



ORFF SCHULWERK INFORMATIONEN

33



Orff-Schulwerk Informationen

Herausgegeben von

Hochschule für Musik und darstellende Kunst

»Mozarteum« in Salzburg, Sonderabteilung

»Orff-Institut«, A-5020 Salzburg, Frohnburgweg 55

und

Orff-Schulwerk Zentrum Salzburg

Schriftleitung Rudolf Nykrin und Hermann Regner

Photos Karl Alliger

Übersetzungen Verena Maschat und Miriam Samuelson

Nr. 33, Juni 1984

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nach Rücksprache mit der Schriftleitung.

In eigener Sache

12 Jahre hat die Schriftleitung dieser Zeitschrift in der Hand von Frau mag. art. Lilo Gersdorf gelegen. Von dieser Ausgabe ab gilt für die Orff-Informationen nun ein neues Impressum. Ihm ist zu entnehmen, daß die Schriftleitung von dem Abteilungsleiter des Orff-Instituts und vom Leiter des Orff-Schulwerk Zentrums Salzburg in Kooperation übernommen wird. Damit wird den beiden Hauptaufgaben, die die Orff Schulwerk Informationen erfüllen sollen, Rechnung getragen: über das Orff-Institut in Salzburg zu berichten und Kontakt zu halten zu den Entwicklungen des Orff-Schulwerks in aller Welt.

Blättert man in den Ausgaben der Orff Schulwerk Informationen, deren Schriftleitung Frau Gersdorf innehatte (es sind die Heftnummern 9-32), so wird deutlich, in welchem Umfang sie die Zeitschrift mitgestaltet hat. Sichtbar werden die vielen größeren und kleineren mit „L.G.“ gezeichneten Beiträge. Unsichtbar, nur dem Eingeweihten voll deutlich, bleibt daneben die mühevollen und vielgestaltigen Arbeit der Schriftleitung zu erkennen, die sich nicht in eigenen Beiträgen ausdrückt und doch Voraussetzung dafür ist, daß eine Zeitschrift Ausgabe für Ausgabe entstehen kann.

Ohne „L.G.“ wären die Orff Schulwerk Informationen in dieser Weise in all den Jahren nicht möglich gewesen. Die beiden neuen Schriftleiter sagen Frau mag.art. Lilo Gersdorf Ihren herzlichen Dank!

Rudolf Nykrin

Hermann Regner



Gunild Keetman

Gunild Keetman feiert Geburtstag. Alle, die sie kennengelernt haben, die einmal mit ihr gearbeitet haben, von ihr unterrichtet wurden, ihre Kompositionen gespielt und getanzt haben, feiern mit. Wir gratulieren herzlich, wünschen weitere gesunde und vergnügte Jahre.

Aus diesem Anlaß bringen wir — auch damit »wir« in unserer Zeitschrift uns nicht gegenseitig zu Geburtstagen gratulieren — den Beitrag von Joachim Dorf Müller, der bisher noch nicht in dieser Zeitschrift publiziert hat. Er ist Organist, Pianist, Liedbegleiter, Lehrer an der Universität Wuppertal, sowie an den Musikhochschulen Mannheim und Köln.

Ein Naturtalent gleichermaßen für Bewegung wie für Musik

Zum 80. Geburtstag der Orff-Mitarbeiterin GUNILD KEETMAN

Joachim Dorf Müller

Keine Grund-, Haupt- oder weiterführende Schule, keine Jugendmusikschule, kein Konservatorium, kein musikpädagogisches Institut, keine Hochschule für Musik, in der nicht das Orff-Instrumentarium vorhanden wäre und unterrichtlich eingesetzt würde.

Wenn von Carl Orff als dem für dieses Instrumentarium namengebenden Komponisten gesprochen wird, dann muß gleichberechtigt der Name einer Frau genannt werden, deren nunmehr sechs Jahrzehnte währendes Wirken mit der pädagogischen

und musikalischen Auswertung dieses Instrumentariums aufs engste verbunden ist: Gunild Keetman, geboren am 5. 6. 1904 und heute wohnhaft in Breitbrunn am Chiemsee. Daß sie sich beruflich in diese Richtung begab, in die Synthese, in das Zusammenwirken von Musik und Bewegung, war einer doppelten Enträuschung zu Beginn des Studiums zu verdanken. Zunächst schrieb sich Gunild Keetman an der Universität Bonn ein und studierte ein Semester Kunst- und Musikwissenschaft — nicht mehr, denn bald sah sie ein, daß ein Weg in dieser Richtung nicht ihr Weg sein könnte. Von Bonn aus ging sie nach Berlin, und zwar an die dortige Hochschule für Leibesübungen. Allerdings wiederum nur für ein Semester — hier fand sie (damals schon!) einen recht unpersönlichen Massenbetrieb vor, der ihre Lern- und Aufnahmebereitschaft kaum fördern konnte. Durch Zufall hörte sie, daß 1924 in München von Dorothee Günther und Carl Orff ein Institut gegründet worden sei, in dem Musik, Tanz und Gymnastik gleichermaßen gepflegt wurden, in der also die Idee der wechselseitigen Durchdringung von Musik- und Bewegungserziehung den gesamten praktischen wie theoretischen Unterrichtsablauf bestimmte.

Doch bleiben wir noch ein wenig in Gunild Keetmans Heimat. Vater Alfred Keetman, 1874 in Elberfeld als Nachfahre holländischer Einwanderer geboren und 1957 in Prien am Chiemsee verstorben, war als Bankier bei der Wichelhaus AG tätig und ein großer Musikliebhaber. Seine Frau Käthe geborene Simons widmete sich der Musik nicht minder: geboren 1879 und (wie ihr Mann in Elberfeld) 1966 verstorben in Prien, sorgte sie mit für eine solide musikalische Grundausbildung aller Kinder. Bald konnte ein Streichquartett gebildet werden, die Hausmusik florierte in verschiedenen Besetzungen, man besuchte regelmäßig Konzerte.

Gunild Keetman besuchte das Elberfelder Lyzeum, schließlich die »Studienanstalt« in Unterbarmen, an der sie 1923 die Reifeprüfung ablegte. Das Berufsziel stand fest: Musik und Bewegung sollten auf einen Nenner gebracht werden. Wie es gefunden wurde, hörten wir. Letztlich war es Carl Orff, der als Lehrerpersönlichkeit, wie Gunild Keetman immer wieder gern bekennt, außergewöhnlichen Eindruck erweckte, eine Persönlichkeit, die sie sich interessanter und engagierter nie hätte vorstellen können. Vom ersten Tage an war sich Gunild Keetman bewußt, daß sie das Richtige gefunden hatte.

Das Richtige und damit das für diese Jahre völlig Neue, völlig Ungewohnte: Schüler durften hier Musik selbst erfinden, durften zunächst kleine Melodien auf dem Klavier nachspielen und weiterentwickeln, durften schließlich auch Melodien, grundiert, gestützt von Bordun-, also: Quintbässen, aus dem Stegreif erarbeiten.

Doch Orff blieb beim Klavier nicht stehen, so wichtige Funktionen es später innerhalb abendfüllender Werke wie etwa den »Carmina burana« übernehmen sollte. Er steuerte auf neue Ufer zu — mit einem afrikanischen Xylophon, einer sogenannten Marimba, die ihm zwei schwedische Schwestern nach München, nach Schwabing, geschickt hatten. »Lycka till!« war auf dem Paket zu lesen, »Viel Glück!« Und von einem Matrosen erwarb Orff ein Kastenxylophon, scherzhaft »Kaffernklavier« genannt — auch aus Afrika wie die Marimba. Das war 1926. Gunild Keetman zeigte sofort höchstes Interesse und wurde engagierte Experimentatorin: sie wollte wissen, welche Möglichkeiten diesen Instrumenten innewohnen. Zwei Probleme freilich gab es: das der Stimmung, das der Herstellung. Der Münchner Cembalobauer Karl

Maendler löste beide in kürzester Zeit. Er schuf die Grundform des heutigen Xylophons, des Altxylophons zunächst, dann die Grundform des eine Oktave höher stehenden Sopranxylophons, heute längst industriell gefertigt und patentiert beim »studio 49«, ins Leben gerufen von Klaus Becker in Gräfelfing bei München.

Trommeln und Pauken reizten Gunild Keetmans Klangfantasie, regten sie zu neuen musikalischen Formen an, motivierten sie zu immer wieder neuen rhythmischen Aufgabenstellungen. Das Melodische konnte auf die Dauer nicht fehlen. Freilich gab es dabei für Carl Orff Probleme: er wollte nicht in Konkurrenz zur damals erwachenden Jugendbewegung treten, die das Musizieren mit dem Barockinstrument Blockflöte auf ihre Fahnen geschrieben hatte. Doch bald war das Argument entkräftet — die Flöte gab es nicht erst im Barock, nicht erst in der Renaissance, sie ist als Blasinstrument bis zurück in die Steinzeit nachweisbar, also ein originales Naturinstrument. Und genau auf diese Originalität kam es allen Verantwortlichen der Günther-Schule an. Gunild Keetman experimentierte mit ihren von der Idee ebenso begeisterten Schülerinnen oft bis in die Nächte hinein. Die Faszination ließ nie nach. Und es drängte Gunild Keetman danach, die Erfahrungen möglichst bald zu Papier zu bringen. So entstanden in den Jahre 1930 bis 1932 acht Hefte des 1934 komplett von ihr, Carl Orff und Hans Bergese vorgelegten Musikwerkes »Elementare Musikübung«. Aus der Feder von Gunild Keetman stammten u. a. »Spielstücke für Blockflöte und kleines Schlagwerk«, »Spielstücke für kleines Schlagwerk allein«, auch »Spielstücke für Blockflöte«, Kompositionen wie »Bolero« und »Ekstatischer Tanz«.

Längst hatte sich Gunild Keetmans Arbeit herumgesprochen, nicht nur im deutschen Sprachraum, sondern bereits weit darüber hinaus. Es darf schon als Raketenstart bezeichnet werden, wenn die New Yorker Zeitung »Herald Tribune« am 20. 7. 1930 schrieb: »Gunild Keetmans reizvolle Musik — hier wird in der Tat ein Beispiel dafür gegeben, daß Schlagwerkmusik auch etwas anderes bedeuten kann als Betäubungslärm.« Und zwei Jahre später, am 19. 10. 1932, schrieb »Paris-Midi«: »Musik und Geste sind unlöslich verbunden — Gunild Keetman verdient für ihre erfinderische Genialität ganz besonders hervorgehoben zu werden.«

Ein Name freilich ist noch nicht genannt worden: Maja Lex, eine geborene Tänzerin, mit Gunild Keetman seelenverwandt in dem Bemühen, Musik und Tanz zu entfalten. Als Choreographin sollte sie, die kurz vor Gunild Keetman auf die Günther-Schule kam, mit der 1930 gegründeten Tanzgruppe arbeiten, sollte mit durchschnittlich 15 Tänzerinnen und Musikerinnen ihr Augenmerk ganz dem sogenannten »Elementaren Tanz« widmen — in jenen Tagen der Kontrast zu Mary Wigmans »Neuem deutschen Ausdruckstanz«, der nicht minder in die Geschichte eingegangen ist. Gunild Keetman scheute keine Mühe: zu den dreißig »normalen« Ausbildungsstunden kamen schließlich noch wenigstens zwanzig »Experimentierstunden« — es ging oft genug bis an die Grenzen des körperlichen Vermögens. Es mußte so weit gehen — der Erfolg gab allen Beteiligten letztlich recht.

Dreißig Jahre erst war Gunild Keetman, als ihr eine außergewöhnlich ehrenvolle Aufgabe zuteil wurde. Man bereitete gerade die XI. Olympischen Spiele vor, die in Berlin 1936 stattfinden sollten. Carl Diem hatte dafür ein Festspiel geschrieben, betitelt »Olympische Jugend«, angeregt dazu von Pierre de Coubertin. Um es musikalisch auszugestalten, wandte sich Diem an Carl Orff — und dieser an Gunild Keet-

man. Sie sollte die Musik zum »Einzug und Reigen der Kinder und Mädchen« schreiben. Die Technik kam ihr zu Hilfe: im Olympiastadion stand eine moderne Lautsprecheranlage zur Verfügung, so daß die 30 Spieler des Keetmanschen Tanzorchesters keine Sorgen zu haben brauchten. Und keine Sorge brauchte man in Bezug auf die Reaktionen in der Öffentlichkeit des Auslands zu haben. Sie waren einhellig positiv.

Die Günther-Schule wurde zu klein. Neue Räumlichkeiten konnten noch im gleichen Jahr 1936 in der Münchner Kaulbachstraße am Englischen Garten angemietet werden. Erfolg auf der einen Seite — Probleme aber auf der anderen Seite: das Hitler-Regime strebte die Gleichschaltung des Bildungswesens an. Man setzte sich erfolgreich zur Wehr — jedoch nur bis 1944, als kurzerhand das Gebäude der Günther-Schule beschlagnahmt wurde. Die Arbeit war gelähmt. Und man stand bald vor Trümmern: beim Bombenangriff auf München kurz vor Kriegsende wurde die Günther-Schule total zerstört, gingen das gesamte Inventar, die Bibliothek, das Archiv, die Fotothek, die Kostümsammlung in Flammen auf. Das war das Ende einer Schule, die nie wieder aufgebaut wurde.

Dennoch — die Idee war nicht untergegangen. Sie lebte alsbald neu auf. Walter Panofsky vom Bayerischen Rundfunk war es, der zufällig in einem Antiquariat eine Schallplatte mit der Musik zum Kinder- und Mädchenreigen der Berliner Olympiade von 1936 entdeckt hatte. Er zögerte keinen Moment, Carl Orff und Gunild Keetman um mehr Musik dieser Art zu bitten. So entstand wenig später die »Weihnachtsgeschichte« Gunild Keetmans nach einem Text aus Carl Orffs Feder. Zum Christfest 1948 wurde diese »Weihnachtsgeschichte« vom Bayerischen Rundfunk erstgesendet — selbstverständlich mit Kindern. Sie liegt übrigens längst als Film vor, und zwar sogar zweimal: aus den Jahren 1964 und 1975.

Von der Idee war nun auch Eberhard Preussner, der Freund Carl Orffs, längst überzeugt. Inzwischen zum Direktor des Salzburger Mozarteums ernannt, verstand er es, den Schwerpunkt der »Schulwerk«-Arbeit an das von ihm geleitete Institut zu verlegen. Gunild Keetman ging mit nach Salzburg. Ihre Aufgabe war es, Kinderklassen und auf freiwilliger Basis arbeitende Studienkurse einzurichten. Doch nun geschah etwas, was sich Gunild Keetman wohl in kühnsten Träumen nicht hätte einfallen lassen. Als Preussner sie bat, auf einer internationalen Versammlung von Musikhochschul-Direktoren in Salzburg eine Demonstration ihrer Arbeit mit Kindergruppen verschiedenen Alters zu bieten, willigte sie sofort ein. Die Direktoren waren, gleichwohl ausnahmslos aus ganz anderen Traditionen kommend und diese repräsentierend, von Gunild Keetmans Arbeit fasziniert. Die Resonanz, das Echo war einfach überwältigend: Von allen Seiten ergingen Anfragen nach Ausbildungsmöglichkeiten, nach Wegen und Chancen des »Schulwerks«.

Hierauf erschien dies »Schulwerk«, seit 1945 der Schott-Verlag spontan sein Interesse signalisiert hatte, in einer überarbeiteten fünfbändigen Neuauflage. Das »Schulwerk« wurde ins Englische, Französische, Spanische, Schwedische, Italienische, Tschechische, Griechische, Portugiesische, auch ins Japanische, ins Walisische übertragen, und für Ghana gab es bald eine erste afrikanische Ausgabe. Heute sind es sechzehn Sprachen . . .

Gunild Keetman komponierte weiter und überarbeitete die Werke der Vorkriegsjahre. Um die wichtigsten neuen Publikationen zu nennen: Spielstücke für Flöte und Trommel (1956), Chansons enfantines (1958), Lieder für die Schule (vier Bände, 1960—1967), Japanische Kinderlieder (Tokio 1963), Spielbuch für Xylophon (drei Bände, 1965/1966) sowie 1970 der Band »Rhythmische Übung«. Im gleichen Jahr brachte der Stuttgarter Klett-Verlag den 200-Seiten-Band »Elementaria — Erster Umgang mit dem Orff-Schulwerk« heraus, ausgestattet mit vielen Notenbeispielen und Bewegungsgraphiken, aktualisiert ferner durch einen »Anbau nach unten«, denn Gunild Keetman war es klar geworden, daß heutiger Musikunterricht früher ansetzen muß, als dies in den Dreißiger Jahren noch konzipiert worden war.

1956/1957 leiteten Carl Orff und Gunild Keetman die ersten Schallplattenaufnahmen der Reihe »Musik für Kinder« bei der renommierten Firma Columbia/Electrola. Und für Jahre später begannen die Aufnahmen für die Schallplattenreihe »Musica poetica« bei »harmonia mundi« mit insgesamt zehn Langspielplatten. Mit der Orff-Tochter Godela brachte Gunild Keetman bereits 1957/58 das »Schulwerk« ins Bayerische Fernsehen. Und sie hielt Gastkurse und Vorführungen mit Orff seit 1958 im In- und Ausland ab. An den Internationalen Sommerkursen, die 1961 erstmals in der Frohnburg bei Salzburg abgehalten wurden, war Gunild Keetman ständig beteiligt. Und bald ging es über Kontinente und Meere hinweg, so 1962 zum ersten Auslandskurs durch Institutslehrkräfte in Toronto/Canada sowie auf eine vierwöchige Vortrags- und Demonstrationsreise, zu der die Staatliche Japanische Rundfunk- und Fernsehgesellschaft NHK eingeladen hatte.

Inzwischen hat sich die Wissenschaft der Arbeit von Gunild Keetman angenommen. An der Universität Dortmund legte Ingrid Böhle 1982 ihre Dissertation zum Thema »Musikinstrumente im Zeichen der reformpädagogischen Bewegungen« vor. Und in München arbeitet Michael Kugler derzeit an einem Buch, das unter dem vorläufigen Titel »Zur Geschichte der Rhythmischen Bewegung und zur Entstehung des Orff-Schulwerkes« als Habilitationsschrift vorgelegt werden soll. Einer der wesentlichen Akzente dieses Buches wird sein, die Bedeutung der Jubilarin aus dem Schatten des großen, 1982 verstorbenen Carl Orff herauszulösen, der seine Kollegin einmal als »Naturtalent, gleichermaßen geeignet für Bewegung wie für Musik« bezeichnete. Und der wohl auch das schönste Lob aussprach, das Gunild Keetmans Leben und Werk zusteht: »Ich greife nicht zu hoch, wenn ich sage, daß ohne Keetmans entscheidende Mitarbeit das ‚Schulwerk‘ nie hätte entstehen können.«

Hermann Handerer 70

Es ist kaum zu glauben. Hermann Handerer feierte seinen 70. Geburtstag. Die Fachhochschule Regensburg lud am 2. Mai zu einer Feierstunde ein. Ulrike Jungmair hielt die Laudatio.

Wir veröffentlichen einen Ausschnitt.

Meine Damen und Herren,

Sie haben sich hier versammelt, um einen Mann zu ehren, der seit einigen Jahren, seit seiner Emeritierung an der Universität Regensburg, an dieser Stätte wirkt. Als »ausgesprochener Glücksfall« für die Fachhochschule Regensburg — so die Worte des Herrn Präsidenten — vermittelte Professor Handerer der Ausbildungsrichtung Sozialwesen Impulse, entwarf er ein ihren pädagogischen Bestrebungen entsprechendes Konzept für Elementare Musik- und Bewegungserziehung und initiierte damit für die Fachhochschule eine im deutschsprachigen Raum einmalige Erweiterung des sozialpädagogischen Studiums. Durch Zuziehung qualifizierter Lehrpersonen baute Professor Handerer schließlich in enger Kooperation mit dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus und in Zusammenarbeit mit dem Salzburger Orff-Institut sein Projekt zum Studienschwerpunkt Musik- und Bewegungserziehung aus.



Impuls — Entwurf — Konzeption — Initiation — Aufbau — Ausbau — Kooperation — Zusammenarbeit — Erweiterung . . . ich wüßte keine besseren Stichworte, die Leben, Wirken und Werk des Mannes Hermann Handerer treffender charakterisieren, den Künstler und Musikpädagogen, Lehrer und Organisator, sein kompositorisches und publizistisches Schaffen.

Könnten heute alle ehemaligen Schüler, Mitarbeiter und Anhänger Hermann Handerers an dieses Pult treten, um ihm ihre Laudationes darzubieten, ihr Dank, ihre Anerkennung würde zweifellos zuerst dem erstaunlich vielseitigen Anreger und Künstler gelten, dem besessenen Pädagogen und Gestalter, dem unermüdlich konsequenten bis heilsam-unbequemen Verfechter einer pädagogischen Disziplin. Es wäre für mich unmöglich, auch nur einen Teil dessen zu kommentieren, was diese Mitarbeiter-, Schüler- und Anhängerschaft vieler Fachbereiche zum Lobe ihres Lehrers und Erziehers, des Sing- und Chorleiters, Dirigenten, Spielleiters, Beraters, Leiters von Lehrplankommissionen und amtlichen Lehrerfortbildungen vorzubringen hätten. Nur für eines der Fächer zuständig, dem der Elementaren Musik- und Tanzerziehung, wie es am Orff-Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg gelehrt wird, fühle ich mich gedrängt, hier zum Lobe des Gelehrten die Stimme zu erheben, ihm gleichzeitig in Vertretung des Institutes Grüße und Dank zu übermitteln.

Professor Hermann Handerer wurde knapp vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Dörfchen Tiefenbach, nächst Ulm, im Schwäbischen, als Sohn eines Lehrers geboren, war seit 1936 selbst Lehrer und ist auch mit einer Lehrerin verheiratet. Der Vater zweier Töchter wurde Soldat und begann nach Kriegsdienst und Kriegsgefangenschaft am Konservatorium Augsburg und an der Musikhochschule München das Musikstudium: Musikerziehung, Komposition, Dirigieren, Klavier und Sologesang hießen seine Fächer.

In den ersten fünf Jahren Musiklehrertätigkeit in Oberammergau baute Handerer eine musikpädagogische Einrichtung zur Heranbildung und frühzeitigen Auswahl von Sängern und Schauspielern für die Passionsspiele auf. In dieser Zeit wurde er Landesvorsitzender der Musikalischen Jugend Bayerns, kam auch die Verbindung mit Carl Orff und Gunild Keetman zustande. In den Jahren 1968 bis 1970 gehörte Handerer zu jenen Männern, die es wagten, das Thema »Alte Passion« — »Neue Passion« zur Diskussion zu stellen, mit dem Erfolg, daß er unter der Regie Hans Schweighofers musikalischer Oberleiter der »Neuen Passion« von Rosner wurde, um Chor, Volkschor, Orchester, Blechbläser und Percussionsensemble besorgt war, die Passionsmusik Franz Xaver Richters und Wolfgang Fortners einstudierte und dirigierte.

Schon 1958 wurde Handerer Vertreter des Faches Musikerziehung an der Pädagogischen Hochschule, dann an der Universität Regensburg. Mehr als 20 Jahre setzte er sich hier für die Ausbildung von jungen Lehrern ein, integrierte er die Ideen einer Elementaren Musik- und Bewegungserziehung in die musikdidaktische Konzeption der Grund- und Hauptschulen. In allen Regierungsbezirken Bayerns entstanden auf seine Veranlassung Modellklassen. Von ihm initiierte empirische Untersuchungen über Musikalität und Intelligenz weisen eine eindeutige Signifikanz zugunsten des erweiterten Musikunterrichts auf und waren womöglich Legitimation für die Einführung des Faches »Musik und Bewegung« in der Grundschule Bayerns.

Lieber Professor Handerer, Sie haben Impulse, Anregungen gegeben, Feuerchen angezündet, im Einzelnen, im ganzen Land, aber sie vergaßen bei keinem nachzuschüren, weiß Gott wie oft und wie konsequent. Solange bis die Feldfeuer in einem Herd, der Herd in einem Haus, einer Schule, einer Institution brannten. Bis die Bewegung, die Sie in Gang zu bringen verstanden — Auseinandersetzung, Begeisterung, Kritik — ihre Wirkung ausübte, auf Klassen, Schulleiter und Behörden, schließlich die Gesamtanschauung von Musik wandelte — nicht nur in diesem Land.

Manche sagen, das alles wäre Ihre große organisatorische Begabung, Ihre Kontaktfähigkeit, Ihr Talent Fäden zu knüpfen und zu ziehen. Ich meine, das ist recht vordergründig gesehen. Manche sagen: welche Mühen, welche Arbeit, ich sage bewundernd: welch ein erfülltes Leben!

In Ihrer Veröffentlichung »Die Gestalt der fundamentalen Musikerziehung als Einheit von Theorie und Praxis« haben Sie uns den Schlüssel nicht nur zum Verständnis Ihrer Persönlichkeit gegeben. Ihre Sätze, mit denen ich meine Laudatio beschließen will, treffen das Wesen aller Musikerziehung im Zentrum:

»Dieses Wesen«, schreiben Sie 1968, »trägt in sich den Charakter der Ganzheit. Deshalb wurzeln ihr jeweiliger Lebensbereich und ihr Standort im Wesen und in der

Gestalt eines umfassenden ‚Über-sich-selbst-Hinauswachsens‘, einer umfassenden ‚Selbst-Überbietung‘, denn die Musikerziehung ist nur dann das, ‚was sie ist‘, wenn sie ‚mehr wird, als sie ist‘. Die Musikerziehung weist sich ihren Standort selbst zu, und zwar in dem Maße, wie sie umfassend gelebt und verwirklicht wird. Sie öffnet sich die Wege nach beiden Richtungen, sowohl zur Wissenschaft als auch zur Kunst, ohne sich um Kompetenzen zu kümmern. Sie verbindet wissenschaftliches Engagement mit künstlerischem Wirken zu einem einzigen Akt«, in ihr bilden Theorie und Praxis eine Einheit.

Früherziehung in unserem Sinne

Rudolf Nykrin

Ein Team von Lehrern, die am Orff-Institut arbeiten oder ausgebildet wurden, hat Materialien zur Früherziehung entwickelt. Sie können in verschiedenen Bereichen — Musikschule, Kindergarten, Vorklasse, freie Erziehungseinrichtungen — eingesetzt werden und stehen (mit gewissen Einschränkungen; s. u.) ab Schuljahr 1984/85 zur Einführung bereit. Die Materialien sind deutschsprachig, eine zur Zeit laufende Erprobung findet in der Bundesrepublik, in Österreich und der Schweiz statt. Der Unterricht ist auf 2 Jahre geplant, doch kann auch 1 Jahr abschließend unterrichtet werden.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich Ziel und Konzeption des Unterrichtswerks erläutern und an exemplarischen Ausschnitten belegen. Den Ausführungen vorangestellt sei die folgende Bitte an unsere Leser: die praktische Einführung der Materialien zu unterstützen und nach Möglichkeit selbst vorzunehmen und Freunde zu gewinnen für

MUSIK UND TANZ FÜR KINDER — Materialien zur musikalischen Früherziehung in Musikschulen, Kindergärten, Vorklassen und freien Erziehungseinrichtungen

Herausgeber: Barbara Haselbach, Rudolf Nykrin, Hermann Regner

Mitarbeiter/Autoren: Elsbeth Hörner, Manuela Keglevic, Christine Perchenmeier, Petra Sachsenheimer, Ulrike Schrott, Hermann Urabl

Grafik: Joachim Schuster

Verlag: B. Schott's Söhne (Mainz)

Grundüberlegungen

Die Erarbeitung der Materialien warf viele Fragen auf, die von allen Beteiligten z. T. kontrovers diskutiert wurden und für die doch, in der Form der Materialien, eine einheitliche Antwort gefunden werden mußte. Drei Fragen seien hier genannt:

1. Ist es überhaupt möglich, unseren Erziehungsansatz über gedruckte Medien zu-friedenstellend zu transportieren?

Wir alle wollen, daß möglichst viele Kinder gute Erfahrungen mit Musik und Tanz machen können. »Orff-Pädagogen« sind aber zurecht sehr empfindlich in Fragen der medialen Vermittlung. Sie vertreten einen direkten Kontakt im Unterricht und spontane Reaktionen zwischen Lehrern, Kindern und Erziehungsgegenständen. Dies alles — so lautete der gemeinsame Vorsatz — durfte durch die gedruckten Materialien auf keinen Fall geschmälert werden.

2. Wie sehen verbindliche Inhaltslinien aus? Soll es sie überhaupt geben?

Es muß sie geben! Diese entschiedene Antwort resultiert nicht allein aus den Forderungen von Lehrplänen, die z. B. für Schulen gelten, die dem Verband deutscher Musikschulen (VdM) angeschlossen sind, sondern auch aus der Vorstellung, daß jede Erziehung eines planvollen Aufbaus bedarf. Freilich: didaktische Engführungen, zum Beispiel der Verzicht auf eine vielseitige Ausbildung der Kinder zugunsten eines speziellen Instrumental- oder Notationstrainings wollten wir unbedingt vermeiden. Wir stellten uns aber natürlich die Aufgabe, die Kinder organisch und aufbauend an Instrumente und Spieltechniken, an die eigene Stimme, die Sinne und die Bewegungsmöglichkeiten ihres Körpers, an den Tanz, an das Auffassen, Umsetzen und Gestalten von Musik, Sprache und Bewegung, an die Gruppe und den Raum oder die Spielregeln im Gruppenlernen heranzuführen.

3. Wie sollen die Eltern mit einbezogen werden?

Das Elternhaus ist der wichtigste Ort für die dauerhafte Verwirklichung der Ziele jeder Früherziehung. Was nur im Rahmen von ein oder zwei Stunden geschieht, kann Kindern zwar Eindrücke geben, doch ob sich daraus dann auch präzise Neigungen zu Musik und Tanz entwickeln und dauerhafte Beziehungen aufbauen, darüber entscheiden vornehmlich das Klima und die unterstützende Aufmerksamkeit der Eltern bzw. der häuslichen Erziehungspersonen. Einig waren wir uns darin: Die Eltern sollen nicht zu leistungsorientierten Trainern der Kinder werden. Dann vergessen sie, daß es zuerst darauf ankommt, im Kind selbst Wachheit, Neugier und Erfahrungslust im Umgang mit Musik und Tanz zu wecken. Für dieses letztgenannte Ziel wollten wir die Eltern primär gewinnen.

Bestandteile des Unterrichtswerks

Nach diesen Betrachtungen kann die folgende kurze Schilderung der einzelnen Unterrichtsmaterialien besser verständlich werden. Im Überblick stellt sich der Aufbau so dar:

	1. Unterrichtsjahr	2. Unterrichtsjahr
Kinderhefte	2	2
Elternzeitungen	4	4
Lehrerkommentar	1	1
Toncassetten	1	1
zusätzlich:	Kinderheft »Der Notenfuchs« Plakate zum gemeinsamen Betrachten	

1. Die Kinderhefte

Es gehören ganz den Kindern. Es sind ansprechend gestaltete Hefte, deren wichtigste Funktionen sich zu Hause erfüllen: indem die Kinder wichtige Ausschnitte des Unterrichts darin wiederfinden und sich erinnern; indem die Kinder in das Heft zeichnen oder malen oder etwas hineinkleben und sich dabei noch einmal in die Unterrichtsinhalte vertiefen; indem die Kinder angeregt sind, auch zu Hause nachzudenken, zu singen, zu musizieren, zu tanzen; indem Eltern und Kinder beim Betrachten des Kinderheftes in einen Austausch über die Inhalte der frühen Musikerziehung kommen.

Es gibt zwei Hefte pro Unterrichtsjahr, in zwei Unterrichtsjahren also vier. Die Hefte sind gebunden. Jedes ist ein »Anschauheft« ebenso wie ein »Aktivheft«.

2. Die Elternzeitungen

Sie schlagen die Brücke zwischen Unterricht und Elternhaus. Die Eltern werden keineswegs über alle Einzelheiten des Unterrichts informiert: Unsere Elternzeitungen wollen bewußt kein zweiter Lehrerkommentar sein, denn es ist nicht wünschenswert, daß Eltern den Unterricht zu Hause mit der Absicht verstärkter Kontrolle und zusätzlichen Trainings noch einmal aufnehmen. Der Sinn der Zeitungen liegt vor allem darin, die Eltern anzuregen, sich Fragen zu stellen über ihre eigene Rolle im Erziehungsprozeß, den Unterricht besser zu verstehen und Ermutigungen zu fassen für einen eigenen lebendigen Umgang mit dem Kind im weiten Feld musikalischer und gestalterischer Aktivität.

Es erscheinen vier Zeitungen pro Jahr, insgesamt also acht. Elternblätter zu einzelnen Stunden gibt es nicht (wie es auch keine speziellen Arbeitsblätter für Kinder gibt). Dem Lehrer ist es aber freigestellt, zusätzliche impulsgebende Materialien zu benutzen. Die sinnvollsten zusätzlichen Impulse für Eltern gehen dabei nach unserer Auffassung von »Eltern-Mitmachstunden« aus, die als ein wiederkehrendes Angebot im Unterricht vorgesehen sind.

3. Der Lehrerkommentar

Der Kommentar zu »Musik und Tanz für Kinder« wird in zwei Teilen vorgelegt:

Für das 1. Unterrichtsjahr: Dieser Teil enthält eine Begründung für das pädagogische Konzept sowie im Hauptteil die Beschreibung von »Themen« und »Material-Angeboten für den Unterricht (s. u.) sowie die notwendigen Quellenangaben.

Für das 2. Unterrichtsjahr: Außer den Themen und den »Material«-Seiten finden sich in diesem Band ausführlich kommentierte Hinweise auf Bücher und Schallplatten, die im Unterricht und im Elternhaus im Früherziehungsalter bedeutsam erscheinen.

Jedes »Thema« (im 1. Unterrichtsjahr werden 26 Themen beschrieben) stellt einen möglichen Unterrichtsverlauf in anschaulicher Weise dar. Wir wollen den Erziehern keine Unterrichtsrezepte an die Hand geben — wohl aber Unterrichtsbilder, die die besondere Dramaturgie des Unterrichts mit jüngeren Kindern vorstellbar machen. Man kann diese Bilder dem eigenen Unterricht vorgeben, doch zwingt den Lehrer kein Programm dazu. Er kann die Linie, die durch die Reihung der Themen bezeichnet ist, ein Stück weit verfolgen; er kann sie auch kürzen oder Sprünge machen oder einen eigenen Pfad einschlagen. Lehrer haben im Verlauf der Breitenerprobung zu unterschiedlichsten Zeiten, zwischen August und November, mit dem Unterricht

Titelseiten der Kinderhefte für das 1. Jahr

Sie zeigen die Leitfiguren, die im Unterricht eine Rolle spielen und an denen inzwischen viele Kinder Gefallen gefunden haben.

Der *Musikater* spielt mit dem »roten Faden«, der sich als Motiv durch das ganze erste Kinderheft zieht. Der Faden verwandelt sich in einen Kreis, in eine Balancierstange, in den Rahmen eines Bildes oder in das Band der Nußklapper, die die Kinder selbst bauen können.



Die *Tripptrappmaus* hinterläßt »Spuren«, die das zweite Kinderheft als Grundmotiv durchziehen. Sie sind auch Vorformen und Übergänge zu Notation, oder Tanzschritte, und die Kinder zeichnen selbst viele Spuren.



Titelseite der 3. Elternzeitung

Wie in jeder Elternzeitung werden auch hier Grundanliegen der Musik- und Tanz-erziehung den Eltern beschrieben. Im Innenteil finden sich vor allem praktische Tips für die Eltern sowie manches zum Schmunzeln und Nachdenken.

ELTERNZEITUNG 3 ELTERNZEITUNG

MUSIK UND TANZ FÜR KINDER

In der Früherziehung sollen Kinder durch ein reiches und vielfältiges Angebot zum Lernen aus Neugierde und Freude angeregt werden. Die wichtigste Lernform des jüngeren Kindes ist das Spiel. Spielen und im Spiel lernen sind für das Kind eins, und das bewußte Lernen trennt sich vom Spiel nur sehr allmählich. Lernen muß immer lustbetont sein und darf nicht aus Pflicht geschehen.

Was lernen unsere Kinder?

Sie begegnen vorgebildeten Formen: im Lied, im Tanz, in der Sprache. Sie nehmen sie auf und lernen sie nachzuvollziehen, im Singen, im Tanzen oder Erzählen. Sie lernen Instrumente kennen und spielen und beginnen Töne zu entdecken und zu verstehen. Sie werden auf die Möglichkeiten ihrer Stimme, ihrer Sprache, ihres Körpers aufmerksam. Bei all dem sammeln sie sich einen Schatz an Liedern, Tänzen oder Geschichten, der nun ihnen gehört. So werden sie allmählich vertraut mit den Formen und Techniken von Musik und Tanz und anderen Gestaltungsbereichen.

BEWEGEN UND TANZEN	S. 2-3
MACH DOCH NICHT SOLCHEN KRACH!	S. 4
Kunststücke - Eltern mit Kindern	S. 5
MALEN IN DER FRÜHERZIEHUNG	S. 6-7
"HALT DICH GERADE!" hilft leider nichts	S. 9
THEMEN AUS DEM UNTERRICHT: Verkleiden - Hörspiele - Hexen	S. 10-11

Die Kinder lernen jedoch auch, sich selbst musikalisch und tänzerisch auszudrücken und dabei in Kontakt zu treten. Im Selbstmachen erproben sie ihre Phantasie und stillen ihr Bedürfnis. Sie wenden an, was sie in der Früherziehung und in ihrem bisherigen Leben erfahren gelernt haben.

Wenn wir Eltern das Lernen des Kindes mitmachen, wenn wir anregen, verstehen und bewundern, ist es noch viel mehr Ansporn und Freude für die Kinder.

begonnen, und das Unterrichtswerk hat sich für jede der damit verbundenen Situationen offen gezeigt. Gleiches gilt für die inhaltlich und organisatorisch zumeist stark differierende Arbeit in Musikschule oder Kindergarten.

Die »Material«-Seiten sind der zweite Grundbestandteil im Lehrerkommentar. Nahezu jedem Thema ist ein »M«-Teil zugeordnet. Die Materialien sind nach Gruppen gegliedert [z. B. a) Spiele, b) Texte, c) Lieder] und allenfalls methodisch knapp kommentiert. Mit Hilfe dieser ergänzenden Materialien kann man jedes Thema vertiefen, variieren oder sogar neu konzipieren.

Der Lehrerkommentar darf aufgrund seiner Bestandteile — didaktische Grundlegung, unterrichtspraktische Erläuterung, strukturiert aufgeführte Materialstücke — als ein Kompendium für die Erziehung jüngerer Kinder angesehen werden.

4. Die Toncassetten

Sie enthalten die Hörbeispiele sowie die Musik für die Tänze im Unterricht.

5. Weitere geplante Bausteine zum kompletten Unterrichtswerk:

Kinderheft »Notenfuchs«: Es soll dem Lehrer die Möglichkeit geben, aus dem Unterricht heraus den Umgang mit der Notenschrift, soweit er im Vorschulalter sinnvoll erscheint, zu akzentuieren.

Großformatige Plakate: Sie haben sich z. B. im Kindergarten sehr bewährt. Jüngere Kinder versammeln sich besonders gerne vor den großen Bildern, die sie zu Gesprächen und Aktivitäten anregen.

Ermutigungen zum Einsteigen

Materialien, die eine Breitenwirkung entfalten und »dem Orff-Institut« zugeschrieben werden, muß es geben. Denn das Institut hat eine Botschaft zu bringen; es muß zumindest Auskunft darüber geben, wie nach der Auffassung seiner Lehrer Erziehung gestaltet werden sollte. Nun steht ein Rahmen für die Früherziehung bereit, den andere, außerhalb unserer »Kontrolle«, für ihre Arbeit benutzen können. Viele Erzieher werden auf der Grundlage von »Musik und Tanz für Kinder« unterrichten, auch solche, die ihr Handwerk nicht »bei uns« und vielleicht nicht immer vollständig gelernt haben. Somit kann es auch Mißinterpretationen geben, die uns allen zu Ohren kommen werden — auch jenen, die nicht an der Konzeption von »Musik und Tanz für Kinder« beteiligt waren. Wir können und müssen das aushalten, wie auch das Orff-Schulwerk Erfolg und Kritik ausgehalten hat. Mögliche Mißverständnisse und verfälschende Interpretationen werden aber umso geringer an Wirkung sein, je mehr eine überzeugende Praxis im Umgang mit »Musik und Tanz für Kinder« geleistet wird. Wir bitten alle, die eine Möglichkeit dazu haben, einmal probeweise mit dem Unterrichtswerk zu arbeiten.

Niemand soll auf die einlinige Verwirklichung eines Konzeptes von Früherziehung eingeschworen werden, das sich ihm zuletzt entfremden würde. Gerade dieses Unterrichtswerk schützt durch seine Offenheit und Variabilität davor, daß solches überhaupt geschehen kann. Im Gegenteil, es soll die gestaltvolle Verwirklichung eines persönlichen Unterrichts besonders gefördert werden — eines Unterrichts, der nach allen Erfahrungen auch die Eltern für sich gewinnt und in dem die Kinder freudig und interessiert sind.

»Musik und Tanz für Kinder« gibt allen Musik- und Tanzerziehern in der Früh-
erziehung die Möglichkeit, ihren eigenen »Stil« zu verwirklichen und zu bewahren.
Es entlastet aber davon, sich im Druck der täglichen Arbeit, in der notwendigen
Kürze der Begegnung mit Kindern, Eltern und Kollegen, stets aus eigener Kraft zu
rechtfertigen, die grundlegenden Ziele und Arbeitsformen der Musik- und Tanz-
erziehung verständlich zu machen und die richtigen Inhalte zu finden. Es erleichtert
die Umsetzung der Intentionen in Erziehungsgeschehnisse. »Musik und Tanz für
Kinder« ist ein Werk, das Erziehern hilft, im Erziehungsalltag eigenständig zu
handeln.

*Hinweis: Das Kinderheft »Der Musikater« sowie die beiden ersten
Elternzeitungen werden ab 15. August 1984 in der Endfassung erhält-
lich sein. Der vollständige Lehrerkommentar zum ersten Unterrichts-
jahr erscheint zu Beginn 1985, doch wird allen Lehrern, die mit Schul-
jahr 1984/85 zu unterrichten beginnen wollen, eine maschinenschrift-
liche Fassung für den Unterricht im ersten Halbjahr zur Verfügung ge-
stellt. Interessenten wenden sich bitte an den Verlag B. Schott's Söhne,
z. Hd. Frau Brigitte Franken, D-6500 Mainz, Weihergarten 5.*

Musik und Tanz für Kinder

Inhaltsverzeichnis des Lehrerkommentars

1. TEIL: EINFÜHRUNG

1. ADRESSATEN
2. ZIELE
3. BETRACHTUNGEN ZU DEN FACHLICHEN SCHWERPUNKTEN
 - 3.1. Singen und Sprechen
 - 3.2. Elementares Instrumentalspiel
 - 3.3. Bewegung und Tanz
 - 3.4. Musikhören
 - 3.5. Instrumenteninformation
Instrumentalisten aus der Musikschule zu Gast in der Früherziehung
 - 3.6. Erfahrungen mit Inhalten der Musiklehre
4. ALLGEMEINE KRITERIEN FÜR DIE AUSWAHL VON SPIEL- UND
LERNSITUATIONEN
5. DIE BESTANDTEILE DER LERNMATERIALIEN FÜR DAS
ERSTE UNTERRICHTSJAH

6. AUSSERE VORAUSSETZUNGEN DER UNTERRICHTSARBEIT
 - 6.1. Räumliche und materielle Voraussetzungen
 - 6.2. Gruppengliederung und Gruppengröße
7. HINWEISE ZUR UNTERRICHTSGESTALTUNG
 - 7.1. Die Funktion der Kinderhefte im Unterricht
 - 7.2. Unterrichtsdauer und Unterrichtsgestaltung in der Musikschule und im Kindergarten
 - 7.3. Der Einfluß des Lehrerkommentars auf die Unterrichtsplanung
 - 7.4. Allgemeine Hinweise zum Aufbau einer Stunde
 - M*) 1 — Materialien zur Gliederung von Stundenverläufen
 - 7.5. Überraschungen in gut geplanten Stunden
8. THEMA ELTERNARBEIT
 - 8.1. Über die Bedeutung der Einstellung und Mitwirkung der Eltern
 - 8.2. Zum Charakter der häuslichen Elterntätigkeit
 - 8.3. Information der Eltern durch die »Elternzeitungen«
 - 8.4. Elternmitmachstunden und Elternabende
 - 8.5. Das Problem des unterschiedlichen Engagements der Eltern

2. TEIL: VORSCHLÄGE FÜR DIE UNTERRICHTSARBEIT

ERSTES HALBJAHR — Kinderheft »Der Musikater«

ÜBERSICHT ÜBER DIE KERNINHALTE

Eltern machen mit	<ol style="list-style-type: none"> 1. Thema: Kennenlernen <ol style="list-style-type: none"> M 2 — Roter Faden M 3 — Kennenlernen M 4 — Kuschtiere 2. Thema: Das Haus, in dem wir Musik lernen <ol style="list-style-type: none"> M 5 — Erste Raumerfahrung M 6 — Kreisbildung 3. Thema: Katzenmusik <ol style="list-style-type: none"> M 7 — Katzen 4. Thema: Instrumente klingen im Zauberwald (Kleines Schlagwerk) <ol style="list-style-type: none"> M 8 — Kleines Schlagwerk
Eltern machen mit	<ol style="list-style-type: none"> 5. Thema: ». . . komm tanz mit mir« — Körperbewußtmachung am Anfang <ol style="list-style-type: none"> M 9 — Erste Körperbewußtmachung 6. Thema: Herr Viel und Herr Wenig <ol style="list-style-type: none"> M 10 — Viel und wenig 7. Thema: Wind, Blätter, Herbst

*) M = »Materialsammlung« mit zusätzlichen Unterrichts Anregungen

8. Thema: »Herbst ist's! Ein »Ruf-Lied« zum Weiterdichten
M 11 — Im Herbst
M 12 — Singendes Erzählen
- Eltern machen mit
9. Thema: Nußspruch und Nußkastagnette (als Selbstbauinstrument)
M 13 — Spiel mit Nüssen
10. Thema: Bruder Jakob - Glockenklänge
M 14 — Glocken
11. Thema: Von der Laternenzeit bis Weihnachten
M 15 — Laternenzeit
M 16 — Nikolaus, St. Martin
M 17 — Weihnachten
M 18 — Im Winter
- Eltern machen mit
12. Thema: »Bim bam brommel« - Spiel mit der Handtrommel:
laut und leise und auf ganz verschiedene Weise
13. Thema: Rhythmisch-metrische Spiele mit Trommeln
M 19 — Leichte Trommelspiele und Trommelsprüche

Verzeichnis der Hörbeispiele

ZWEITES HALBJAHR — Kinderheft »Die Tripptrappmaus«

14. Thema: Klänge und Spuren
15. Thema: Die Tripptrappmaus
M 20 — »Mäuse«
16. Thema: Der Mann auf der Vendôme-Säule
M 21 — So ein Wetter!
- Eltern machen mit
17. Thema: Fasching, Karneval, Fasenacht
M 22 — Fasching, Karneval, Fasenacht
M 23 — Lustige Sachen, in Gruppen zu machen
M 24 — Leichte Tänze für Kindergruppen
(liegt separiert vor!)
- Eltern machen mit
18. Thema: Wir bauen eine Rassel
19. Thema: »Im Wald wohnt eine Hexe« (Spiellied zum »Rasseln«)
M 25 — Zaubern
20. Thema: Der Kuckuck - Spiel mit einem Intervall
M 26 — Im Frühling
21. Thema: Stabspiele
M 27 — Stabspiele: Anregungen
22. Thema: Hoch — tief. »Die kleine Maus will hoch hinaus.«
M 28 — Hoch und tief, höher tiefer
23. Thema: Objekte, die zu Bewegung und musikalischer Begleitung anregen
M 29 — Objekte und Materialien in Bewegung und Musik

	24. Thema: Meine Stimme M 30 — Stimmen
Eltern machen mit	25. Thema: Musik zu Hause — Hausmusik
Eltern machen mit	26. Thema: »tanz, Faß, tanz!« — wir gestalten eine Geschichte M 32 — Im Sommer

Übersicht über die Hörbeispiele des 2. Halbjahres

Quellenhinweise

For our English readers:

Rudolf Nykrin's report concerns new materials in the area of early childhood education that have been prepared by teachers at the Orff Institute and by teachers who have studied at the Institute. These materials will be published under the title »Music and Dance for Children« and are intended for music schools, kindergartens, pre-school and other music education classes. The first part of the series will be available for the 84—85 school year.

The children's workbooks, specifically intended to fulfill an important function at home, are so designed that the children find reiterations and excerpts from their lessons which will help to reinforce what they did. The children can draw, paint or paste things into the books. This helps to increase their understanding of the various lessons and stimulates them to sing, make music and dance at home. Using these books children may come to reflect on music and share their experiences with their parents.

The parents' newsletter serves as a bridge between school and home and seeks to stimulate questions about the parents' role in the process of education; how they can be assisted to understand more about their child's lessons and to encourage them to provide a more active environment for their child in the wide scope of musical and creative activities.

The teacher's commentary contains the detailed basis for pedagogical concepts as well as descriptions of »themes« — but not in a way that might bind the teacher to a fixed plan or »recipe« even though the outline for a specific lesson may be stated. It also contains suggestions for games, texts and songs, and advice about how to enable a deeper understanding of the lesson, how to vary it and how to arrive at new concepts based on the lesson.

»Music and Dance for Children« makes it possible for all early childhood music and dance educators to realize and »test« their own styles. It also releases them from the everyday pressures and spent energy of always having to explain the bases for music and dance education and always having to look for the appropriate contents, especially when the encounters with children and parents are so brief. The edition should help the teachers to find their own ways in the daily course of the educator's task.

Internationale Musikmesse in Frankfurt 1984 oder: Bei Stromausfall ist Generalpause!

Hermann Regner

Ich habe sie nicht gezählt. In den Veröffentlichungen aber ist die Rede von 725 Ausstellern, die auf diesem »Weltmarkt der Musikbranche« zeigen, was sie zu verkaufen haben.

Eigentlich ist Frankfurt eine Fachmesse. Normalerweise also treffen sich hier Hersteller und Händler. Sie planen die Zukunft. Die Messe wird als Barometer der wirtschaftlichen Entwicklung gewertet, die hier registrierte Nachfrage steuert die Produktion im kommenden Jahr.

Die Lage der Musikwirtschaft ist nicht rosig. Im November 1983 war der Umsatz der Musikfachgeschäfte um 7 % geringer als im Vorjahr, oder sogar um 11 % geringer als im November 1982. Handel und Hersteller kämpfen gegen ein weiteres Absinken. Und sie kämpfen — so scheint es mir — offensiv, mit grellen Lichteffekten, Farben, Kunststoffen und mit großer Lautstärke.

An zwei Tagen durfte »das Volk« strömen. Viele junge, mittlere und ältere Menschen waren gekommen und ließen sich auch durch noch so große Hinweise nicht davon abhalten, überall, wo das möglich war, zu spielen. Für manche musikpädagogische Hypothese habe ich in diesen Tagen Bestätigungen erhalten. Zum Beispiel: der Zauber der Trommel wirkt. Jede Trommel — klein oder groß, mit Natur- oder Kunststoff-Fell, oder gar elektronisch — wurde ausprobiert, mit Ausdauer angeschlagen, laut, lauter, so laut es nur ging. Bei den Becken und Gongs war es genauso: mit ernstem Gesicht, konzentriert, spielten Jugendliche minutenlang, verzaubert vom Klang dieser Metallinstrumente. Bei den Xylophonen, Marimbas und Vibraphonen waren es mehr die Spezialisten, die neue Instrumente erprobten. Es gibt erstaunlich viele junge Menschen, die gut spielen. Sollte das ein Ergebnis der elementaren Musikerziehung mit Orff-Instrumenten sein?

Ich habe auch Klavierfans beobachtet. Sie gingen von einem Flügel zum nächsten. Nach Stunden habe ich sie in den weiten Hallen wiedergesehen: noch immer probierten sie sich an einem Instrument aus. Einige wollten sich zeigen, hatten endlich Publikum. Andere saßen still für sich am Instrument, um immer wieder den »Fröhlichen Landmann« zu zelebrieren. Auch Blockflöten wurden viel in die Hand genommen, Sordune, Krummhörner, Gemshörner. Natürlich waren auch ganze Straßen voll von Gitarren und allen Blasinstrumenten zu finden. Um auf einer solchen Monstertmesse aufzufallen, muß man unbedingt ein großes Schild mit dem Hinweis »Neuheit« aufstellen, eine durchsichtige Kunststoff-Trompete bauen, eine »kopflöse« Gitarre oder eine grün angestrichene Klarinette ausstellen.

Am meisten Zulauf hatten sicher die Aussteller elektronischer Instrumente. Von Musik-Taschenrechnern, kleinen Rhythmusgeräten über Keyboards bis zu großen Organen: alles war da. Offensichtlich wird auf diesem Markt zur Zeit viel investiert

und viel verdient. Weil es auch einige Musikpädagogen gibt, die unsere Zukunft vor allem in diesem Bereich sehen, habe ich mich besonders gründlich umgesehen.

Kinder und Jugendliche starten mit einer Tischorgel. Das ist ein einmanualiges Instrument, das man auf den Küchentisch stellt. Der Lautsprecher ist eingebaut. Man kann die Orgel auch an eine HiFi-Anlage anschließen. Die einfacheren Instrumente sind Mono, die größeren entwickeln einen Stereo-Sound. Preise liegen zwischen 800 und 2000 Deutschen Mark. Kürzlich hat die »Stiftung Warentest« solche Tischorgeln kritisch unter die Lupe genommen. Ergebnis: von 13 ausgewählten Typen wurden ein Instrument mit sehr gut, zwei mit gut, drei mit zufriedenstellend und sieben mit mangelhaft beurteilt. Kritisiert wurde immer wieder die Begleitautomatik, sowohl das Rhythmusgerät, als auch die Einrichtung, Begleitakkorde zu produzieren. Selbst wenn ein solches Instrument in sich gut gestimmt ist, verhindert die Unmöglichkeit, den Stimmton zu verändern, oft das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Auch die Klangqualität der imitierten Instrumente (Gitarre, Flöte usw.) läßt zu wünschen übrig. Ich will mich aber gar nicht hinter den Feststellungen der »Stiftung Warentest« verstecken. Ich habe solche Instrumente ausprobiert und finde ihren Klang ärmlich, leer, charakterlos. Wenn ich mir vorstelle, daß ein Kind an so einem Instrument, das ja von sich aus, auch bei entwickelten Spielfähigkeiten nie besser, schöner, voller klingen wird, seine Stunden und Jahre verbringen soll, tut es mir sehr leid. Im übrigen auch der Lehrer, der das unterrichten soll.

Ich habe auch etwas gegen das »Prinzip Imitation«. Eine E-Orgel — auch höher entwickelte Versionen, teure Instrumente — hat keine eigene Klangfarbe, keinen individuellen Charakter. Sie ist nicht wie eine Flöte, ein Xylophon oder eine Trompete begabt mit einer unverwechselbaren Eigenart. Sie lebt von der Imitation anderer Instrumente. Ist das nicht ärmlich? Ist das Votum für solche Instrumente nicht auch Einübung in eine durch Technik und Automation an Persönlichkeit, Individualität, Originalität und Charakter ärmer gewordene Welt?

Es gibt auch noch andere Gründe, die m. E. gegen eine zu frühe Verwendung von Automatik sprechen. Natürlich macht es Spaß, auf's Knöpfchen zu drücken. Auch schon den Aller kleinsten. Bloop — da ertönt ein Rumba-Rhythmus. Ich fürchte nur, daß bei dem sechsjährigen Hans die Motivation schnell nachläßt, wenn er dazu erst einmal auf und ab, seinen ersten, seinen zweiten, dann den dritten und vierten Finger auf eine Taste setzen soll.

Werner Niehus, der Leiter der Städtischen Musikschule Trossingen, beschreibt die pädagogische Lage so: »Trotz der im Vergleich zu ‚klassischen‘ Ausbildungsmerkmalen diffusen Eigenschaften der elektronischen Orgel ist man in der Ausbildungsszene darauf angewiesen, weitgehendst Elemente der Lerntechniken von Klavier oder mechanischer Kirchenorgel in die Methoden für das Instrument mit einzubringen. Das bedingt aber, den vor allem bei Laien vorhandenen Traum von der klanglichen Freiheit der elektronischen Orgel zunächst einzuschränken auf simple Tonfolgen und einfache Kadenzen, auf das ganze mühselige Ein-mal-Eins des instrumentalen Lernens. Diese Divergenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit könnte nicht größer sein: Auf der einen Seite durch Druck eines Fingers auf die Taste klangliche, rhythmische und musikalische Ereignisse von größter Komplexität, auf der anderen Seite die mehr oder

weniger stotternden Grundübungen mit ‚Hänschen klein‘, ‚Alle meine Entchen‘ u. a., um die Finger mit dem Ungewohnten vertraut zu machen.« (Neue Musikzeitung, Februar/März 1984, S. 59).

Hier wird von einem prominenten Fachmann bestätigt, was mir beim tagelangen Zuhören und Ausprobieren immer wieder aufgefallen ist: diese Divergenz zwischen

Direkt an unsere Leser:

Haben Sie Erfahrungen im pädagogischen Umgang mit elektronischen Instrumenten?

Unterrichten Sie Kinder, die E-Orgel spielen?

Bitte schreiben Sie uns. Wir würden gerne Ihre Beiträge über die in diesem Bericht angesprochenen Fragen veröffentlichen.

SPALTE: HEISSE EISEN

Das nächste Mal: Möglichkeiten und Grenzen elektronischer Instrumente in der Musikerziehung.

Anspruch und Wirklichkeit, jene verführerischen Hoffnungen, die geweckt werden, jenes »Angebot aus Chips«, aus Fertigteilen eine (welche?) Musik zusammenzubauen. Es ist mir klar geworden, daß elektronische Orgeln, kleine und große, gut sind für Menschen, deren Kompetenz durch elementare Erfahrungen und technisch-musikalische Fertigkeiten bereits gebildet ist. Anders gesagt, damit es nicht mißverstanden werden kann: ich bin der Meinung, daß aus lernpsychologischen Gründen jedem ernsthaften Unterricht auf elektronischen Instrumenten eine elementare Musikerziehung und die Beschäftigung mit traditionellen Instrumenten vorausgehen muß. Es bleibt dabei, daß auch in unserem Jahrhundert der technologischen Explosion der Mensch das Prinzip der Fortbewegung einer Lokomotive oder eines Autos nur versteht, von innen heraus versteht, wenn er das Rollen eines Rades lange genug beobachtet und erprobt hat. Wie soll er das Fließen, Stoßen, Atmen eines Rhythmus erfassen, wenn er es nie erlebt hat, wie durch die Bewegung des Arms, der Hand, das Trommelfell zum Klingen kommt, und wie dann das Zusammenfügen von lang und kurz, von betonten und unbetonten Schlägen diese Bewegung zu einem rhythmisch-metrischen Zeitmuster wird, das man Rhythmus nennt? Wenn er nur gelernt hat, den richtigen Knopf zu drücken, um einen Cha-cha-cha erklingen zu lassen? Wer Musikerziehung zu einem fixen Reagieren, zu einer Art von Überleben in einer »Welt am Draht« degradiert, fördert die Entfremdung. Es ist nicht wahr, daß Aufklärung und technische Entwicklung etwas verändert haben an der Notwendigkeit, die Dinge, mit denen wir leben, von innen heraus, in ihrem Wesen zu verstehen. Alles »Überspringen« von Stufen des Handelns — nach dem Motto »Kinder heute sind ja so clever« — wirkt sich als entfremdete Distanz aus, als Verlust innerer Beziehungen.

Zurück zum Besuch auf der Frankfurter Musikmesse. Verlage warben für ihre Publikationen. Bücher und Noten, die man sonst nur aus der Werbung kennt, standen zum in die Hand nehmen bereit. Tagelang hätte man sich damit befassen können, Schwerpunkte, Traditionen und Trends einzelner Verlage kennenzulernen.

Schon in der Halle mit den sogenannten »Klein-Instrumenten« und den Verlagen war mir die offensive Produktions- und Verkaufsstrategie »neu — neuer — am neuesten« aufgefallen. Im Nahkampf der Produzenten um den Marktanteil setzt man alle Hoffnung auf die »originelle« Lösung. Es gehört schon ein großer Geist und viel Charakter dazu, nicht allen Modetrends nachzulaufen! Eine niederschmetternde Lektion in Sachen »Wirklichkeit« wurde mir in der Halle »Orchester-Elektronik« verpaßt.

Man hat öfter gesehen, wie Bands ihre Instrumente aufbauen, hat davon gehört und gelesen, daß tonnenweise Equipment angeliefert werden muß. Das ist ja verständlich, wenn eine Super-Gruppe im Olympia-Stadion auftritt. Daß es aber so viele Super-Bands gibt? In Frankfurt jedenfalls war eine Riesenhalle voll von solchen elektroakustischen und elektronischen Geräten. Wer kauft die Tausende von Lautsprechern? Die kleinen und vor allem großen Mischpulte, die Echo- und Hall-Maschinen, die kleinen, dicken, dünnen, roten und grünen Mikrofone? Wenn das Angebot der Musikmesse Frankfurt auf Kunden umgesetzt wird, muß bald jedes Familienmitglied vom Baby bis zur Urgroßmutter seinen Zweitkopfhörer haben.

Das schien wichtig zu sein: der Kopfhörer. Er bietet direkten Zugang zur Musik, schaltet alle anderen, oft auch störenden Geräusche ab. Ideal, sollte man meinen. Alle Probleme mit dem Schokoladenpapier meines Nachbarn zur Linken und mit dem Husten des Herrn, der hinter mir im Konzert sitzt, sind gelöst. Man wird nicht gestört. Man ist vollkommen konzentriert auf die Musik. Der Raumeindruck ist ideal. Der Tontechniker hat ihn produziert, gerecht auf meine beiden Ohren verteilt. Das kann nicht jeder Konzertsaal. Trotzdem aber habe ich Bedenken gegen die Alleinherrschaft des Kopfhörers. Er ist asozial, verhindert jede Art von Gemeinsamkeit.

Er schließt die Umwelt aus, läßt den Raum, in dem ich Musik höre, nicht mitspielen. Ob der Mensch nicht auch noch den Einbau einer Buchse im Kopf schaffen wird, damit die Maschine das Gehirn direkt beliefern kann?

Zuerst meinte ich, mich verirrt zu haben, in eine andere Fachmesse geraten zu sein. Da gab es ganze Straßen, in denen Lichtmaschinen angeboten wurden. Scheinwerfer, Farbwechsler, Stative, Steuerpulte, von denen aus in wählbarer Geschwindigkeit einzelne Lampen in andere Positionen geschwenkt werden können. Lichttechnik gehört dazu, heutzutage! Wozu?

In dieser Halle hält man sich nicht lange auf. Erst beim dritten Mal habe ich es geschafft, an allen Ausstellungsplätzen vorbeigegangen zu sein. Die grellen Lichter, die bulligen Boxen, die teuflischen Effektgeräte produzieren zusammen eine unerträgliche Hektik. Dann mußte ich plötzlich lachen. Was geschieht, dachte ich mir, wenn plötzlich der Strom ausfällt?

Diesen Artikel veröffentlichte in Heft 3, März 1984, die Instrumentenbau-Zeitschrift musik international.

For our English readers:

Hermann Regner's report is of his visit to the Frankfurt Music Fair, 1984. He tells of the vast exhibitions in which the music instrument manufacturers, publishers and distributors are trying to combat a further business recession.

The report deals mostly with electronic music instruments. »I have tried out the instruments and find their sound weak, empty and lacking in character. I pity those children who play these instruments — instruments which in themselves will never sound any better, more beautiful or richer after a few hours or even a few years. I also feel sorry for the teachers who are supposed to teach them.« A reason to avoid the use of such instruments with the very young is the fact that, for example, an electric organ has no individual timbre or character. »It is not like a flute, xylophone or trumpet each of which have their own indisputable uniqueness. Its life depends on imitating other instruments. Don't you think this is very poor? Does not the choice of such instruments conform with a world that is about to lose personality, individuality, originality and character through the overpowering automation?

The editor turns to the readers of this magazine with some questions:

Have you had any educational experiences with electronic instruments?

Do you teach children who play the electric organ?

Further contributions to the theme of »Possibilities and Limitations of Electronic Instruments« will be published in the next issues of Orff-Schulwerk Informationen.

Berichte

Eröffnung der Bayerischen Musikakademie Marktoberdorf mit einem Orff-Seminar

Mit einem Seminar für Elementare Musik- und Tanzerziehung hat im März die neue bayerische Musikakademie in der Ostallgäuer Kreisstadt Marktoberdorf ihre Arbeit aufgenommen. Im »Wahrzeichen« der Stadt, dem früheren erzbischöflichen Schloß, auf einem Berg etwas über der Stadt gelegen, hat Bayern seine zweite Musikakademie eingerichtet.

Vom 12. bis 16. März arbeiteten unter der Leitung von Nora Berzheim und Wolfgang Hartmann 29 aus der ganzen Bundesrepublik angereiste Erzieherinnen, Lehrer und Musikschullehrer. Die Orff-Schulwerk Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland hatte dieses Seminar ausgeschrieben; Karl Alliger hat die Vorbereitung und die Durchführung in bewährter Weise organisiert.

Konzentriert und in der großzügig eingerichteten, anheimelnden Atmosphäre des »Schlosses« gleichzeitig gelöst arbeiteten die Teilnehmer an Improvisations- und Gestaltungsaufgaben in Musik und Bewegung. Beim Tanzen und beim Spielen auf Orff-Instrumenten wurden Erfahrungen gesammelt, die — didaktisch aufbereitet — der beruflichen und persönlichen Anregung und Förderung dienen.



Nora Berzheim im Unterricht: Bewegungsgestaltung mit Kursteilnehmerinnen

Karl Alliger dankte dem Bayerischen Musikrat, dem Leiter der Musikakademie Gustav Adolf Rabus und seinen Mitarbeitern für die Gastfreundschaft. »So etwas hat die Orff-Schulwerk Gesellschaft schon lange gesucht«, sagte Karl Alliger in einem Pressegespräch und fand sehr anerkennende Worte für die sehr persönliche Art, in der diese Fortbildungsstätte eingerichtet und geführt ist.



Wolfgang Hartmann: Instrumentale Improvisation, angeregt durch Farbkarten

In Marktoberdorf ist auch der »Carl Orff Chor« (Leitung: Arthur Groß) zu Hause. Dieser Chor hat im vergangenen Jahr das gesamte Kantatenwerk Orffs auf eine Doppel-Langspielplatte aufgezeichnet. (In der kleinen Stadt beginnt bereits ein »Vorschlag« zu kursieren: ob man nicht Marktoberdorf — wenn das so weitergeht — in Zukunft »Marktoberd'Orff« schreiben sollte?)

hr

Carl Orff zum Gedenken

Am 29. März trafen sich Angehörige, Freunde und Mitarbeiter Carl Orffs in der Klosterkirche Andechs. In einem Gottesdienst, den der Abt Dr. Odilo Lechner OSB zelebrierte, gedachten sie Carl Orffs, der am 29. März 1982 gestorben ist.

Die CAMERATA VOCALE des Orff-Instituts Salzburg (Leitung: Hermann Regner) sang Sätze aus der Missa »Aeterna Christi munera« von Giovanni Pierluigi da Palestrina, sowie aus den »Prophetiae Sibyllarum« von Orlando Lasso. Zum Schluß erklang in der Grabkapelle das »Wessobrunner Gebet« aus dem Schulwerk.

»Wo die wilden Kerle wohnen«

In der Reihe »Für Kinder und Kenner« der Salzburger Bachgesellschaft war am 19. und 20. Mai der »Schnurpsenchor« (Leitung Christiane Wieblitz) und eine Selbstbauinstrumentengruppe (Leitung Ernst Wieblitz) am Orff-Institut zu hören und zu sehen. Die szenisch und musikalisch ausgearbeitete Geschichte von Maurice Sendak konnte eine große Zahl Salzburger »Kinder und Kenner« begeistern.

Schlagzeug-Jugendgruppe aktiv

Auf Einladung des Leiters der Musikschule wirkte die Schlagzeug-Jugendgruppe des Orff-Instituts (Leitung Hermann Urabl und Werner Stadler) am 8. Juni in einem Konzert in Teisendorf mit. Sie brachte dabei Musik aus den verschiedensten Stilbereichen zur Aufführung.

Das Schulwerk Carl Orffs im Spiegel der Welt

Der Bayerische Staatsminister für Bundesangelegenheiten in Bonn hat zu einer Veranstaltung am 19. Juni eingeladen, in der das Schulwerk und seine internationalen Auswirkungen im Mittelpunkt stehen. Nach Referaten von Prof. Naixiong Liao (Institut für Musikforschung an der Hochschule für Musik Schanghai) und Prof. Dr. Hermann Regner (Orff-Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg) werden Ausschnitte aus der Filmserie »Mit Xylophon und Fantasie — Das Orff-Schulwerk in aller Welt« den geladenen Gästen vorgeführt.

Orff-Schulwerk Kurse 1985 / Orff-Schulwerk Courses 1985 Stages Orff-Schulwerk 1985 / Cursos de Orff-Schulwerk 1985

2. — 13. 7. 1984 Elementare Musik- und Tanzerziehung in der pädagogischen,
sonderpädagogischen und therapeutischen Praxis
Orff-Institut Salzburg
Leitung: Karin Schumacher, Ernst Wieblitz
9. — 20. 7. 1984 Sommerkurs Elementare Musik- und Tanzerziehung
Assisi
Verena Maschat, Margarida Amaral, Mari Tominaga,
Walther Derschmidt
16. — 27. 7. 1984 Internationaler Sommerkurs Elementare Musik- und
Tanzerziehung
Orff-Institut Salzburg
Leitung: Ulrike Jungmair, Hilde Tenta
28. 7. — 4. 8. 1984 Internationales Tanzseminar »Performance and Gesture
in the 18th Century«
Orff-Institut Salzburg
Leitung: Shirley Wynne, Barbara Haselbach
27. — 31. 8. 1984 Fourth Australian National Conference of Orff-Schulwerk
Melbourne
Gastdozent: Christine Tiede-Schönherr
Dozenten: Faye Dumont, John Seal, Christoph Maubach,
Carol Richards, Lorna Parker, Diana Humphries
10. — 14. 9. 1984 Musik und Tanz in der Praxis mit Kindern von 4 — 7 Jahren
(musikalische Früherziehung)
Orff-Schulwerk Gesellschaft in der Bundesrepublik Deutschland
Bayerische Musikakademie Hammelburg
Rudolf Nykrin, Manuela Keglevic, Helge Pfeuffer,
Barbara Metzger
8. — 12. 10. 1984 Bausteine der Elementaren Musik- und Tanzerziehung
Vertiefungskurs
Orff-Schulwerk Gesellschaft in der Bundesrepublik Deutschland
Bayerische Musikakademie Hammelburg
Ernst Wieblitz u. a.
22. — 26. 10. 1984 Musik, Bewegung und Spiel in der sonderpädagogischen
und therapeutischen Praxis
Orff-Schulwerk Gesellschaft in der Bundesrepublik Deutschland
Leitung: Gertrud Orff, Pia Marbacher, Karin Schumacher

- 3./4. 11. 1984 Tanz in Schule und Freizeit
Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz
Kriens LU
Regula Leupold
7. — 11. 11. 1984 American Orff-Schulwerk Association
Eighteenth National Conference
Las Vegas, Nevada
Gastdozenten: Verena Maschat, Minna Ronnefeld,
Miriam Samuelson
Dozenten aus USA und Kanada
- 24./25. 11. 1984 Erarbeiten von einfachen Begleitsätzen zu Kindertänzen
Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz
Kriens LU
Ernst Weber
28. 6. — 2. 7. 1985 Symposion 1985: Orff-Schulwerk in der Welt von morgen
Orff-Institut Salzburg
Koordination: Hermann Regner
3. — 13. 7. 1985 Elementare Musik- und Tanzerziehung in der pädagogischen,
sonderpädagogischen und therapeutischen Praxis
Orff-Institut Salzburg
Leitung: Karin Schumacher, Ernst Wieblitz
3. — 13. 7. 1985 International Summer Course in Elementary Music- and
Dance Education
Orff-Institut Salzburg
Leitung: Jane Frazee, Verena Maschat

Symposion 1985: Orff-Schulwerk in der Welt von morgen

Salzburg, 28. Juni — 2. Juli 1985

Erziehung, Ausbildung, Bildung sind Formen sozialen Handelns, die ihren Sinn in der Zukunft erweisen. Wer sich mit Erziehung befaßt, wird deshalb immer wieder versuchen, jene Zeit vorzusehen, in der seine Schüler leben werden. Dazu ist es notwendig, die Wirklichkeit heute zu sehen, Tendenzen zu erkennen und Zeichen zu deuten, die in die Welt von morgen weisen.

Geistige, wirtschaftliche, soziale und politische Schwierigkeiten der Gegenwart verfinstern den Blick in die Zukunft. Viele Menschen glauben nicht mehr an das Überleben, an die notwendigen Veränderungen, die eine Zukunft garantieren. Auch manche Lehrer haben Selbstvertrauen, ihren Mut und die innere Kraft verloren, ihren Beruf wirkungsvoll auszuüben.

Das gilt in besonderem Maße für Bereiche, deren Wert für unser Leben heute und morgen von vielen Mitbürgern nicht anerkannt wird. Dazu gehören auch Musik und Tanz. Ihre Bedeutung für Körper, Seele und Geist des Menschen muß immer neu begründet werden.

Elementare Musik- und Tanzerziehung im Sinne Carl Orffs ist offen, vielgestaltig und wandelbar. Sie ist auch ständig in Gefahr, durch falsche Auslegung und mißverständliche Bearbeitung ihr Wesen zu verlieren. Wo und wann sind Adaptationen notwendig, wo und wann verliert das Schulwerk durch Veränderungen, Verkürzungen seine erneuernde Kraft? Welche Ziele, Inhalte und welche Wege des Schulwerks führen in die Zukunft?

Die Technik beeinflußt unser Leben mehr als wir selbst registrieren. Andere Formen der Informationsverarbeitung, des Lernens, Spielens, Fühlens und Denkens greifen um sich. Welche Bedeutung wird in dieser Welt die Elementare Musik- und Tanzerziehung haben?

Solche Fragen stehen im Mittelpunkt des Symposions 1985. Antworten können nicht erwartet werden. Sie sollen gemeinsam gesucht werden.

- | | |
|--------------------------|--|
| <i>Referate</i> | Impulse zur Orientierung und Auseinandersetzung mit wesentlichen Fragen der Erziehung, der Kultur, der Musik- und Tanzerziehung heute und morgen. Referate in deutscher Sprache. Thesenpapiere auch in Englisch. |
| <i>Podiumsdiskussion</i> | Gelegenheit zur Besprechung wichtiger Fragen im Anschluß an die Referate. Herausarbeiten von Konsequenzen für den Arbeitsbereich der Teilnehmer. |
| <i>Veranstaltungen</i> | Exemplarische Aufführungen von Werken Carl Orffs und seiner Schüler. Produktionen von Studierenden und Kindern. |

<i>Studios</i>	Einblick in die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, Film- und Video-Berichte, kleine Arbeitsberichte aus allen Bereichen.
<i>Seminare</i>	Überblick über neue Arbeitsbereiche in Theorie und Praxis.

Das Kollegium der Sonderabteilung »Orff-Institut« hat das »Orff-Schulwerk Zentrum« mit der Planung des Symposions 1985 beauftragt. Alle an einer Mitwirkung interessierten Kolleginnen und Kollegen, Gruppen und Gesellschaften werden gebeten, schon jetzt Vorschläge zum Programm zu machen. Es gibt bereits Vorabsprachen und Zusagen. Es werden vor allem noch Angebote zu »Veranstaltungen«, zu »Studios« und zur Leitung von »Seminaren« erbeten.

Symposium 1985: Orff-Schulwerk in the world of tomorrow

Salzburg • 28 June — 2 July 1985

Education, professional training, formation will prove their value in the future. Those who work in the field of education will therefore continue to attempt a vision into the times when their students will be living. To do this, it is essential to see the reality today, recognize tendencies and interpret signs pointing into the world of tomorrow.

Intellectual, economical, social and political difficulties today darken our vision into the future. Many people do not believe any longer in the survival of mankind, in the necessary changes which could guarantee our future. Also, some teachers have lost their self-confidence, their courage and inner force to work within their profession efficiently.

That has specific influence on those areas underestimated by many people as regards their immediate value in today's and tomorrow's life. Music and dance are amongst them. Their importance for body, soul and spirit of a human being has to be proved always anew.

Elementary Music- and Dance Education following the principles of Carl Orff is an open concept, of many shapes and variable. Also, it is continuously in danger of losing its identity through misinterpretation and distorting adaptation. Where and when are adaptations necessary? At which point will the Schulwerk lose its renewing strength through changes and reductions? What are the aims, contents and ways of the Schulwerk leading into the future?

Technical development has more influence on our lives than we actually register. Other ways of processing information, of playing, learning, feeling and thinking have already gained ground. What kind of importance will be given to Elementary Music- and Dance Education in this world?

Such are the questions around which the Symposium 1985 will be centered. Answers cannot be expected. We shall work together to find them.

Lectures Impulses towards the orientation and discussion regarding essential questions about education, culture, music- and dance education today and tomorrow. Lectures in German. English summaries.

Panel Discussion Opportunity to discuss important questions following the lectures. Consequences for the various working areas of participants.

Events Performances of works by Carl Orff and some of his pupils. Productions with students and children.

Studios Demonstrations showing the work with children and young people. Films and video-tapes. Reports about practical work in various fields.

Seminars Survey of new areas of work, both theoretical and practical.
Your ideas and contributions towards the program are very welcome.

Please write to the Orff Schulwerk Center Salzburg.

VEREINIGTE STAATEN VON AMERIKA

The Orff Echo, Winter 1983

Das Erfinden und Gestalten von Liedern für und mit zwei- bis vierjährigen Kindern ist das Thema eines Aufsatzes von Barbara Andress. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen sind die Untersuchungen von Psychologen und Lerntheoretikern, in welchen deutlich wird, daß die Art und Weise des Lernens dieser angesprochenen Altersgruppe sehr verschieden ist von der der Schulkinder. Die dort gewonnenen Einsichten umzusetzen, bemüht sich die Autorin in ihren Vorschlägen zur Praxis, welche sowohl von ihr komponierte Lieder als auch Anregungen für das Erfinden von Liedern gemeinsam mit den Kindern enthalten.

The Orff Echo, Frühling 1984

»Die Begabten« ist das Hauptthema dieser Ausgabe, in der sich mehrere Autoren verschiedene Aspekte dieses großen Feldes teilen, welches sich mit dem Begriff der Begabung auf tut. Sue Sydner weist die Verbindung von der Begabung zur Kreativität, Anlaß für Jacobeth Postl, sich mit den kreativen Aspekten des Schulwerks auseinanderzusetzen, wohingegen Marion O'Connell sich mit der Rolle des Lehrers innerhalb eines auf die Förderung von Kreativität angelegten Unterrichts beschäftigt.

In Amerika mehren sich seit einiger Zeit die sogenannten Begabtengruppen, welche in bestimmten Stunden aus dem normalen Klassenunterricht ausgegliedert werden, Joan Krueger berichtet darüber.

Ein großes Thema, welches hier natürlich nicht ausschöpfend behandelt werden konnte, viele Fragen offen läßt, doch wenn es nur einmal wieder zum eigenen Nachdenken darüber anregt, hat diese Ausgabe ihren Sinn erfüllt.

KANADA

*Music for Children. Musique pour Enfants, Carl Orff Canada,
Ostinato. Bulletin No. 25, Dezember 1983*

Lois Birkenshaw, ehemalige Präsidentin des »Ontario Chapter of music for children«, berichtet über ihren vierwöchigen Aufenthalt in Süd-Afrika, wo sie an Schulen und Universitäten unterrichtete, mehrere Kurse gab. Sie stieß auf ein großes Interesse am Schulwerk, aber auch auf die Probleme derer, die dort in diesem Sinne unterrichten. Der so nötige Austausch von Erfahrungen, neuen Ideen, ist nicht einfach in einem Land mit so großen Distanzen, zumal es geographisch isoliert liegt von anderen Ländern mit einem reichen Schulwerkleben.

Das Hauptproblem der dortigen Musikerziehung liegt jedoch in der absoluten Gegensätzlichkeit von traditioneller Schulmusik und der afrikanischen Musik, vor allem was die rhythmischen Grundlagen betrifft. Das Bemühen Hazel Cunningtons und Andrew Traceys, welche eine Art Schlüsselfunktion haben, geht zum einen dahin, die afrikanische Musik in das Schulcurriculum zu integrieren, sie aber auch der schwarzen Bevölkerung überhaupt »zurückzugeben«, bevor diese die eigene musikalische Tradition vollständig verloren hat. Diese Ziele mit Hilfe des Schulwerks zu erreichen, versuchen die Mitglieder der dortigen Orff-Schulwerk Gesellschaft, auf eine für Lois Birkenshaw beeindruckende Weise. »Schon viele Male in der Vergangenheit bin ich der Tatsache begegnet, daß die von der Orff-Philosophie angezogenen Menschen warm, fröhlich, kreativ und offen in ihrer Haltung sind, nicht nur der Musik, sondern dem Leben überhaupt gegenüber. Dies hat sich nun wieder einmal bestätigt, in Süd-Afrika.«

ENGLAND

Orff Times, November 1983

Margaret Murray berichtet von einem Sommerkurs mit Experimentcharakter. Hier wurde nicht nur das Schulwerk vorgestellt, sondern zusätzlich die Dalcroze-Methode, das Kodály-System, sowie der Ansatz eines Musiktheaters. Alle Vertreter der drei beteiligten Gesellschaften arbeiten in der Musikerziehung am Southland College und planen seit einiger Zeit ein mögliches Zusammenarbeiten. Voraussetzung hierfür ist das bessere Wissen um das Tun des anderen, und dies war auch das Ziel des erfolgreich abgeschlossenen Experiments, welches vielleicht in zwei bis drei Jahren wiederholt wird.

Über den einjährigen berufsbegleitenden Kurs der englischen Orff Society wurde bereits in den vorangegangenen *reflections* berichtet. In diesem Jahr sind es zehn Studenten, die diese Möglichkeit nutzen.

AUSTRALIEN

The Orff Schulwerk Association of N.S.W.

Was immer wieder auffällt in dem Bulletin dieser Gesellschaft, ist der lebendige Austausch von Ideen, Informationen, Fragen, die Widerspiegelung eines reichen Kurslebens. In der Ausgabe vom Oktober 1983 äußert die Präsidentin Lorna C. Parker ihre Freude über den immer stärker gewordenen Einfluß der auf dem Schulwerk basierenden Ideen, Techniken, Strategien auf den Schulunterricht. Doch soll das Kursprogramm noch verstärkt werden, da sie trotz allem immer wieder einer großen Anzahl selbst jüngst ausgebildeter Lehrer begegnet, welche in allen Fächern ausgezeichnet ausgebildet, jedoch mit den Grundlagen der Schulwerkarbeit nicht im mindesten vertraut sind.

Orff Schulwerk Association of Queensland,
Springboard, Juli 1983

Diese erste Nummer des »Springboard« stellt den Neuanfang einer offiziellen Zeitschrift der »Orff Schulwerk Association of Queensland« dar. Keith Smith, Präsident und Herausgeber zugleich, versucht in dieser ersten Ausgabe die möglichen Gründe aufzuzeigen, welche in den letzten zwei Jahren zu einem allmählichen Einschlagen aller Aktivitäten dieser Gesellschaft geführt haben. Gleichzeitig bekundet er jedoch seine Bereitschaft zu einem Neuanfang, bittet um Mithilfe. Das offizielle Musikprogramm des Erziehungsministeriums basiere zwar auf dem Kodály-System, doch gäbe es kein Gesetz, welches die Bereicherung und Ergänzung durch die Arbeit mit den Ideen des Schulwerks verbiete.

Inzwischen sind drei weitere Ausgaben des »Springboard« erschienen, mit dem Bemühen, grundsätzliche Ideen, ergänzt von Vorschlägen zur Praxis, noch einmal nahe zu bringen.

FRANKREICH

Seit dem Frühjahr 1983 gibt die »Association Orff de la région parisienne« zweimal jährlich eine Zeitschrift heraus. Die Redakteure sind Martine Belle-Croix, Anne-Marie Grosser und Geneviève Martin. Alle drei unterrichten im »Centre Musical Orff« in Champigny.

Cahiers de pédagogie musicale, No. 1, premier semestre 1983

Einen Grundstock an Informationen über den Komponisten und Pädagogen Carl Orff zu geben, ist das natürliche Anliegen dieser ersten Ausgabe. Das musikalische und pädagogische Vokabular des Schulwerks, seine Entstehung, die Verbindungen zu Erkenntnissen der Pädagogik und Entwicklungspsychologie, werden von A.-M. Grosser klar und anschaulich formuliert.

Mme. Belle-Croix zeigt in einem Aufsatz über ihr Musiktherapieverständnis im Hinblick auf das Menschenbild und die Rolle der Musik.

Cahier No. 2, deuxième semestre 1983

Die menschliche Stimme ist das Thema dieser Ausgabe; wieder übernimmt es A.-M. Grosser, Rolle und Funktion der Stimme innerhalb des Schulwerks darzustellen, ergänzt von praktischen Beispielen aus der Arbeit im »Centre Musical Orff«.

Über die Bedeutung der menschlichen Stimme aus der Sicht der Psychologie reflektiert Mme. Belle-Croix in ihrem sehr lesenswerten Aufsatz. Die Geschichte des menschlichen Bewußtseins, der menschlichen Selbstfindung, des menschlichen Kontaktes untereinander, ist die Geschichte der menschlichen Stimme. »Die menschliche Stimme birgt die Möglichkeit in sich, all die verschiedenen Polaritäten menschlicher Emotionen auszudrücken. Seine Stimme den ihr eigenen Möglichkeiten zu öffnen, bedeutet sich einem Weg zu öffnen, welcher zu einem ‚mehr‘ an Leben führt. Ein schwieriges Unternehmen, denn die Angst des Menschen vor dem Leben ist mindestens so groß wie seine Angst vor dem Tod.« (Alfred Wolfson in seinen »leçons de chant«)

Corinna Rossmly

Neuerscheinungen

Carl Orff: *Frühe Lieder, Gesang und Klavier*
Einführung: Werner Thomas
B. Schott's Söhne, Mainz 1982, ED 7024

Carl Orff hat noch vor seinem Tod 14 seiner zwischen 1911 und 1920 komponierten Lieder unter dem Titel »Frühe Lieder« zusammengestellt, um sie als eigene Ausgabe erscheinen zu lassen. Werner Thomas, der schon für den Band I der Dokumentation »Carl Orff und sein Werk« im Anschluß an einen autobiographischen Bericht Orffs über seine Kindheit und Jugend das gesamte Frühwerk einschließlich aller Skizzen und Entwürfe Orffs kommentierte, darunter auch die in Band I vollständig abgedruckten Lieder und die teilweise aus ihnen später entwickelten Kantaten, führt auch hier in kurzer, gefaßter Form in den Stil und die für das Ausreifen der Komponistenpersönlichkeit spürbaren Anzeichen erreichter Meisterschaft in der Melodiegestaltung ein. Leider wurden von den 10 Liedern nach Texten von Franz Werfel drei nicht in die Ausgabe übernommen: »Lächeln, Atmen, Schreiten«; »Fremde sind wir« und »Veni creator spiritus«. Gründe für diese Weglassung sind nicht bekannt. In die späteren Werfel-Kantaten wurden ja nicht nur die drei weggelassenen, sondern auch die Lieder »Litanei eines Kranken«, »Nacht« und »Ein Liebeslied« in umgearbeiteter Melodie- oder Satzgestalt übernommen. Alle behalten aber auch als Lied ihren Eigenwert. Da Werner Thomas in seiner ausgezeichneten Einführung alles Wissenswerte über diese Reihe von Liedern mitteilt und der Rezensent Orffs Werfelieder für die Vierteljahrsschrift MELOS (Juli-Ausgabe) ausführlich analysieren wird, sei nur kurz auf den Inhalt dieser Ausgabe eingegangen. Die Reihe beginnt mit den Liedern des 16jährigen Orff »Schlaflied für Mirjam« (Richard Beer-Hofmann), »Immer leiser wird mein Schlummer« (Hermann Lingg) und »Bitte« (Nikolaus Lenau). In diesen Liedern versucht der junge Komponist aus der spätromantischen Liedlandschaft auszubrechen, was ihm noch nicht recht gelingt. Er experimentiert aber schon mit neuen Stilmitteln, die er später gerne verwendet. Die Umfänge der Singstimme in den drei Liedern sind: a bis e², c¹ bis b¹ und cis¹ bis a².

Der Komponist scheint eher an eine (mittlere bis hohe) Frauenstimme gedacht zu haben, als an eine Männerstimme. Das nächste (vierte) Lied »Mein Herz ist wie ein See so weit« (Nietzsche) wirkt schon impressionistisch. Es wurde 1919 komponiert, also 8 Jahre später, als der Komponist im 24. Lebensjahr stand. Die paraphone Begleitsatzstil ist nun konsequent durchgeführt. Der Wechsel von diatonischer und chromatischer, und von schritt- und sprunghafter Intervallbewegung in der Melodieführung verlangt schon einiges an Intonations- und Treffsicherheit. Umfang: e¹ bis b². Die drei im gleichen Jahr komponierten Lieder nach Gedichten von Klabend »Zwiesgespräch«, »Blond ist mein Haar«, »Herr, ich liebe« zeigen im ersten noch ein ähnliches Bild wie das des Nietzsche-Liedes, im zweiten und dritten aber ein neues: »Blond ist mein Haar« hält sich im Großraum von C-Dur, behandelt aber die Tonart nicht mehr »klassisch«. Quintquartige Motivbildung in der Melodie schon am Anfang signalisiert eine freie Tonalität, wenn auch materialgebunden. Der in kom-

plementären Figuren und Rhythmen geführte Klavierpart verlangt, wie schon im dritten Lied (»Bitte«), einen Assistenten, wenn alles Notierte ohne Mogeleyen mit Pedal und Arpeggien erklingen soll. Das letzte Klavierlied, stilistisch schon ein Reifezeugnis des Komponisten, ist ein Arioso mit großen melodischen Gebärden. Besonders eindrucksvoll die aufsteigende Reihe parallelgeführter Dreiklänge, unter und über dem gehaltenen Schlußton der Singstimme hinausschreitend und in den höchsten Klangregionen verschwindend. Dieses Lied, das vom Text her ein geistlicher, selbstanklägerischer Reuegesang ist, verlangt vom Interpreten sängerisch viel, nicht nur durch seinen großen Umfang (von h bis c^3), sondern auch in der Gestaltung der expressiven Linienführung, die durch ekstatische Sprünge — der größte von h bis f^2 — durchbrochen wird. Der Begleitpart wirkt wie der Klavierauszug eines Orchesterliedes. Eine Instrumentation oder Orgel wäre diesem großartigen Gesang als Klangkleid angemessener als das Klavier.

Nun folgt der Block der Werfel-Lieder aus dem entscheidenden Jahr 1920, in dem Carl Orff als gefestigte Komponistenpersönlichkeit seine Meisterstücke als Melodiker vorstellt. »Als mich dein Wandeln an den Tod verzückte« und »Rache« sind Sonette, das erste von Orff in einem eigenen Modus, der dorische, phrygische und »lokrische« (die verminderte Quint als Spannung zwischen Ziel- und Gegenton - Finalis und Ténor - setzend) Elemente kombiniert, das zweite als große Harmoniebewegung von B- nach Des-Dur komponiert (Umfänge: c^1 bis g^2 und des^1 bis as^2). »Ein Liebeslied« fällt insofern aus dem Rahmen dieser Reihe, als es die einzige elementare, volksliedhafte Melodie (im hypophrygischen Modus) in diesem Heft ist; nur diese Liedweise könnte auch von Laien und von älteren Kindern (Schulwerk Band IV »Musik für Kinder« entspräche dem musikalischen Maß) gesungen werden. Orff hat die Melodie unverändert in seine spätere Werfel-Kantate übernommen — dort zwar für Chor a capella gesetzt, aber einstimmig gelassen, nur mit einem durchklingenden Bordunton in der Mitte — und den in der Liedfassung feststellbaren Stilbruch einer Schlußkadenzwendung in ein harmonisches d-Moll eliminiert. Den Benutzern dieser Ausgabe sei dringend geraten, diese Korrektur am Schluß auch bei der Interpretation der Liedfassung im Sinne Orffs, des älteren, zu übernehmen. Der schlichte zweistimmige Satz könnte aber in der Liedfassung bleiben und wäre nur strophisch bis zum Schluß durchzuhalten. Das »Liebeslied« kontrastiert stilistisch nicht nur zu seinen Vorgängern, sondern auch zu seinem Nachfolger, dem »Mondlied eines Mädchens«, das die reine Diatonik verläßt und sich in expressive, alle melodisch-tonalen Mittel wie Diatonik, Chromatik, Ganztonreihe, Tonrepetitionen in organischer Synthese im Rahmen hochgespannter Nochtonalität über fahlen, ruhig geführten Begleitklängen als Arioso, gelegentlich mehr »recitativo accompagnato« entfaltet. Sein Umfang reicht von cis^1 bis a^2 . Dieses Lied erscheint mir als eines der Gipfelwerke der Sololiedkunst überhaupt, auf einer Höhe mit Schubert oder Schumanns schönsten Liedern dieser Gattung (»Leiermann«, »Doppelgänger«, »Mondnacht«). Sopranistinnen sei es zur Aufnahme in ihr Liedrepertoire ans Herz und in die Kehle gelegt, allerdings nur dann, wenn sie der Versuchung widerstehen könnten, es opernarienhaft oder allzu exaltiert im Ausdruck zu interpretieren; dieses auch in Orffs Lebenswerk einzigartige Lied — er komponierte vor- und nachher nichts Vergleichbares — verlangt höchste Sanges- und Sprachkultur und Behutsamkeit im Einsatz eigener Zutat an (schon komponierten) Ausdrucksgesten. Die letzten drei Lieder »Litanei eines Kranken«, »Nacht« und »Der gute Mensch«, alle in die Werfel-

Kantaten eingegangen und für diese im Satz (Litanei) und in die Melodie (die beiden anderen) neu gefaßt, steuern schon deutlich den Stil der »Carmina burana« an, sind lapidar und diatonisch angelegt und tendieren zu chorischer Besetzung. Nur in »Nacht« tauchen im Mittelteil noch einmal expressive Sprungfiguren auf, die für die Kantate dann durch schrittbewegte, melismatisch figurierte Motive ersetzt werden. Die Akkordtrauben in der »Litanei«, die monotone, »fließend, wie eine Sanduhr« (Vortragsvorschrift) auf- und abschreitende Begleitfigur im Bordunrahmen bei »Nacht« und die in organaler Strenge durchgeführte Spiegelstimmführung (»Diaphonia«) in »Der gute Mensch« (im lydischen Modus gehalten) stellen für den oder die Sänger(innen) keine Probleme. Sie könnten auch von Laienchören gelöst werden, die sich für den hier schon aufleuchtenden Charakter der bekannteren Dimension des »Orff-Stils« begeistern lassen.

Orff hat nach dieser Reihe nie wieder Kunstlieder mit Klavierbegleitung (auch keine mit Orchester) komponiert. Trotzdem, ja gerade deshalb darf man diese Lieder, jedenfalls von den zwei letzten Klubund-Liedern, unbedingt aber von den Werfel-Liedern aus dem Jahr 1920 an zu seinem vollgültigen Lebenswerk zählen, das sowohl in vielen Zügen auf sein musikdramatisches Schaffen hinweist, aber auch seinen Eigenwert als vielleicht letztes Aufblühen einer zeitlos-romantischen Liedlyrik behalten wird.

Wilhelm Keller

Nachtrag

Berichtigung zweier Druckfehler, die vom Erstdruck der Lieder in der Dokumentation, Band I, in die Ausgabe übernommen wurden:

S. 33, erstes System, vorletzter Takt (des Liedes »Rache«): im fünften Viertel des Taktes muß es im oberen System der Klavierbegleitung in der dritten Note von oben DES statt C heißen (reiner DES-DUR-Klang wie an den analogen Stellen).

S. 38, erstes System, dritte Ganze in der Begleitung: im Baß heißt der Sekundzweiklang richtig d—e (von unten) statt falsch h—cis (ergibt sich eindeutig aus der Satzanlage, in der der Rahmensatz in Oktavverdopplungen und auch die Mittelstimmen — in unserem Fall also im Violinschlüssel der Zweiklang d₁—e₁ — eine Oktav tiefer verdoppelt erscheinen).

