutin Ms. Karen Bradford, begeistert, dass sich ihrer Meinung nach Musikerkrankheiten drastisch reduzieren ließen, wenn Lehrer die Prinzipien der Prävention an ihre Schüler weitergeben könnten.



The Brazilian pianist **Carina Joly** has developed intense activity as a performer, teacher, speaker, and postural consultant in Brazil, Portugal, the US, Denmark, Serbia and Switzerland. She received a doctorate degree in piano performance and pedagogy from the Oklahoma University with her dissertation "Selections from Almeida Prado's Jardim Sonoro: A Critical Edition for Pianists and Teachers." Currently living in Switzerland, Ms. Joly teaches privately and performs regularly. She developed post-graduate studies in music physiology at the Zürcher Hochschule der Künste and collaborated for a scientific project towards the optimization of music performance held at the Collegium Helveticum (ETH Zurich).

Die aus Brasilien stammende Carina Joly wirkt als Pianistin, Lehrerin, Sprecherin und Beraterin in Brasilien, Portugal, in den USA, in Dänemark, Serbien und in der Schweiz. Sie wurde in Klavierspiel und -pädagogik an der Oklahoma University promoviert. Derzeit lebt sie in der Schweiz, unterrichtet und tritt solistisch auf. Sie entwickelte

eine Post-Graduiertenstudium in Musikphysiologie an der Zürcher Hochschule der Künste und arbeitet mit an einem wissenschaftlichen Projekt zur Optimierung musikalischer Aufführungen am Collegium Helveticum (ETH Zürich).

Samstag, 11. Mai 2013, 10:15_M

Carleen Graff (USA)

American Four-Hand Piano Music Inspired by Dances

- The presentation will consider a wide-range of American four-hand piano literature for the intermediate-advanced pianist.
- The examples selected for this lecture/performance will represent both mainstream and pedagogical composers.
- A variety of dances will be discussed and performed, which may include the following: rumba, boogie, tango, tarantella, mambo, samba, waltz, hoedown, gallop, mazurka, schottische, pas de deux, two-step, beguine.
- Brief information regarding the composers and the specific compositions will be given, in addition to the performance of representative duets.

Representative Repertoire / *Repräsentative Werke:*

Ernest Bacon: The Hootnanny

Samuel Barber: Souvenirs, Op. 28 – Schottische, Pas de deux, Galop

Gottschalk: Mazurka Sentimentale, Op. 21

George Gershwin: A Gershwin Medley, arr. Haydon & Lyke

Scott Joplin: Four Joplin Waltzes, arr. Weekley & Arganbright

John Corigliano: Gazebo Dances –Tarrantella

Melody Bober: Rio Rhumba, Tango, Boogie Shoes, Irish Circle Dance

David Karp: Plymouth Polka, Bolero, Samba, Maine Mambo

Robert Vandall: Holiday Waltz, Brightwood Barn, Terpsichore

Carolyn Miller: Boogie, Petite Spanish Dance

The audience will receive a handout of American dance-inspired works beyond those presented during the session. The Pianists Thomas Müller from Berlin will assist me.

Durch Tänze inspirierte vierhändige Klaviermusik aus America

Die Ziele:

- Die Vorstellung wird eine große Auswahl der amerikanischen vierhändigen

Klavierliteratur enthalten, die für die fortgeschrittene Anfänger bis fortgeschrittene Pianisten geeignet ist.

- Innerhalb der ausgewählten Beispiele werden Stücke von etablierten Komponisten und komponierenden Pädagogen vertreten sein.

– Es werden verschiedene Tänze diskutiert und gespielt. Die Auswahl schließt ein: Rumba, Boogie, Tango, Tarantella, Mambo, Samba, Walzer, Hoedown, Galopp, Mazurka, Schottische, Pas de deux, Twostep, Beguine.

- Daneben wird es Informationen hinsichtlich der Komponisten und der jeweiligen Tänze geben. Außerdem wird eine Auswahl von Duos aus der gleichen Sammlung zu Gehör gebracht.

Die Zuhörer werden ein Informationsblatt der amerikanischen Kompositionen mit Inspiration durch Tänze erhalten. Ich werde beim vierhändigen Klavierspiel von Thomas Müller aus Berlin unterstützt.

Carleen Graff

Carleen Graff is Professor of Music at Plymouth State University in Plymouth, New Hampshire, where she teaches piano performance, class piano and piano pedagogy. She is the recipient of the Master Teacher Certificate from the Music Teachers National Association and the New Hampshire Music Teachers Association's Teacher-Member of the Year Award.

Dr. Graff is the founder of the biennial Piano Monster Concerts (1982), the summer Junior and Senior Piano Ensemble Festivals (1993), and the Contemporary Piano Festival (1999) at PSU. A frequent adjudicator for competitions and evaluations throughout the



United States and Canada, she has performed solo and chamber recitals in New England, the Mid-West and Germany. Dr. Graff also teaches pre-college piano students, directs the Plymouth Digital Keyboard Orchestra, and has over a dozen digital keyboard works published by Ogilvy Music in Denton, Texas. She has served Music Teachers National Association in numerous divisional and national positions and has had several articles published in

the American Music Teacher. In addition, she has held many offices in the NHMTA and is currently President.

Carleen Graff ist Musikprofessorin an der Plymouth State Universität in Plymouth, New Hampshire, wo sie Klavier, privat und in Klassen, und auch Klavierpädagogikklassen unterrichtet. Sie ist die Empfängerin des Master Teacher Certificate von der Music Teachers National Association und ist New Hampshire Music Teachers Association's Teacher des Jahres Auszeichnung.

Dr. Graff ist die Gründerin der Sommer Junior und Senior Piano Ensemble Festivals, und des zeitgenössischen Klavier-Festival an der PSU. Sie ist häufige Preisrichter bei Wettbewerben und Auswertungen in den USA und Kanada. Sie hat Solo- und Kammerkonzerte in den USA und Deutschland durchgeführt. Dr. Graff lehrt Klavierschüler und Studenten, leitet sie das Plymouth Digital Keyboard Orchester, und hat viele Digitale Tastatur-Werke von Ogilvy Musik in Denton, Texas veröffentlicht. Sie hat die Music Teachers National Association (MTNA) in zahlreichen regionalen und nationalen Positionen geführt, und hat mehrere Artikel in „The American Music Teacher“ veröffentlicht. Darüber hinaus hat sie zahlreiche Positionen in den New Hampshire MTA innegehabt, zuletzt als Finanzdirektor und derzeit als gewählte Präsidentin.

Samstag, 11. Mai 2013, 10:15_K

Gerhard Herrgott (D)

Die Kunst des Schwebens. Elisabeth Caland und die Physio-Ästhetik des Klavierspiels

Vor hundert Jahren hat Elisabeth Caland ihre Lehre des Künstlerischen Klavierspiels vorgelegt, die sich, ästhetisch wie technisch, primär an Ferruccio Busoni orientierte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war von diesem Konzept, das bis in die 1930er Jahre europaweit rezipiert worden war, so gut wie keine Rede mehr. Das entscheidende Verdikt wurde 1954 gesprochen: Caland stecke die Pianisten in die „Zwangsjacke des gesenkten Schulterblattes“ und verbaue sich alles „durch physiologische Dogmata“, so der einflussreichste Methodiker der damaligen Zeit, C. A. Martienssen.

Das physiologische Dogma war jedoch in die Brille eingebaut, mit der Martienssen Caland gelesen hat. Daß Calands Lehre an die lange Tradition des kantablen Klavierspiels anknüpfte, daß sie darin eine Anschlagstechnik einfuhrte, die völlig neue Antworten bot auf die Frage nach dem Wie des singenden Anschlags, daß man daher mit Recht sagen kann, daß Caland eine Physio-Ästhetik des Klavierspiels als Kunstlehre begründet hat: all das ist Martienssen entgangen und das hat ihn zu einem folgenreichen Fehlurteil geführt.

Sehen wir daher, was es zu entdecken gibt, wenn man Martienssens Brille einmal absetzt. Im Mittelpunkt der Calandlehre steht die Metapher des schwebenden Klangs. Geht man ihr nach, stößt man nicht nur auf Busonis Ästhetik der Tonkunst (1907), sondern auch darauf, daß das Schweben ein Brennpunkt der philosophischen Reflexion in der Frühromantik war. Von dort aus wird erkennbar, was diese Me-

tapher zur aktuellen musikästhetischen Diskussion beitragen könnte. In seiner Phänomenologie der Musik wirft Sergiu Celibidache – wie auch die Intonationslehre der russischen Klavierpädagogen – die Frage auf: Woran soll man sich im Musizieren orientieren, wenn Rhythmus und Metrum beide biegsam sind, wenn die musikalische Zeit keinen außermusikalischen Maßstab nach Art eines Metronoms zulässt? Genau auf eine solche Art von Ungesicherheit antwortet das Konzept des Schwebens. Wie man dabei gleichwohl nicht ganz ins Schwimmen kommt, darauf gibt es, zumindest für das Klavierspiel, eine präzise technische Antwort, und zwar in der Lehre von Theodor Leschetizky. Damit kommen wir zu Caland zurück, denn Leschetizkys pianistische Konzeption stützt sich essentiell auf das, was sie unter dem sperrigen Ausdruck Schulterblattsenkung in die klaviertechnische Diskussion eingeführt hat.

Die Art of Floating: Elisabeth Caland and the physical-aesthetics of piano-playing

One hundred years ago Elisabeth Caland presented her theory of piano-playing, which was primarily oriented, technically and aesthetically, on the ideas of Ferruccio Busoni. In the second half of the century there was almost no further mention of this concept which was known in all of Europe in the 1930s. The decisive verdict was pronounced in 1954 by the influential German methodologist, C.A. Martinssen: Caland puts in the pianist in a “straight-jacket with lowered shoulder-blades” and obstructs him by “physiological dogmas”.

The “physiological dogma” however was seen through the spectacles with which Martinssen had read Caland. That Caland’s theory developed the long tradition of cantabile-playing, that she introduced a technique of touch, which offered completely new answers to the question of how to produce a singing tone, that one can say that Caland founded a theory of the physical-aesthetics of playing the piano, this all escaped Martinssen and led him to a consequential mistaken judgement. Let us look to see what can be discovered, when we remove Martinssen’s spectacles. The metaphor of the floating sound is in the center of Caland’s theory. Pursuing this idea one meets not only Busoni’s “Aesthetik der Tonkunst” (“Aesthetics of Music) 1907 but also that “floating” was a philosophical focal point of the early Romantic era. From this point of view we can see what this metaphor can contribute to current discussion about aesthetics of musical performance. In his concept of “phenomenology of music” Sergiu Celibidache poses the question –as do Russian piano-teachers with their ideas about intonation- what orientation does one have in making music, when rhythm and meter are both flexible, when musical time is not bound by external measurement such as with a metronome?

The concept of floating answers just this sort of insecurity. There is an answer about how to avoid aimless drifting, at least in playing the piano, in the teachings of Theodor Leschetizky. There we return to Caland, since Leschetizky’s concept of piano-playing is based upon an image, which she introduced into the discussion of piano technique with the awkward name of lowered shoulder-blades.

Übersetzung: Peter Haseley



Gerhard Herrgott taught mathematics and philosophy at the Freie Universität Berlin and the Technische Universität Berlin before he studied piano at the Hochschule der Künste Berlin (with Elena Lapitskaja, Nina Tichmann und György Sebök). He was a lecturer at the Hochschule der Künste, translator of scientific and artistic-theoretical articles with numerous publications (www.mpiwg-berlin.mpg.de). He has

25 years of experience as a piano teacher, especially for successful solutions for physiological disorders at the piano.

Gerhard Herrgott unterrichtete Mathematik und Philosophie an der Freien und an der Technischen Universität Berlin, bevor er an der Berliner Hochschule der Künste (bei Elena Lapitskaja, Nina Tichman und Gyorgy Sebök) Klavier studierte. Lehraufträge an der Hochschule der Künste; Übersetzungen wissenschafts- und kunsttheoretischer Texte; Veröffentlichungen u.a. Topologie der Spannung, Fünf körpertechnische Ideen für den Instrumentalunterricht; Vorträge am Klavier (u.a. Die Kunst des Anschlags; Tragische Progressionen: Chopin und die Rhetorik des Wohltemperierten Klaviers; Wanderer-Fantasien: Franz Liszt und die Figuren des Begehrens. Texte auf www.mpiwg-berlin.mpg.de). Seit fünfundzwanzig Jahren tätig als Klavierpädagoge, vielfach erfolgreiche Lösung physiologischer Spielstörungen.

Samstag, 11. Mai 2013, 11:30_M

Raisa Slonimskaja (RUS)

Dance genres in piano pieces by Sergei Slonimsky

Sergei Slonimsky is a well-known modern Russian composer. Piano is his basic instrument and he interprets it originally. “Coloristic fantasy” is very specific in the search for new sounding. But there is an aspect in numerous piano pieces by Slonimsky not looked through yet and it deals with the influence by Sergei Rachmaninoff.

Dance sources in Rachmaninoff’s music are hard to deny while reading his piano pieces by sight or listening to his Symphonic Dances. What is the phenomenon characteristic to his style – is it an organizing principle to the musical material or maybe the composer just established a Russian music tradition – this is a problem that requires a judgment. This lecture-recital attempts to put the issue in consideration and to project it on the piano pieces by S. Slonimsky, whose works would seem to lie in a different plane of reality and correspond with the other stylistics.

Several fragments of pieces by S. Rachmaninoff and S. Slonimsky will be demonstrated with comments.

Sergei Slonimsky ist ein bekannter zeitgenössischer russischer Komponist und Pianist. „Kolorierte Fantasie“ ist ihm bei der Suche nach neuen Klängen wichtig. Aber es gibt noch einen weiteren, weniger bekannten Aspekt in seinem Werk: der Einfluss von Sergei Rachmaninoff.

Dass Rachmaninoff bei seinen Kompositionen auf Tanzformen zurückgreift, bemerkt man, wenn man seine Klavierstücke spielt oder die Symphonischen Tänze anhört. Was ist für ihn das Charakteristische bei der Aneignung von Tanzformen? Ist es ein struktureller Zugang oder eher die Bemühung, sich an die russische Musiktradition anzuschließen? Der Vortrag wird sich mit dieser Frage auseinandersetzen und sie auch auf die Klavierwerke von S. Slonimsky projizieren. Zahlreiche Musikbeispiele aus Werken von Rachmaninoff und Slonimsky werden dazu angespielt und kommentiert.

Samstag, 11. Mai 2013, 11:30_K

Kate Boyd (USA)

Dance and the Prepared Piano Music of John Cage

John Cage invented the prepared piano in 1940, when he was composing a dance piece where the stage was too small to accommodate a percussion ensemble. He inserted screws and bolts between the strings of the piano, thus temporarily transforming the piano into an instrument resembling a percussion ensemble. Cage wrote a total of about 35 pieces for prepared piano from 1940 onward. Many of these were originally for dance.

This presentation will examine John Cage’s compositional relationship to dance and choreography, the prepared piano, and three of Cage’s prepared piano pieces written for dance.

The lecture will trace John Cage’s history of engagement with dance and talk about specific meaningful collaborations in his life,

including with choreographers Syvilla Fort, Wilson Williams, and Merce Cunningham.

The lecture will discuss prepared piano techniques and refer to a project I did with my own students at Butler University, with each student playing a different prepared piece in the same concert. The prepared piano pieces are generally short and not difficult to play. They provide good opportunity for students to gain experience with prepared piano works.

Finally, I will discuss the following three prepared pieces written for dance: *Baccanale* (1940), *Primitive* (1942), and *Root of an Unfocus* (1944). I will look at the preparation techniques, the rhythmic elements he used that reflect the dance elements in the performance, and his collaborative relationship with the choreographer.

John Cage entwickelte das präparierte Klavier 1940 bei der Komposition eines Tanzstücks; die Bühne war zu klein, um darauf auch noch ein Perkussionsensemble zu platzieren. Er fügte Schrauben und Bolzen zwischen die Klaviersaiten ein, um so das Instrument zeitweise als Perkussionsinstrument nutzen zu können. Insgesamt schrieb Cage ab 1940 etwa 35 Stücke für präpariertes Klavier, viele davon als Begleitung zum Tanz.

Der Vortrag will John Cages kompositorische Verbindung zum Tanz und zur Choreographie untersuchen, sein Engagement für Tanz nachzeichnen und bedeutsame Kooperationen mit den Choreographen Syvilla Fort, Wilson Williams und Merce Cunningham beschreiben.

Die Beschäftigung mit den Techniken des präparierten Klaviers stehen in Zusammenhang mit meiner Arbeit an der Butler University: Jeder Student spielte im Rahmen eines Projekts ein Stück für präpariertes Klavier. Diese Stücke sind im allgemeinen kurz, nicht schwierig und erlauben so, Erfahrungen mit dem präparierten Klavier zu machen.

Schließlich werde ich die folgenden Werke für präpariertes Klavier vorstellen: "Baccanale" (1940), "Primitive" (1942) und "Root of an Unfocus" (1944). Dabei werde ich die Technik des Präparierens ansprechen und die rhythmischen Elemente zeigen, die auf die Tanzelemente und den Zusammenhang zum Choreographen verweisen.



Dr. Kate Boyd has performed as a solo recitalist, concerto soloist, and chamber musician throughout the United States and beyond. Her solo CD, *Music for the End of Winter*, was released on the Ravello label in 2010. Previous awards include a Fulbright scholarship to Cologne, Germany. Kate Boyd holds degrees from Stony Brook University, Oberlin Conservatory, and the Hannover (Germany) Academy of Music. Her major teachers were Gilbert Kalish, Arbo Valdma, and Arie Vardi. In the summers she is on the faculty of Interlochen Arts Camp.

Kate Boyd is currently Associate Professor of Piano at Butler University in Indianapolis, IN.

Dr. Kate Bush ist als Solistin, in Konzerten und als Kammermusikerin in den USA und darüber hinaus aufgetreten. Ihre Solo-CD „Music for the End of Winter“ wurde 2010 bei Ravello veröffentlicht. Sie wurde mehrfach ausgezeichnet und ein Fulbright Stipendium führte sie nach Köln. Sie studierte an der Stony Brook University, am Oberlin Conservatory, an der Musikhochschule Hannover. Zu ihren Lehrern gehören Gilbert Kalish, Arbo Valdma und Arie Vardi. Im Sommer gehört sie zu den Lehrern des Interlochen Arts Camp. Derzeit ist sie Associate Professor für Klavier an der Butler University in Indianapolis, IN.

Samstag, 11. Mai 2013, 12:15_M

Alexandra Rawohl / Thomas Leininger (D/CH)

Baroque gesture

Gestikulierte- dass das Auge bezaubert, das Ohr entzückt, der Geist erhellt und das Herz berührt ist

Einführung in die „Barockgestik“ mit szenisch- musikalischen Beispielen

Im Zuge der Forschung zur historisch informierten Aufführungspraxis wurden zahlreiche Quellen zur barocken Gestik/Schauspielkunst erschlossen. Ihnen lässt sich entnehmen, wie ein Darsteller der Barockzeit - sei dies im Bereich des Schauspiels oder der Oper - seinen Bühnenauftritt mit einer seine Sprache oder seinen Gesang unterstützenden Gestik besonders wirksam gestalten konnte. In der Barockoper sollten Geste, Wort und Klang als Einheit zusammenwirken, um den Zuhörer zu berühren.

Die barocke Gestik verwendet Ausdrucksformen der bereits in der Antike entstandenen Rhetorik. Von den Gesangsvirtuosen der Zeit wurde erwartet, dass sie die Kunst der Gestik beherrschten, um sich ihrer auf der Bühne ohne Hilfe eines „Regisseurs“ selbständig bedienen zu können. Sie machten es sich zur Aufgabe, dem Zuhörer die Handlung, die Gedanken und Affekte der dargestellten Figur bildlich vor Augen zu führen.

Harmonische Kontraste, Asymmetrien und Kurven stellten die Grundlage zu einer eleganten Körperhaltung dar. Bildhafte Schönheit und Eleganz wurden als eines der wichtigsten Prinzipien der barocken Schauspielkunst angesehen.

Die Natur wurde imitiert, aber auch idealisiert. Obwohl beispielsweise innere Vorgänge einer Figur durch Gesten nach außen gebracht wurden, ist die barocke Schauspielkunst daher nicht als eine naturalistische Darstellung im heutigen Sinne zu verstehen. Vielmehr wurde jede Bewegung veredelt und in eine bestimmte Form gebracht.

*Eine Geste sollte klar und präzise ausgeführt werden und etwa ein Wort besonders hervorheben, Gegensätze anzeigen oder im Gesang den Höhepunkt einer *mesa di voce* unterstützen. Die Wahl der Geste wurde der Zeitpunkt, an dem sie angebracht wird, beeinflusst die musikalische und textliche Aussage maßgeblich und unterstützt die Interpretation des Ausführenden.*

Um Ihnen einen praktischen Einblick in die Kunst der barocken Schauspielkunst zu vermitteln, werden während des Vortrags einige Szenen, Arien und Lieder von B. Strozzi, C. Monteverdi, G. F. Händel und W. A. Mozart vor Ohr und Auge gebracht.

Gesticulate- that the eye is enchanted, the ear delighted, the mind illuminated and the heart affected

Introduction to „baroque gesture“ with scenic- musical examples
Research on historically informed performance practice has brought to light a number of sources, that deal with the way an actor or a singer in the baroque era could use suitable gestures to increase the expression of his presentation on stage. In baroque opera gesture, word and sound should work together in order to move the listener.

Baroque gesture uses means of expression that originate from the antique rhetoric. The virtuoso singers of the epoch were expected to know and master these postures and movements and would make use of them spontaneously on stage. They made an effort to figuratively bring the actions, the thoughts and affects of the presented character to the eyes of the audience.

Harmonical contrasts, asymmetries and curves built the basis to an elegant posture of the body. Beauty and elegance were considered the most important principles of the art.

Nature was imitated, but also idealized. Inner processes of a character were brought to the outside, but not in a natural way, as we know it today. On the contrary, every movement was ennobled and transformed into a specific form.

A gesture should be shown clearly and precisely. It can emphasize on a word, make clear the contrast between two subjects or can also support the climax in a *mesa di voce* in vocal music. The choice of the gesture, as well as the moment, in which it is showed, has a

substantial effect upon the musical and textual statement and supports in this way the performers interpretation.

In the course of the lecture we would like to give you a practical insight into the art of gesture by presenting some scenes, operarias and lieder by B. Strozzi, C. Monteverdi, G. F. Handel and W. A. Mozart.



Alexandra Rawohl (Mezzosopran) studierte Gesang an der Hochschule für Musik Detmold bei Thomas Quasthoff und am Conservatorium of Music Sydney.

Darauf folgte ein Studium für Alte Musik an der Schola Cantorum Basiliensis bei Andreas Scholl. Seit 2000 beschäftigt sich die Sängerin regelmäßig mit historischer Schauspielkunst, und arbeitet in Kursen und Produktionen intensiv mit Margit Legler und Reinhold Kubik zusammen. In einer barocken Inszenierung von Purcells „Dido and Aeneas“ bei den Händelfestspielen Halle stellte sie die Rolle der Sorceress dar.

Alexandra Rawohl inszenierte selbst bereits mehrere Konzerte mit Barockgestik bei Festivals in Deutschland, Italien und Spanien.

Alexandra Rawohl studied singing at the Hochschule für Musik in Detmold with Thomas Quasthoff and at the Sydney Conservatorium of Music.

A keen interest in baroque repertoire lead her to a specialization in early music at the Schola Cantorum Basiliensis with Andreas Scholl. In 2000 she started to work intensively on historical acting with Margit Legler and Reinhold Kubik. In a production of “Dido and Aeneas” by Purcell at the “Händelfestspiele Halle” she sang the part of the sorceress in a setting with baroque gesture.

Alexandra Rawohl has directed concerts with baroque gesture at festivals in Germany, Italy and France.

Thomas Leininger (*1981) wurde als Jungstudent an Klavier und Hammerflügel am Peter-Cornelius-Konservatorium in Mainz in der Klasse von Martin Widmaier besonders intensiv gefördert. Als er im Jahr 2001 das Studium der alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis begann, lagen bereits diverse Wettbewerbsgewinne hinter ihm und er konnte neben einer regen Konzerttätigkeit als Continuospieler und Solist auch Uraufführungen seiner eigenen Kompositionen vorweisen. An der Schola Cantorum studierte er zunächst Cembalo und anschließend Orgel sowie Generalbaß und Improvisation. Die Teilnahme an zahlreichen Meisterkursen und ein Forschungsaufenthalt in Venedig im Jahr 2004 ergänzten diese Studien. Als Komponist kann er sich im Bereich Oper und Oratorium einer steigenden Nachfrage seiner Werke erfreuen. Thomas Leininger ist inzwischen ein vielgefragter Musiker, dem das Zusammenwirken von Forschung und Praxis sehr am Herzen liegt. Er ist Mitarbeiter am Händel-Lexikon, Gastdozent bei diversen Meisterkursen und Gründer des Ensembles „il vero modo“, dessen Arbeit bereits auf mehreren CD-Einspielungen dokumentiert wurde.

Samstag, 11. Mai 2013, 15:00_M

Robijn Tilanus (NL)

**Motion, Emotion and the Art of Improvising
Bewegung, Empfindung und die Kunst des Improvisierens**

There are two different ways of motion: the conscious and the unconscious way. When playing the piano, both ways of motion are important. Of course, you need to know what you are doing; but when your movements are too much dominated by thinking, the naturalness of your playing is gone and your music will become ‘sterile’.

This lecture will be on the topic of how to become both more conscious and more unconscious in our movements – and how to teach this to our students.

- First, the difference between the two ways of motion will shortly be demonstrated.
- Then we will investigate how we can teach the unconscious, spontaneous way of motion to our students. That is when the art of improvising will be discussed. One of the basics of improvising is: listening to your inner feelings and emotions, and from there move your body and fingers in a natural, spontaneous way. Some very easy and practical improvising exercises will be demonstrated: exercises you can always do with every student, in order to make the motions of the student more unconscious, more natural and less stiff. You will learn about ‘Rianna’s walking trick’, the ‘magical border’ and the art of waiting.
- Furthermore, we will go into the topic of being more conscious of our motions. Specially, being more conscious of the harmonies we play. Each and every tone or harmony has a special character, and can provoke a certain emotion. Being conscious of these characters and emotions when playing, can make our music more musical and beautiful.
- In the end, everything comes together: the unconscious and the conscious, the spontaneous motion and the knowledge of the harmony, the art of improvising and the art of playing a composition.

Es gibt zwei Arten der Bewegung: die bewusste und die unbewusste. Wenn man Klavier spielt, sind beide Bewegungsarten wichtig. Natürlich muss man wissen, was man tut; aber wenn man in seinen Bewegungen zu viel beherrscht wird durch Denken, verliert man die Natürlichkeit des Spielens und die Musik wird ‘steril’.

Dieser Vortrag handelt davon, wie wir sowohl bewusster als auch unbewusster in unseren Bewegungen werden können – und wie wir das unsere Schüler lehren können.

- Zunächst wird der Unterschied zwischen den zwei Arten der Bewegung kurz vorgeführt.
- Dann untersuchen wir, wie wir die unbewusste, spontane Art des Bewegens unterrichten können. Dabei wird die Kunst des Improvisierens besprochen. Grundlegend für das Improvisieren ist, auf unsere inneren Empfindungen und Emotionen zu hören, und von da aus unseren Körper und Finger in einer natürlichen, spontanen Weise zu bewegen. Einige sehr leichte und praktische Improvisierübungen werden vorgeführt: Übungen, die man immer und mit jedem Schüler machen kann, um die Bewegungen des Schülers unbewusster, natürlicher und weniger steif zu machen. Sie hören von ‘Rianna’s Spaziertrick’, von der ‘magischen Grenze’ und von der Kunst des Abwartens.
- Weiterhin wird der Punkt behandelt, wie wir uns unserer Bewegungen besser bewusst werden können, vor allem mehr bewusst von den Harmonien, die wir spielen. Jeder Ton und jede Harmonie hat einen spezifischen Charakter und kann eine bestimmte Emotion hervorrufen. Sich dieser Charaktere und Emotionen während dem Spielen bewusst zu sein, kann unsere Musik schöner und musikalischer machen.
- Schließlich kommt alles zusammen: das Unbewusste und das Bewusste, die spontane Bewegung und die Kenntnisse der Harmonielehre, die Kunst des Improvisierens und die Kunst, eine Komposition aufzuführen.

Robijn Tilanus



Robijn Tilanus is a multifaceted author, composer, improvisation coach and performer. She took piano lessons from several renowned piano teachers such as Jan Wijn, Willem Brons and Ramón Valle. She wrote a book on harmony: The FIFTH Factor – a Practical Approach to Harmony through Improvising at the piano, Listening, Play-

ing, Singing, Composing, which was considered by the press as an 'unique masterpiece', and was recently translated into German and published by Hofmeister Musikverlag (titled QUINTessenz). She taught hundreds of music students individually and in workshops on the subject of harmony and improvisation. For more information see www.robijntilanus.nl.

Robijn Tilanus ist eine vielseitige Autorin, Komponistin, Improvisationscoach und Vortragsrednerin. Sie bekam Klavierstunden von verschiedenen hervorragenden Klavierlehrern, wie Jan Wijn, Willem Brons und Ramón Valle. Sie schrieb ein Buch über Harmonielehre, erschienen bei Friedrich Hofmeister Musikverlag unter dem Titel QUINTessenz – eine praktische Harmonielehre basierend auf Improvisieren am Klavier, Hören, Spielen, Singen, Komponieren, das in der Presse beurteilt wurde als 'ein einzigartiges Meisterwerk'. Sie unterrichtete Hunderte von Musikstudenten individuell und in Workshops in den Themen Harmonielehre und Improvisation. Für weitere Informationen siehe www.robijntilanus.nl.

Samstag, 11. Mai 2013, 15:45_M

Sandra Ramawy (USA)

Three works by American composers, inspired by memories and stillness

John Corigliano (*1938)	Fantasia on an Ostinato(1985)
Morton Gould (1913–1996)	Ghost Waltzes (1991)
Joan Towers (*1938)	Throbbing Still (2000)

Under Current

Life is an inspiration to move. It commands movement. Publicly, we march jubilantly to celebrations and triumphs, silently through tragedies and despairs. We dance to joy and sorrow. Around the world, the humanity dances to tell and remember the story of one, of a village, of a people.

Privately, we whoop and skip to personal conquests. We sway to desires, flutter to our passions and shiver to our fears.

In the quietest moments of live, we subliminally move to our dreams, our fantasy, our hopes, our muses.

This program looks into three American composers and features three works inspired by memories and captured in stillness.

Im Umlauf

Leben inspiriert Bewegen, es verlangt Bewegung.

Öffentlich bewegen wir uns jubelnd zu Feierlichkeiten und Triumphen, still zu Tragödien und Verzweiflung. Wir tanzen aus Freude und aus Leid.

In der ganzen Welt tanzt die Menschheit, um Geschichten von einzelnen, von einem Dorf oder einem Volk zu erzählen oder daran zu erinnern.

Im Privaten schreien wir und versuchen, uns zu überwinden. Wir schwanken zu Sehnsüchten, zittern bei unseren Leidenschaften und zittern bei unseren Ängsten.

In den stillsten Momenten des Lebens bewegen wir uns zu unseren Träumen, Einbildungen, Hoffnungen und Musen.

Das Konzertprogramm behandelt drei amerikanische Komponisten und stellt drei Werke vor, die von Erinnerungen angeregt wurden und in Bewegungslosigkeit gefangen sind.

Sandra Ramawy is a native of Jakarta, Indonesia. Her musical studies brought her to the United States where she received her Bachelor of Music from the Boston Conservatory of Music in Boston, Massachusetts. She earned her Master and Doctorate of Musical Arts from The University of Texas, Austin, Texas.

Dr. Ramawy is an Assistant Professor of Music at Lane College. She previously taught at the University of Texas at San Antonio and the University of Memphis.

Sandra Ramawy wurde in Jakarta, Indonesien, geboren. Sie studierte in den USA am Boston Conservatory of Music und an der University

of Texas in Austin. Sie ist Assistant Professor für Musik am Lane College, unterrichtete vorher an der University of Texas in San Antonio und an der Universität von Memphis.

Samstag, 11. Mai 2013, 15:45_K

Barbara Zech-Günther (D)

Suitentänze des Barock. Bourrée, Gavotte, Menuett über authentische Bewegung verstehen. Möglichkeiten der Anwendung im Klavierunterricht

Der Workshop soll neben musikalisch-rhythmisch-formalen Gesetzmäßigkeiten und Zitaten aus historischen Quellen, die Hinweise auf Tempo und Charakter der barocken Suitentänze geben, Möglichkeiten aufzeigen, über rhythmische Bewegungsmuster allmählich in ein Erproben typischer barocker

Schrittkombinationen zu gelangen.

Hauptanliegen der Arbeit ist es, die Wechselwirkung von rhythmisierten Schritten, Sprüngen, Senkungen und Hebungen (pliés und relevés), die erahnen lassen, wie sich barocke Schritte „anfühlen“, auf das Tempo, den Charakter, die Betonung und die Artikulation des jeweiligen Suitentanzes zu erleben.

Courtly dances of the Baroque Era: Understanding Bourrée, Gavotte, Menuett through authentic movement. Possibilities for use in piano-teaching

This workshop presents possibilities of how to proceed from rhythmical patterns of movement to practicing typical baroque dance-steps, as well as to learn about musical-rhythmic-formal structures and quotations from historical sources with references to tempo and character of the dances found in baroque suites. The main purpose of the workshop is to experience the interdependence of rhythmical dance-steps, leaps, dips and lifts (pliés and relevés), which enables us to get the feeling of how baroque dance-steps influence tempo, character, accentuation and articulation of these dances in baroque suites.



Barbara Zech-Günther studied piano and harpsichord at the Hochschule für Musik in Berlin and Frankfurt am Main. She directed the "Werkstatt Alte Musik" (Studio for Early Music) associated with the "Ensemble for Historic Dance" (Director Prof. Karlheinz Tauber) at the Hochschule der Künste Berlin. Since 1986 she worked in collaboration with her husband, Ingo Günther, in the field of baroque dance (reconstruction, composition, choreography), performances here and abroad, lecturer at various music-conservatories for rhythmic

and baroque dance, directing courses and seminars on these subjects. She has various publications by STACCATO-Verlag, Düsseldorf, and the author of compositions for children by Möseler-Verlag, Wolfenbüttel. Barbara Zech-Günther ist a member of EPTA, CID and the baroque dance-company "contretem(p)s berlin."

Translation: Peter Haseley

Barbara Zech-Günther studierte an den Musikhochschulen Berlin und Frankfurt/Main Rhythmik, Klavier und Cembalo. 1986–1991 Leitung der „Werkstatt Alte Musik“, angeschlossen an das Ensemble Historischer Tanz an der HdK Berlin (Leitung Prof. Karlheinz Tauber). Seit 1986 intensive Zusammenarbeit mit ihrem Ehemann Ingo Günther auf dem Gebiet des Barocktanzes (Rekonstruktion, Komposition, Choreographie), Auftritte im In- und Ausland. Lehraufträge an verschiedenen Musikhochschulen in den Fächern Rhythmik und Barocktanz, Kurs- und Seminartätigkeit. Seit 1991 Lehrtätigkeit an der Musikschule Reinickendorf (Klavier, Cembalo, Barocktanz, Rhythmik, Kammermusik). Verschiedene Veröffentlichungen im staccato-Verlag, Herausgabe von Kompositionen für Kinder beim Möseler

Verlag („Tastenpfade-Saitenpfade“ Band I und II, „Tastenflöhe-Saitenflöhe“). Mitglied der EPTA, des CID und des Barocktanzensemble „contrem(p)s berlin“.

Samstag, 11. Mai 2013, 17:00_M

Primož Mavrič (SLO)

eMOTION ... MOTION ... MOTIVATION.

Mighty wizards, playful elves, translucent fairies and singing mermaids – indispensable musical bonuses

Awakening of deep emotional and intellectual responses in a consumer is the main goal of art in general. This is especially true in the case of music, which is able to almost instantaneously induce a wide range of psychological experiences in the minds of listeners. If a performer wants to touch the soul of a listener, performing with perfect technical skills is just simply not enough – performer must also be emotionally connected to the composition.

Such emotionally engaged, content-driven performing does not come out of a thin air on the stage. One should constantly think about it and create it intentionally from the very first contact with the composition. Free flow of associations during first contacts with the composition and creation of a musical landscape with the power of imagination should lead to a clear story behind a given composition. Such a screenplay triggers series of responses within performer and influences numerous elements of interpretation: dynamics, agogics, regard for the tone of the instrument, tempo, poise, breathing, mimic and ... motion. This is particularly true in the case of very young performers. By-product of such approach to the composition is a better motivation for practicing it, which is always very welcome.

The lecture will describe the importance of imagination, free associations, writing and directing a screenplay for a composition and other methods of making the black dots on five lines come alive.

Ziel jeder Kunst generell ist es, zum Publikum eine emotionale und intellektuelle Verbindung aufzubauen. Das gilt besonders für Musik, die in der Lage ist, bei den Zuhörern fast sofort ein weites Spektrum an Erfahrungen abzurufen. Wenn ein Spieler die Seele eines Zuhörers treffen will, dann genügt es nicht, wenn er mit perfekter Technik spielt, er muss auch emotional mit dem Werk, das er aufführt, verbunden sein. Dieses emotional engagierte, vom Inhalt bewegte Spielen entsteht nicht nur auf der Bühne. Man sollte ständig daran denken und es vom ersten Kontakt mit einem Stück an pflegen. Der freie Flug von Assoziationen beim ersten Kontakt und die Imagination einer musikalischen „Landkarte“ sollte zu einer Geschichte führen, die hinter einer Komposition liegt. Dies löst eine Reihe von Antworten im Spieler und beeinflusst viele Elemente seiner Interpretation: Dynamik, Agogik, die Formung des Klangs am Instrument, Tempo, Haltung, Atmung, Mimik und ... Bewegung. Dies ist nur teilweise bei sehr jungen Spielern feststellbar. Nebeneffekt eines solchen Zugangs zu einer Komposition ist die größere Motivation zum Üben.

Der Vortrag beschäftigt sich mit der Wichtigkeit von Imagination, freier Assoziation, dem Verfassen und der Regie eines Drehbuchs einer Komposition und anderen Möglichkeiten, um schwarzen Punkten auf fünf Linien Leben einzuhauchen.



Primož Mavrič graduated with honours at the Academy for music in Zagreb (Croatia) in the class of Prof. Pavica Gvozdić and finished his post-graduate studies in the class of Prof. Ruben Dalibaltayan. He earned a master of science degree in piano methodics and didactics from the Academy of Ljubljana (Slovenia). He currently works as a piano teacher and accompanist in music schools Celje and Zalec (Slovenia). Since 2010 he has been the secretary of EPTA Slovenia. During the school year 2011/2012 his students won nine first prizes in international competitions, of which one was the highest possible, 100 points. He is the author of the first handbook for piano practicing in Slovenia: FROM THE FIRST TONE TO THE STAGE – methods for effective practicing of a piano composition.

Primož Mavrič studierte an der Musikakademie Zagreb in Kroatien in der Klasse von Prof. Pavia Gvozdić und anschließend bei Prof. Ruben Dalibaltayan. Seinen Abschluss in Klaviermethodik und -didaktik erlangte er an der Akademie von Ljubljana in Slowenien. Derzeit arbeitet er als Klavierlehrer und -begleiter an den Musikschulen Celje und Zalec in Slowenien. Seit 2010 ist er Sekretär der EPTA Slowenien. Er ist Autor des ersten Handbuchs zum Klavierüben in Slowenien: „Vom ersten Ton bis zu Bühnenreife – Methoden für effektives Üben an einer Klavierkomposition.“

Samstag, 11. Mai 2013, 17:00_K

Henriette Gärtner (D)

Über den Zusammenhang von Kraft, Klang und Kinematik beim Klavierspiel, aufgezeigt an Werken aus der Klavierliteratur

Hintergrund. Die Frage, warum der eine Pianist trotz erheblichen körperlichen Einsatzes kaum einen Klang aus dem Flügel herausbekommt, während ein anderer Pianist scheinbar mühelos ein kräftiges fortissimo und ebenso ein aussagekräftiges pianissimo erreicht, hat mich immer beschäftigt. Dass der Pianist mit einem unnötig großen bzw. unökonomischen körperlichen Einsatz seine Gesundheit riskieren kann und damit seine Karriere aufs Spiel setzt, ist eine logische Konsequenz. In vorliegender Arbeit wird mittels biomechanischer Untersuchungsmethoden dargestellt, dass es möglich ist, mit verändertem Kräfteinsatz und somit einer Minimierung der Belastung und Beanspruchung der Gelenke und Sehnen den gewünschten Klang zu erzeugen.

Der Klangrealisierung geht eine Klangvorstellung (vom „inneren Ohr“ gehört) voraus. Um den Pianisten bei der Annäherung des „innerlich Gehörten“ und bei der Klangumsetzung visuell zu begleiten und zu unterstützen, kann die in der Arbeit angewandte Methode hilfreich sein.

Der Unterschied unter den Pianisten hinsichtlich Interpretation, mechanisches Abspielen der Noten und ökonomischem Klavierspiel kann durch das Verhältnis von Kraft, Impuls und Klang ausgedrückt werden. Einige Studien wurden bereits durchgeführt zum Verhältnis Kraft und Lautstärke, auch beim Spielen von unterschiedlichen Anschlagsarten (Harding 1989, Kinoshita 2007, Parlitz 1998).

Zielsetzung. Es ist das Ziel, einen neuen Weg in der Klavierdidaktik/Klaviermethodik mittels biomechanischer Untersuchungsmethoden aufzuzeigen, was als Ergänzung und Bereicherung der Klavierdidaktik/Klaviermethodik verstanden werden kann.

In der vorliegenden Studie wurden Druck/Kraftsensoren benutzt, die an der Tastenoberfläche angebracht wurden, um eine Analyse über den Zusammenhang von Kraft-Zeit-Charakteristika und der Ausführungsqualität beim Spielen von Teilen aus der klassischen Klavierliteratur treffen zu können.

Material und Methoden. Fünfzehn Pianisten (8 männlich, 7 weiblich), alle mit Konzerterfahrungen (von hervorragenden Studenten bis hin zu internationalen Preisträger) spielten auf einem Bechstein Flügel M/P die ersten 2 Takte aus Schuberts Wanderer-Fantasie op. 15 (4 Mal im ff, 4 Mal im pp) und die Takte 35–37 aus Beethovens Bagatelle op. 33, 5 (4 Mal im crescendo, 4 Mal im decrescendo). Sie wurden aufgefordert, die Takte mit ihrer bestmöglichen Interpretation mit den vorgegebenen Fingersätzen zu spielen. Fünf kapazitive Kraftsensoren (S2013, 20×45 mm², <1,2 mm, 10–600 kPa, Pliance-Novel)

wurden an den relevantesten Tasten angebracht, die Aufnahmefrequenz lag bei 300 Hz. Zur 3-D kinematischen Bewegungsanalyse wurden Videoaufnahmen mit 3 High-Speed-Kameras (Aufnahmefrequenz 300 Hz) gemacht. Spezielle Klangaufnahmen wurden mit einem Mikrofon Samson c01 und der Software Samplitude gemacht.

Ergebnisse. Die Klangqualität wurde durch eine akustische Analyse untersucht (Samplitude V. 7.0) und durch eine hochqualifizierte Fachjury mittels Hörtest und Fragebogen beurteilt. Dabei wurden zwei Gruppen ermittelt, die Gr_A (klanglich von der Jury höher bewertet) und die Gr_B.

Die Kraftmaxima und Impulse wurden pro Sensor und Anschlag berechnet. Bei den Kraftmaxima im ff wies Gr_B im Vergleich zu Gr_A deutlich höhere Werte auf (9,6 N vs. 6,4 N), jedoch ähnliche Werte im pp (2,7 N vs. 2,6 N), aufgezeigt bei der Wanderer-Fantasie. Alle Pianisten hatten eine stabile Reproduzierbarkeit der Kraftmaxima, wie es der Varianzkoeffizient (CV) zeigt (CV 10%–20% für Gr_A; CV 14%–27% für Gr_B je in ff und pp).

Die musikalische Notation (Akzente, Tonlänge, Dynamik) ist mit einem entsprechenden Kraft-Zeit-Profil zu erkennen, im ff deutlicher als im pp. Starke Abweichungen von diesem Profil sind ein Indiz für eine (mangelnde) Ausführungsqualität. Die Differenzierung (Oktav-/Akkordbinnendifferenzierung zwischen den einzelnen Anschlägen) lässt sich in Form von z.B. Quotienten, Differenzen ausdrücken. Zudem wurde festgestellt, dass dieselbe Lautstärke mit unterschiedlichen Kraftmaxima erreicht werden kann.

Bei den Impulsen hingegen konnten große Unterschiede festgestellt werden. Die Durchschnittswerte beim Spielen der Wanderer-Fantasie bei Gr_B lagen um 73% höher (0,91 Ns vs. 0,24 Ns im ff) und um 69% höher (0,33 Ns vs. 0,11 Ns im pp) als bei Gr_A. Signifikante Unterschiede wurden ebenso festgestellt beim CV der Impuls-Struktur (11%–18% für Gr_A vs. 33%–35% für Gr_B).

Das Berechnen des Kraftimpulses pro Anschlag gibt Information über den „ökonomischen“ Anschlag und zur Stabilität der Bewegungsausführung. Abb.1 zeigt exemplarisch den Unterschied der Impulse zwischen der Gr_A und Gr_B. Es ist leicht zu erkennen, dass für geradezu alle Anschläge Gr_A eine signifikant bessere Regulierung (kleinere Impulswerte) der Kraftproduktion aufweist. Wagner (1995) spricht von einem Indiz für unökonomisches Spiel und einem ungünstigen Anschlagprofil (Anschlag-/ Haltekraft).

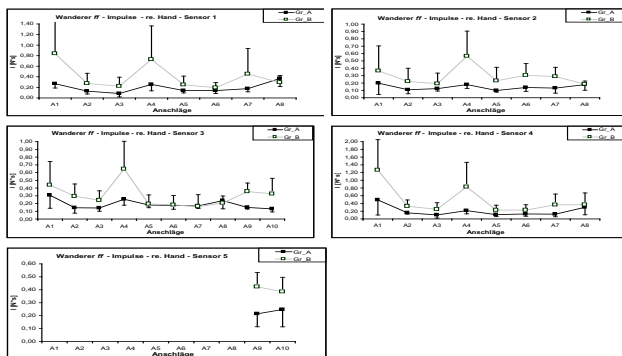


Abb. 1: Mittelwerte und Standardabweichung der Impulse eines Sensors bei beiden Gruppen (Gr_A vs. Gr_B)

Darüber hinaus wurde die willkürliche maximale Kontraktion von jedem Finger unter isometrischen kontrollierten Bedingungen gemessen. Eine Analyse möglicher Verhältnisse zwischen der aufgebrauchten Kraft beim Klavierspiel und der aufgebrauchten Fingerkraft kann ein weiteres Indiz sein für ein ökonomisches Klavierspiel.

Schlussfolgerungen. Die in der Arbeit angewandte Methode soll als visuelle Begleitung auf dem langen Weg der Schulung des „inneren Ohrs“ verstanden werden, wobei die auditive Kontrolle der visuellen Kontrolle stets übergeordnet ist. Das Bewusstseins der Pianisten soll sensibilisiert und damit die Fortschritte beschleunigt werden (Klangvorstellung – Klangrealisierung - Selbstkontrolle).

Literatur

Harding, D. C. et al, *Med. Probl. Perform Art* 4, 103–104, 1989
Kinoshita H. et al, *J. Acoust. Soc. Am.* 121, (5) May 2007

Parlitz, D. et al, *J. Biomech.* 31, 1063–1067, 1998

Wagner, Ch., *Medizinische Probleme bei Instrumentalisten.* Laaber Verlag, 1995

Kontakt: henriette.gaertner@gmx.de

Relationships between sound, force and cinematics during piano playing – as demonstrated with pianists playing works from the piano literature

Background. As a pianist, I have always been interested, on the one hand, in understanding why some pianists do not achieve good sound quality, even when they make a lot of “physical effort,” and, on the other hand, why others are able to obtain a rich, full fortissimo and also a pronounced pianissimo with a significantly lower amount of effort. As a logical consequence, pianists who use “unnecessarily” great force in an inefficient way often expose themselves to health risks and thereby endanger their career. In this study I show how biomechanical methods can demonstrate that good sound quality can be obtained by means of specific force modulations and thus with minimal loading conditions for joints and tendons.

The imagination of the sound (“inner hearing”) should always anticipate the creation of sound. In order to support the pianist in achieving inner hearing, the methods used in this study can be helpful, especially using visual information. An understanding of the forces and impulses exerted on the key by the finger associated with the generated sound is important, because it makes the difference between interpretation and purely mechanically played notes. Some previous studies have been made to determine the force applied to the keys and the relation to the sound level and the type of finger touch (Harding 1989, Kinoshita 2007, Parlitz 1998).

Aims of the Study. With this in mind, I try to demonstrate a new way to improve the didactics and methods of piano playing using biomechanical methods. Classical methods are not to be replaced, but they can be enriched with the present approach.

In the present study, force/pressure sensors were placed on the piano key surfaces. They permitted us to collect the force-time functions and therefore to analyze the relationship between the force-time characteristics and the performance of pianists playing passages from classical piano pieces.

Materials and Methods. Fifteen pianists (8 male and 7 female) with different levels of expertise (from advanced students to the winners of international competitions) played the first 2 bars of Schubert’s Wanderer Fantasy (4 times in ff and 4 times in pp) and bars 35-37 of Beethoven’s Bagatelle op.33, 5 (4 times in crescendo, 4 times in decrescendo) on a grand piano (Bechstein M/P). They were asked to play with their best interpretation and consistency; the finger sequences (fingerings) were identical for all subjects. Five pressure sensors (S2013, 20x45 mm², <1,2 mm, 10-600 KPa, Pliance-Novel) were attached to the most important keys, and data was collected at 300 Hz. Video records were taken via 3 Casio cameras at 300 Hz for later 3-D analysis. A sound track was recorded via a Samson c01 professional microphone and Samplitude software. Results. The sound quality was evaluated by means of acoustical analysis (Samplitude V. 7.0) and using the results of a questionnaire about the sound tracks, answered by a highly qualified jury. With this method, it was possible to divide all the subjects into two main groups, whereby Gr_A produced better sound quality than did Gr_B.

Peak forces and impulses were calculated for each sensor, each touch and each repetition.

For the Wanderer Fantasy in ff Gr_B showed significantly higher force and impulse values than Gr_A (9,6 N vs. 6,4 N), but similar values in pp (2,7 N vs. 2,6 N). All pianists have a stable reproducibility of peak force, as described by the coefficient of variation (CV 10%-20% for Gr_A; CV 14%-27% for Gr_B in ff and pp respectively).

The musical text (accent, sound length, dynamic) correlates with the typical force-time profile, and this is much more evident in ff than in pp. Greater deviations from these profiles represent an

index of poor execution quality. The musical differentiation (differences within and between the octaves and chords) is summarized by numerical ratios and specific differences. Furthermore, it could be stated that the same loudness can be achieved with different peak force values.

Indeed, for the Wanderer Fantasy very high differences were noted in the total impulses. Overall average values for Gr_B were 73% higher (0,91 Ns vs 0,24 Ns in ff) and 69% higher (0,33 1 Ns vs 0,11 Ns in pp) than for Gr_A. Significant differences were also found in the CV of the impulse structure (11%-18% for Gr_A vs 33%-35% for Gr_B).

The calculation of the impulse for every touch gives information about the efficiency of the key pressing and on the stability of the motor pattern. Fig. 1 shows a typical difference of total impulse between the two groups. It is easy to recognize that for almost all the strokes Gr_A has a significantly better force regulation (lower impulse values). Wagner has (1995) offered an index for inefficient playing and an unfavorable touch profile.

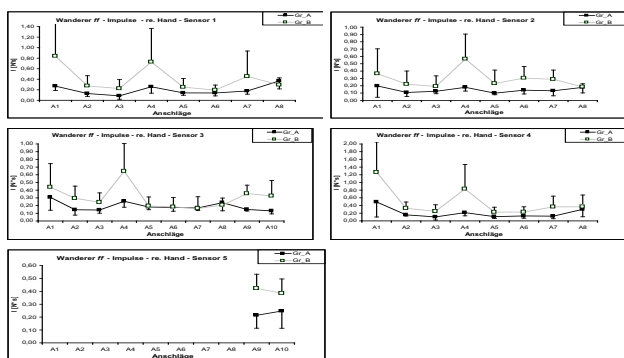


Fig. 1. Mean and SD values of impulses for both groups for one sensor on the right hand

Moreover, an analysis of possible relationships between the forces produced during playing and the force capacity of the fingers was carried out by testing the maximal voluntary contraction force of each finger under isometrically controlled conditions. The analysis of possible relationships between the force values during playing and the reference peak force of each finger can give a further index for evaluating the economy of playing.

Conclusions. The methods employed in this study should be understood as visual feedback during the “long path” to the acquisition of “inner hearing.” Of course, acoustical control is still dominant with respect to visual control. The consciousness of pianists should be stimulated, and therefore progress should be accelerated (imagination of sound, creation of sound, self-control).

Henriette Gärtner

References

- Harding, D. C. et al, Med. Probl. Perform Art 4, 103–104, 1989
 Kinoshita H. et al, J. Acoust. Soc. Am. 121, (5) May 2007
 Parltz, D. et al, J. Biomech. 31, 1063–1067, 1998
 Wagner, Ch., Medizinische Probleme bei Instrumentalisten. Laaber Verlag, 1995

contact: henriette.gaertner@gmx.de



Henriette Gärtner kann auf eine umfassende internationale 30-jährige Konzerttätigkeit zurückblicken, genießt auf internationalem Parkett höchstes Renommée. Produktionen mehrerer CDs und DVDs, diverse Auftritte in Fernsehen und Rundfunk, Absolventin der Acca-

demia Pianistica Incontri col Maestro, Imola /Italien (studierte bei Leonid Margarius, selbst Schüler von Regina Horowitz), Jurorin bei Wettbewerben, Vorstandsmitglied der Leschetizky-Gesellschaft Deutschland, Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Musikphysiologie und Musikermedizin, intensive Beschäftigung mit der Belastung und Beanspruchung von Konzertpianisten: Sie genoss eine klassische Ballettausbildung, war erfolgreiche Sportlerin (5-fache Deutsche Meisterin und Finalistin bei der WM im Twirling-Sport); ist Trainerin im Kunstturnen der Frauen, promovierte an der Universität Konstanz mit ‚summa cum laude‘ (Dr. rer. nat.) im Bereich der Bewegungsphysiologie über das Thema „Über den Zusammenhang von Klang, Kraft und Kinematik beim Klavierspiel – aufgezeigt an Werken aus der Klavierliteratur“. Ihr Credo: „Die Menschen sollen bereicherter nach Hause gehen, mehr in ihrem Herzen zu bewegen haben als vor dem Konzert.“ „Der Körper ist unser erstes Instrument.“

Samstag, 11. Mai 2013, 17:45_M

Marcella Crudeli (I)

Piano Recital

- D. Cimarosa Two Sonatas (revision Marcella Crudeli)
 F major no. 1
 G major no. 7
- D. Scarlatti Three Sonatas (revision Marcella Crudeli)
 F major L. 381
 D minor L. 422 (toccata)
 D major L. 465
- A. Casella Three Studies op. 70
 no. 2 On major and Minor Sevenths
 no. 4 On Repeated notes
 no. 6 Perpetuum Mobile (Toccata)
- S. Calligaris Preludio, sarabanda e finale
 (dedicated to Marcella Crudeli)
- F. Chopin Scherzo in si bemolle minore Op. 31 n. 2



Marcella Crudeli is considered one of the most distinguished Italian concert performers. For many years she has most successfully achieved an intense soloist career in all the world for the most important concert societies, radio and television networks and with the most prestigious orchestras directed by famous conductors. In all, she has performed over two thousand concerts in about eighty different countries of five continents. She was awarded the Prizes “Il Sagittario d’Oro”, “Ristori” and, for her activity as performer and her direction of the Pescara Conservatorium of Music “L. D’Annunzio” of Pescara, from 1988 to 2004. She is founder and president of the Association EPTA-Italy and founder and president of the “F. Chopin” Association which organizes the International Piano Competition for Young Pianists and “Rome”. In 1999 she was nominated “Cavaliere al Merito” of the Italian Republic and in 2007 “Commendatore della Repubblica”; in 2003 she has also received the gold medal and the first class diploma for the “Praiseworthy in the fields of education, culture and art” by the President of the Republic. She is holding an advanced piano course at the Ecole Normale de Musique in Paris.

Marcella Crudeli gilt als eine der bekanntesten Konzertpianistinnen Italiens. Jahrelang verfolgte sie eine weltweit erfolgreiche Karriere auf der Bühne, im Radio und im Fernsehen und arbeitete mit bedeutenden Orchestern und Dirigenten zusammen. Sie wurde mehrfach aus-

gezeichnet, auch als Direktorin des Konservatoriums in Pescara. Sie ist Gründerin und Präsidentin von EPTA Italien und Gründerin und Präsidentin der Frédéric-Chopin-Gesellschaft, der den Internationalen Klavierwettbewerb für junge Pianisten in Rom ausrichtet. 1999, 2003 und 2007 wurde sie vom italienischen Staat mit Titeln geehrt. Derzeit unterrichtet sie einen Meisterkurs an der Ecole Normale de Musique in Paris.

Sonntag, 12. Mai 2013, 09:30_M

Diane Andersen (B)

Blanche Selva, französische Pianistin und Pädagogin

Blanche SELVA (1884–1942): Motion and Mind

One of the greatest French pianist and pedagogue having strongly influenced the French piano school of the 20th century. Praised in her own country during her life, a century later her vision of conscious and inspired piano playing through the appropriated gesture, clearly described in the seven volumes of the "L'Enseignement musical de la technique du piano" (1922), is still actual. Her success as a pedagogue was immense. We know she taught more or less 2000 pupils during her life. She started her pedagogical career at the early age of 17 invited by Vincent d'Indy to teach at the newly created "Schola Cantorum" in Paris.

Selva was not only a famous pedagogue but also a genial performer. As an example, at the age of 20 she played the complete piano work by Bach in 17 recitals. Besides the classical repertoire she performed in world premiere many pieces by contemporary composer writing specially for her like d'Indy, Albeniz (the second book of "Iberia" is dedicated to her), Chabrier, Déodat de Severac etc.

This lecture will try to give a closer insight on her piano pedagogy.

Blanche Selva (1884–1942) hat als französische Pianistin und Pädagogin die französische Klaviertradition des 20. Jahrhunderts stark geprägt. Zu Lebzeiten in Frankreich anerkannt, ist auch ein Jahrhundert später ihre Vision vom bewussten und inspirierten Klavierspiel durch einen passenden Gestus stets lebendig. Ihre Vision hat sie 1922 in sieben Bänden niedergelegt. Ihre Erfolge als Pädagogin waren groß, mehr als 2.000 Schüler hat sie unterrichtet. Ihre Lehrtätigkeit begann im Alter von 17 Jahren, als Vincent d'Indy sie als Lehrerin in der neu eröffneten "Schola Cantorum" in Paris einlud.

Selva war nicht nur Pädagogin, sondern auch geniale Pianistin. So führte sie beispielsweise im Alter von 20 Jahren das komplette Klavierwerk Bachs in 17 Konzerten auf. Neben dem klassischen Repertoire spielte sie auch Uraufführungen zeitgenössischer Komponisten, die Werke speziell für sie schrieben. Hierzu gehören d'Indy, Albeniz (das zweite Heft der "Iberia" ist ihr gewidmet), Chabrier und Déodat de Severac. Im Vortrag wird ein Einblick in ihre Klavierpädagogik gewährt.



Considered by the international press, as the "Grand Lady" of the Belgian Piano, **Diane Andersen**, a "Steinway Artist", has a shining career. Wide concert repertoire and numerous CD's praised by the international press. Awards: «Belgian Union of Composers Trophy», "Harriet Cohen International Bach Medal", "Grand Prix du Disque of l'Académie Charles Cros" (Paris), «Cannes International Classical Music Award». Honorary Professor of the "Conservatoire de Royal de Bruxelles". Concerts and masterclasses in Japan, China, North and South America, Australia and Europe. Currently jury member of international piano com-

petitions. President of "Les Rencontres Internationales des Jeunes Pianistes". Member of the Artistic Commission of the Queen Elisabeth International Piano Competition.

Die internationale Presse rühmt Diane Andersen als „Grand Lady“ der belgischen Pianisten. Sie ist eine Steinway-Künstlerin mit großer Karriere, breitem Repertoire und zahlreichen, hoch gerühmten CD-Einspielungen, vielfach ausgezeichnet, u. a. als Honorarprofessorin am Königlichen Konservatorium in Brüssel. Konzerte, Meisterklassen und Jurorentätigkeit führten sie in die ganze Welt. Sie ist Präsidentin von „Les Recontres Internationales des Jeunes Pianistes“ und Mitglied im Künstlerischen Rat des Internationalen Klavierwettbewerbs „Queen Elisabeth“.

Sonntag, 12. Mai 2013, 10:15_M

Stefan Ydefeldt (S)

The simple round movement – a study in movement philosophies in piano playing

If you study paintings and drawings from the 16th and 17th centuries of people who are in the act of playing the clavichord in conjunction with the treaties on how to play the clavichord, cembalo and organ from this time, it is possible to draw some conclusions about the technique of playing concerning hand and finger positions. It seems that the main conception was a playing position without any tension in the hand and instead the hand and finger were to be in a very relaxed position. Even Carl Czerny used this picture stating that the hand knuckles shall form a semicircle. This means a relaxed hand without any tension, compared with the hand position you will find in treaties later on in the 19th century. It seems that from the middle of the 19th century a new conception of hand position became popular: you should have a straight line not only from the forearm to the hand, but also the first joint (the first phalanx) of the finger should be a part of this straight line, with a vertical touch.

As a pupil of Czerny, Liszt was probably not a friend of this new idea. The problem is that you get an antagonistic conflict between the finger extensor and flexor muscle whose tendons pass the wrist, you will consequently get less flexibility in the wrist. A second problem is that you lose control of the tone quality. Compared with the circle, which is a form from heaven according to the Greek philosophers, the straight line is a simple form with a beginning and an end. You have to use a lot of new energy when the direction has to change angle, but if the form is curved you need less energy to change direction.

Towards the end of the 19th century, there was a growing conflict between this finger lifting school and the need for more energy and flexibility when the grand piano became bigger and at the same time the piano repertoire became more and more complex. You can see different ways out of this problem, which you can call different philosophies in movements. One conception was the idea of relaxation, "the weight school", where you should use the weight of finger, hand, forearm and upper arm in producing the tone. The arm should fall downwards and even upwards. You should also use different types of rotation system in wrist, forearm and also upper arm.

Even today many of us use a lot of advice from the weight school in teaching our piano pupils. Naturally, there is a great advantage in training a stiff pupil to let his or her arm fall, but there is a misunderstanding to believe that the pioneers from the weight school, Breithaupt and Matthey, let the arms and hands from their pupils fall directly onto the keys. The gravity belongs to the important forces in nature but if you throw something away it will fall down perpendicular, straight vertical, as soon as other energies interact on the gravity disappears. Strictly speaking, the only straight line in nature is created by gravity. The idea that a straight line belongs to the lower material world was already expressed by philosophers from ancient times and has been revisited by philosophers throughout history. We can draw some conclusions

from this when considering movement philosophies. Both the finger lifting school and the weight school, with free, relaxed movement and the fall of the weight, tend towards a straight-line downward motion, which isolates the finger joint from the hand and arm.

Furthermore, the weight school describes circular wrist movements. They have a complete system of convex and concave circular wrist movements depending on whether the hand moves upwards or downwards on the keyboard. The clue to this advice is that the finger remains stationary on the key and instead the elbow moves forward and backwards, with uncoordinated circular movements.

By the end of the 19th century, pianists and piano teachers, many of them from the circle of pupils around Chopin and Liszt, saw this problem and also began to formulate solutions. Elisabeth Caland, a pupil of the German conductor, composer and piano teacher Ludwig Deppe, was one of them. She quoted from the Swedish philosopher Emanuel Swedenborg's writings about the hierarchy of forms, where the straight line is the lowest form. The next is the circular form which is a stable, steady and constant form. The form above the circle is the spiral, with no beginning and no end, with a flow from the center to the periphery and contrary from the periphery to the center. Finely, the whirl is a spiral with more active forces. Elisabeth Caland and other forward-thinking piano teachers of this time, including the American pianist Horace Clark, who had observed Liszt's piano playing, tried to integrate the principle of spiral and whirl in their playing. In a whirl the forces are moving towards a center. If the joints from the shoulder to finger tips are working as a spiral, the transference of the forces and the flow from above will be most effective.

The famous Russian pianist Samuel Feinberg described the advantages with a slanted touch and he criticized the theory of the vertical touch in piano playing. With a strict vertical touch the finger gets just a few millimeters to regulate the necessary speed of the key, for the desired quality of tone. Feinberg maintained that a slanted touch gives the finger more space, a larger segment of a curved line, and subsequently better possibilities to control the key speed and the quality of the tone accordingly. If you grasp the key with the fingertips you have to balance this with a small resistance backward from the upper arm. If you, on the contrary, push the fingertips forwards you have to balance this with a countermovement forward from the upper arm. When you push the finger forward, something entirely different happens in the finger coordination. The short finger muscles, called lumbricales and interossei, are now at work, no tendons from these muscles are passing the wrist and cannot disturb the flexibility of the wrist. How can we use whirl movement in specific situations at the piano? It is important to stress that it is not a kind of choreography movement from outside, it is more a feeling from inside. You should feel a tension of resistance between the shoulder and the finger tip. In repetition of only one tone, with the third finger, play the first one with a grasping touch, where the fingertip glides towards the edge of the key and the wrist moves a little upwards, the second with a pushing touch, where the fingertip glides towards the piano and the wrist fall downwards. This is a kind of "original cell" of movement, which can be varied and transformed in an interval of two tones or with other finger combinations. When the speed is faster the finger does not have time to glide, there is only one vibration from the upper arm.

When we want to play a skip, we extend this kind of original moving cell with a grasping and pushing touch where the same finger continues the spiral movement. The old finger school advised that the upper arm should remain still and rotate around its own axel. In a coordinated solution we let the upper arm take the leading role to transfer the hand. Caland stated that the hand described the "lower curve" on the way out from, and the "upper curve" on the way back towards to the center of the keyboard, where the upper arm acts as a lever. The American pianist Horace Clark refined this solution with his theory of counter movements between the joints to allow a flow from the shoulder to the finger tip. Clark would say that when the upper arm is going out the forearm rotates

inwards round its axel whereas the forearm pronates, which he called polarized motions.

When you start the scale, there already exists a movement from the hand. The thumb passes under when the hand is directed towards the keyboard center and continues the pronation until the fifth finger has played. In addition, this is the solution for arpeggio and broken chords. When we continue to repeat broken chords, tremolo and trills we find a kind of whirl. The fore arm rotates many times inside the upper arm rotation. As a consequence, the tones will sound free and light, with richness in colour. In this way you will protect yourself from stiffness which not only can damage the quality of the tone, but can also damage the well being of one's muscles and tendons. You will probably find the right solutions of different patterns much faster, when you are studying a piece. Finally, in the interpretation and conception of a piece, the music will retain its spontaneity and feel alive.

When we feel the weight we have contact with the earth, which is an important straight line, which belongs to nature. When our movements are close to spirals and whirls they will be transcendent and transform our movements to an unlimited world according to Clark and Swedenborg. Consequently, the music will unite the composer, ourselves and perhaps the listener to an unlimited world without time and space.

Betrachtet man Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts mit Menschen, die Clavichord spielen, in Verbindung mit den Traktaten über das Spiel des Clavichord, des Cembalo oder der Orgel aus dieser Zeit, kann man Schlüsse auf die Technik der Hand- und Fingerhaltung ziehen. Es scheint so, als wählte man eine Spielposition ohne Anspannung der Hand und mit möglichst entspannter Hand- und Fingerhaltung. Auch Carl Czerny wählte das Bild vom Halbkreis, den die Fingerknöchel bilden sollten. Das bewirkt eine entspannte Hand ohne Anspannung, ganz im Gegensatz zu dem, was später in Traktaten vertreten wurde. Scheinbar wurde von der Mitte des 19. Jahrhunderts an eine neue Spielposition der Hand üblich: eine gerade Linie vom Unterarm zur Hand und weiter zum ersten Fingergelenk.

Als Czernys Schüler war Liszt sicherlich kein Freund dieser neuen Ansicht. Das Problem liegt darin, dass man einen Konflikt zwischen Streck- und Beugemuskel des Fingers erzielt. Die Spannung überträgt sich auf das Handgelenk und man wird weniger flexibel. Als weiteres Problem verliert man die Kontrolle über die Tonqualität. Verglichen mit einem Kreis, der den griechischen Philosophen als Form vom Himmel erschien, ist die gerade Linie eine einfache Form mit Anfang und Ende. Man braucht viel Kraft, um die Richtung zu wechseln, anders als bei einer runden Form.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich ein Konflikt zwischen der Schule der hochgezogenen Finger und der Notwendigkeit größerer Kraft und Flexibilität bei großer dimensionierten Instrumenten und komplexeren Werken. Man kann verschiedene Auswege feststellen, die man als verschiedene Bewegungsphilosophien bezeichnen kann. Ein Konzept war das der Entspannung, die „Schule des Gewichtsspiels“, wo man das Gewicht von Finger, Arm, Unterarm und Oberarm nutzt, um den Ton zu produzieren. Der Arm sollte herunterfallen und hochschnellen. Man sollte verschiedene Möglichkeiten des Drehens im Handgelenk, im Unter- und Oberarm nutzen.

Auch heute wenden viele Pianisten die „Schule des Gewichtsspiels“ an, wenn sie unterrichten. Natürlich erzielt man gute Fortschritte, wenn ein an sich steifer Schüler seinen Arm fallen lässt, aber dabei missversteht man den Vorgang, wenn man glaubt, die Pioniere dieser Schule, Breithaupt und Matthey, hätten angeregt, Arm und Hände der Schüler sollten direkt auf die Taste fallen. Die Schwerkraft ist ein wichtiger Faktor in der Natur, aber wenn man etwas wegwirft, fällt es direkt nach unten. Genauer gesagt, die einzige gerade Linie wird von der Schwerkraft bewirkt. Die Idee, dass eine gerade Linie zur materiellen Welt gehört, wurde schon von Philosophen der Antike formuliert, und sie wird von Philosophen aller Zeiten aufgegriffen. Wir können daraus Schlüsse für die Bewegungsphilosophie ziehen. Sowohl die Schule, die den Finger hochziehen lässt, als auch die "Schule des Gewichtsspiels" zielen auf eine Bewegung mit einer geraden Linie nach unten, die das Fingergelenk von Hand und Arm isoliert.

Weiterhin beschreibt auch die „Schule des Gewichtsspiels“ kreisende Bewegung des Handgelenks. Die Schule zeichnet ein System konvexer und konkaver Kreisbewegungen abhängig davon aus, ob die Hand sich auf der Tastatur nach rechts oder nach links bewegen soll. Dabei soll der Finger auf der Tastatur bleiben, stattdessen bewegt sich der Ellbogen nach rechts oder nach links.

Am Ende des 19. Jahrhunderts erkannten Pianisten und Klavierlehrer, viele von ihnen aus dem Schülerkreis um Chopin und Liszt, das Problem und begannen nach Lösungen zu suchen. Elisabeth Caland, Schülerin des deutschen Dirigenten, Komponisten und Klavierlehrers Ludwig Deppe, war eine von ihnen. Sie lehnte sich an den schwedischen Philosophen Emanuel Swedenborg an, der in seiner Hierarchie der Formen der geraden Linie den untersten Rang einräumt. Den nächsthöheren Rang nimmt der Kreis ein, der stabil, stetig und konstant ist. Darüber folgt die Spirale ohne Anfang und Ende und mit einem Bewegungsfluss von der Mitte nach außen und andersherum. Schließlich folgt der Wirbel, eine Spirale mit aktiven Kräften. Elisabeth Caland und andere fortschrittliche Lehrer ihrer Zeit, u. a. auch der amerikanische Pianist Horace Clark, der Liszt Klavierspiel beobachtet hatte, versuchten, die Prinzipien von Spirale und Wirbel in ihr Spiel einfließen zu lassen. Wenn die Gelenke von der Schulter bis zu den Fingerspitzen wie in einer Spirale zusammenwirken, dann ist die Kraftübertragung und der Bewegungsfluss am effektivsten.

Der berühmte russische Pianist Samuel Feinberg beschrieb die Vorteile eines geneigten Anschlags und er kritisierte die Theorie vom senkrechten Anschlag beim Klavierspiel. Bei einem streng senkrechten Anschlag hat der Finger nur wenige Millimeter, um die notwendige Geschwindigkeit der Taste zu regulieren und damit den Klang zu formen. Feinberg dagegen meinte, ein geneigter Anschlag gebe dem Finger mehr Raum, den größeren Abschnitt einer Kurve, und folglich größere Möglichkeiten, die Taste und damit den Klang zu kontrollieren. Wenn man die Taste mit der Fingerspitze anschlägt, dann muss man das mit einer leichten Bewegung des Oberarms rückwärts ausgleichen. Wenn man die Fingerspitze nach vorne schiebt, muss man mit dem Oberarm vorwärts ausgleichen. Beim Vorwärtsbewegen des Fingers geschieht etwas völlig anderes mit der Koordination des Fingers. Die kurzen Finger-muskeln (lumbricale und interossei) arbeiten nun und die Flexibilität des Handgelenks wird nicht beeinträchtigt.

Wie können wir diese Wirbelbewegung auf dem Klavier nutzen? Es ist wichtig zu betonen, dass das keine choreographierte Bewegung ist, die von außen gesteuert wird, sondern mehr ein Gefühl von innen heraus. Man sollte einen Widerstand zwischen Schulter und Fingerspitze fühlen. Bei der Repetition eines Tones mit dem dritten Finger spiele den ersten Ton mit einem greifenden Anschlag, bei dem die Fingerspitze an den Rand der Taste gleitet und das Handgelenk sich ein wenig nach oben bewegt, den zweiten Ton mit einem „schiebenden“ Anschlag, bei dem die Fingerspitze zum Klavier hin gleitet und das Handgelenk nach unten geht. Dies ist eine Art von Baustein einer Bewegung, die für ein Intervall aus zwei Tönen mit anderen Fingerkombinationen variiert und modifiziert werden kann. Wenn das Spiel schneller wird, kann der Finger nicht mehr gleiten; dann genügt eine vibrierende Bewegung vom Oberarm aus.

Wenn wir einen Sprung zu spielen haben, erweitern wir den Baustein aus Greifen und Schieben, indem derselbe Finger eine Spirale beschreibt. Die alte Schule des Anschlags mit dem Finger schreibt vor, dass der Oberarm ruhig zu bleiben hat und nur um die eigene Achse rotiert. Bei einer koordinierten Lösung lassen wir den Oberarm die Hand bewegen. Caland stellt fest, dass die Hand eine flache Kurve beschreibt, wenn sie nach außen geführt wird, und eine hoch angesetzte Kurve auf dem Weg zurück zur Mitte; der Oberarm bleibt unbeteiligt. Der amerikanische Pianist Horace Clark verfeinert diese Lösung mit seiner Theorie der Gegenbewegungen zwischen den Gelenken und regt einen Bewegungsfluss zwischen Schulter und Fingerspitze an. Er würde sagen, dass der Unterarm nach innen rotiert, wenn der Oberarm sich nach außen stellt und in der Achse dreht, wobei der Unterarm abwinkelt. Er nennt das polarisierte Bewegung.

Wenn wir mit einer Tonleiter beginnen, dann wird sich die Hand bewegen müssen. Der Daumen setzt unter, wenn sich die Hand zur Mitte hin bewegt und winkelt weiter ab, bis der fünfte Finger angeschlagen hat. Dies ist die Lösung für Arpeggien und gebrochene Akkorde. Wenn

wir gebrochene Akkorde, Tremoli und Triller wiederholen, entsteht eine Art von Wirbel. Der Unterarm dreht sich mehrmals innerhalb der Drehbewegung des Oberarms. So klingt der Ton dann befreit, leicht und farbenreich. Auf diese Weise verhindern sie Verkrampfungen, die nicht nur den Ton zerstören, sondern auch den Funktionen der Muskeln und Sehnen schaden. Wahrscheinlich finden Sie die richtige Lösung für verschiedene Stellen eher, wenn sie ein Stück studieren. Schließlich werden die Musik, ihre Interpretation und Konzeption ihre Spontaneität und Lebendigkeit behalten.

Fühlen wir Gewicht, dann haben wir Kontakt zur Erde; das gehört zur Natur und ist wichtig. Wenn unsere Bewegungen Spiralen und Wirbeln ähneln, dann werden sie transzendent, und unsere Bewegungen führen nach Clark und Swedenborg hinaus in eine unbegrenzte Welt. In der Konsequenz wird dann die Musik den Komponisten, uns selbst und vielleicht auch den Zuhörer in dieser Welt ohne Grenzen zusammenbringen.



Stefan Ydefeldt received his Masters degree, at the Academy of Music in Gothenburg, Sweden, where he worked during 4 years as pianist at the Gothenburg Opera House. He then continued his studies in Stockholm with prof. Gunnar Hallhagen and graduated as Piano Pedagogue while receiving his Bachelor in Church Music. Then followed 10 years at the music high school as piano teacher

and accompanist. Ydefeldt has worked many years as both a pianist and an organist in Stockholm, with an extensive experience of romance and chamber music. He has done research in the history of piano technique and is currently writing a book with the title „The Simple Round Movement - a study in movement philosophy in piano playing“, which will be published in Sweden 2013. He gives lectures based on his research to, among others, the EPTA conference 2010 for Sweden.

Stefan Ydefeldt studierte an der Musikakademie in Gothenburg, Schweden, wo er auch vier Jahre lang als Pianist am Opernhaus wirkte. Danach studierte er in Stockholm bei Professor Gunnar Hallhagen und schloss seine Ausbildung als Klavierpädagoge und als Kirchenmusiker ab. Die folgenden zehn Jahre unterrichtete er in der Oberschule als Klavierlehrer und -begleiter. Er hat viele Jahre als Pianist und Organist in Stockholm gearbeitet, geprägt von reichen Erfahrungen mit romantischer und Kammermusik. Er forschte zur Geschichte der Klaviertechnik und schreibt gerade an einem Buch über „The Simple Round Movement ...“, das 2013 in Schweden erscheinen wird. Auf der Grundlage seiner Forschungen hält er Vorträge, u. a. auch 2010 auf dem schwedischen EPTA-Kongress.

Sonntag, 12. Mai 2013, 13:00_M

Einar Steen-Nökleberg (N)

Arne Nordheim: „Listen“.

A major Work in the Norwegian Contemporary Piano Literature

The composer said: “Travelling through English-speaking countries I always meet people who ask me to listen. ‘Now, listen’ they invariably say, ‘listen to me’, as they call for attention, warn me or implore me. I want to say ‘listen’ as it is seldom said – in a musical connotation. Our environment is full of living-room pianos of great value, beautiful to look at but never really intended to be listened to.

In ‘Listen’ I am trying to create a situation within the limitations of the piano, making some aspects of sound from this black box truly audible. What I want to explore is the situation of people listen-

ing and in the process of listening having also the possibilities of choice. That is why the work is full of repeated passages: so many choices are available to the listener – enough choices of listening for everybody.

The piece utilises the differences in the length of strings and uses the extreme registers of the piano – very high and very low of right in the middle. The duration of the string vibrations creates a collision of echoes as the vibrations die away. Then the pianist stops playing this process of tonal blend, and disintegration continues within the piano itself, creating the moment of listening.

'Listen' was commissioned by the Norwegian Broadcasting Corporation and is dedicated to Elisabeth Klein.

Norwegian composer Arne Nordheim made his international breakthrough at the beginning of the 1960s, and since then his works have been played by the world's leading orchestras and performers.

He is regarded as the contemporary Norwegian composer who has achieved the greatest recognition beyond the borders of his own country.

Nordheim's name is inextricably linked to the arrival of musical modernism in Norway. In his roles as composer, music critic and champion of composers' rights, he ensured that international trends gained a foothold during a period when Norwegian music was still influenced by national romanticism, as was the rest of the Norwegian art world in the wake of World War II.

Der Komponist sagt: „Wenn ich durch englischsprachige Länder reise, treffe ich immer Menschen, die mich bitten, zuzuhören. ‚Now, listen‘, sagen sie immer, ‚listen to me‘, wenn sie um Aufmerksamkeit bitten, mich warnen oder inständig um etwas bitten möchten. Ich möchte nun ‚Listen‘ sagen, wie es selten gesagt wird – in einem musikalischen Zusammenhang. Unsere Umwelt ist voll von wertvollen Wohnzimmer-Klavieren, die hübsch anzuschauen sind, aber denen niemand zuhört. In ‚Listen‘ versuche ich, eine Situation innerhalb der Grenzen eines Klaviers zu schaffen und einige Klänge aus dieser schwarzen Kiste hören zu lassen. Ich möchte erklären, wie Menschen zuhören. Im Prozess des Zuhörens bleibt die Möglichkeit zur Auswahl. Deshalb bringt das Werk viele Wiederholungen: der Zuhörer hat also viele Auswahlmöglichkeiten – viele Wahlmöglichkeiten des Zuhörens für jedermann.

Das Stück spielt mit den Unterschieden in den Saitenlängen und nutzt die extremen Register des Klaviers – sehr hoch und sehr tief. Die Dauer des Saitenvibratos erzeugt Kollisionen von Echos beim Verklingen. Dann stoppt der Pianist diesen Prozess der Klangmischung und die Klang-Auflösung setzt sich im Klavier selbst fort; es entsteht ein Moment des Zuhörens.“

„Listen“ wurde für das norwegische Radio komponiert und ist Elisabeth Klein gewidmet.

Der norwegische Komponist Arne Nordheim hatte seinen internationalen Durchbruch zu Beginn der 1960er-Jahre; seitdem werden seine Werke von den führenden Orchestern und Künstlern aufgeführt.

Er gilt als der zeitgenössische Komponist Norwegens, der die größte Anerkennung außerhalb der Landesgrenzen fand.

Sein Name ist eng verbunden mit der Ankunft der Moderne in Norwegen. Als Komponist, Musikkritiker und Kämpfer für die Rechte der Komponisten sorgte er dafür, dass internationale Trends in Norwegen zu einer Zeit Fuß fassen konnten, als norwegische Musik – wie die norwegische Kunst insgesamt nach dem Zweiten Weltkrieg – noch immer von Nationalromantik beeinflusst war.



Einar Steen-Nøkleberg is a leading Norwegian pianist, having made continuous international appearances and an extensive catalogue of recordings. He studied with Nicolai Dirdal and Hans Leygraf.

Among other prizes and distinctions, some of the most important are the German Hochschulwettbewerb, the Norwegian Piano Competition in 1972, the Norwegian Critics' Prize for Best Performance in 1975 (for the interpretation in Grieg's Piano Concerto at the Bergen Festival), the Norwegian Recording of the Year in 1976 for a recital of Norwegian Baroque Composers, the Lindeman Prize („Performer of the Year“) 1984, the Grieg Prize in 1985 (Bergen) and 1992 (Oslo). He is a Knight of the St. Olav Order, appointed by the King of Norway for his activities for Norwegian music in general.

Einar Steen-Nøkleberg has been serving as Professor of Piano at the Staatliche Hochschule für Musik in Hannover, and Professor of Piano at Norwegian Academy of Music Oslo, as well as lecturer during the summer seminars of Mozarteum in Salzburg, and he is a sought-after guest-professor and juror in competitions.

Einar Steen-Nøkleberg's international career has included repeated solo recitals in London, Paris, Berlin, Tokyo, Moscow, Mexico City, New York, Hamburg and Copenhagen. He toured the U.S.A. and the former Soviet Union several times.

He has also performed with major orchestras around the world. He has recorded all Grieg's piano music, and his catalogue also includes complete piano music of the Norwegian composers Kjerulf, Saeverud, Tellefsen.

His recording of the Grieg Concerto with the London Symphony Orchestra was chosen by the BBC Saturday Review as the best version of this much-recorded concerto.

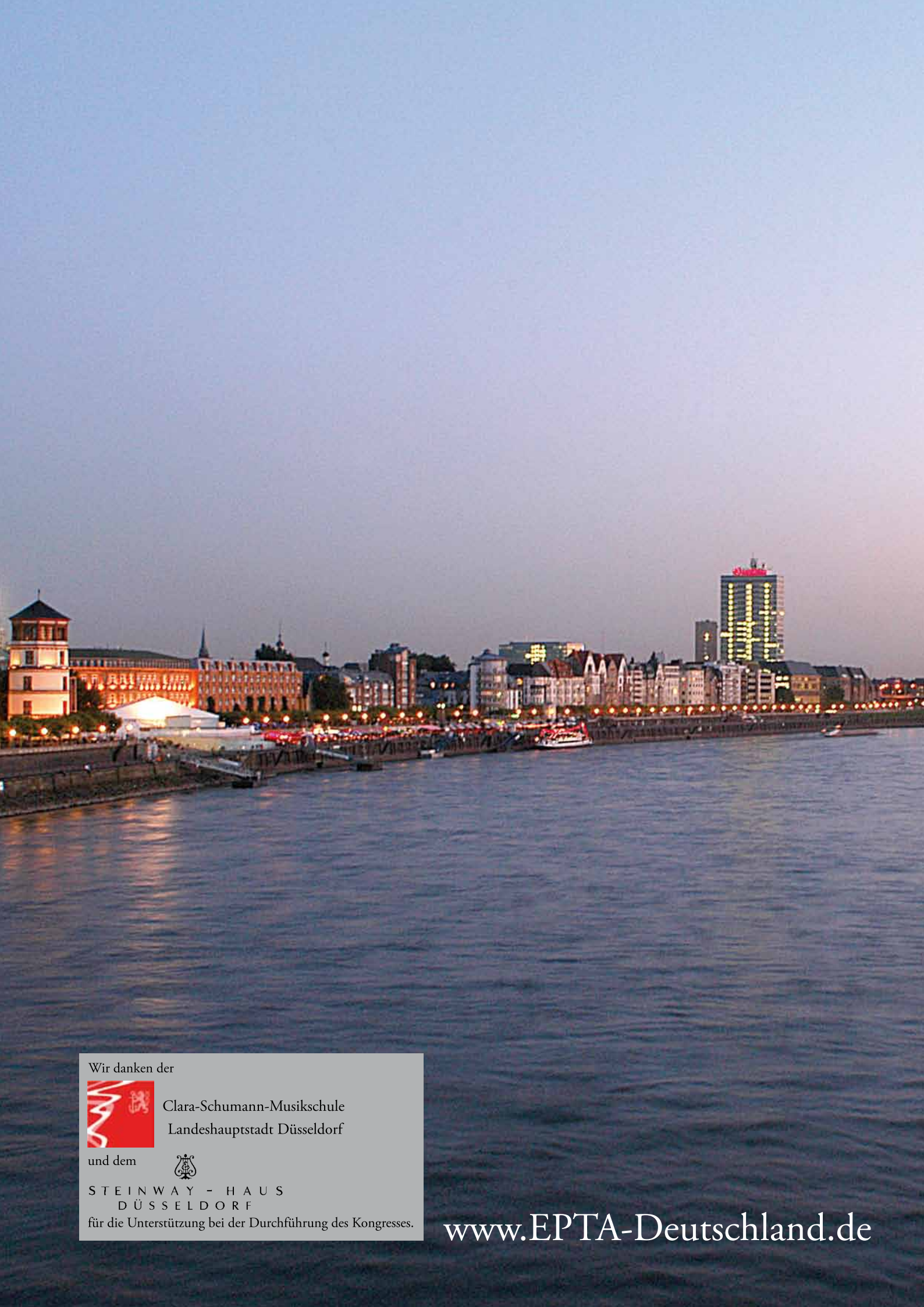
Einar Steen-Nøkleberg is the founder and president of EPTA-Norway, and the founder of both Edvard Grieg International Piano Competition and Oslo Griegfestival.

Einar Steen-Nøkleberg ist einer der führenden norwegischen Pianisten mit regelmäßigen internationalen Auftritten und vielen Einspielungen. Er studierte mit Nicolai Dirdal und Hans Leygraf.

Er gewann zahlreiche Preise und Auszeichnungen, hat eine Klavierprofessur an der Musikhochschule Hannover und an der Norwegischen Musikakademie in Oslo, unterrichtet während an der Sommerakademie des Mozarteums Salzburg, ist ein gern gesehener Gastprofessor und Juror in Wettbewerben. Er ist Gründer und Präsident von EPTA Norwegen und Gründer des Edvard-Grieg-Klavierwettbewerbs und des Griegfestivals in Oslo.

Er gewann zahlreiche Preise und Auszeichnungen, hat eine Klavierprofessur an der Musikhochschule Hannover und an der Norwegischen Musikakademie in Oslo, unterrichtet während an der Sommerakademie des Mozarteums Salzburg, ist ein gern gesehener Gastprofessor und Juror in Wettbewerben. Er ist Gründer und Präsident von EPTA Norwegen und Gründer des Edvard-Grieg-Klavierwettbewerbs und des Griegfestivals in Oslo.

Er gilt als der zeitgenössische Komponist Norwegens, der die größte Anerkennung außerhalb der Landesgrenzen fand. Sein Name ist eng verbunden mit der Ankunft der Moderne in Norwegen. Als Komponist, Musikkritiker und Kämpfer für die Rechte der Komponisten sorgte er dafür, dass internationale Trends in Norwegen zu einer Zeit Fuß fassen konnten, als norwegische Musik – wie die norwegische Kunst insgesamt nach dem Zweiten Weltkrieg – noch immer von Nationalromantik beeinflusst war.



Wir danken der



Clara-Schumann-Musikschule
Landeshauptstadt Düsseldorf

und dem



STEINWAY - HAUS
DÜSSELDORF

für die Unterstützung bei der Durchführung des Kongresses.

www.EPTA-Deutschland.de