



ORFF SCHULWERK INFORMATIONEN

10

Orff-Schulwerk Informationen

Herausgegeben von der Sonderabteilung „Orff-Institut“ der Hochschule für Musik
und Darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg
A-5020 Salzburg, Frohnburgweg 55

Schriftleitung: Lilo Gersdorf

Photos: Klaus G. Lautenbacher (1)
Max Neumüller (1)
Photo Sessner (2)

Nr. 10 Januar 1973

Musik für Kinder - gibt es das?

Einleitende Anmerkungen nannte Hermann Regner die folgenden Gedanken, die er aus Anlaß der Immatrikulationsfeier zu Beginn des Studienjahres 1972/73 vortrug. Daran anschließend spielte Ida Skrinar »Klaviermusik für Kinder« von Dimitri Kabalewski, Paul Hindemith, Carl Orff, Pavel Sivic, Hermann Regner, Béla Bartók.

Die Frage ist in erster Linie rhetorisch. Die fünf Bände des Orff-Schulwerks tragen den Untertitel »Musik für Kinder«. Es gibt also eine Musik für Kinder. Gibt es nicht *eine* Musik, gute und schlechte, leichte und schwere zwar, aber doch eine Musik für uns alle, für Arm und Reich, Jung und Alt? So wie es *eine* Welt in uns und um uns herum gibt, für Kinder und Erwachsene? Doch hat nicht nur Orff für Kinder geschrieben. Béla Bartók hat seiner umfangreichen Sammlung von Volksliedbearbeitungen für Klavier den Titel »Für Kinder« gegeben. Paul Hindemith hat eine Reihe von Musiken Kindern und Jugendlichen gewidmet. Igor Strawinsky schrieb für Singstimme und Klavier »Trois histoires pour enfants«, Claude Debussy für seine Tochter Chouchou die Klavierstücke »childrens corner«. Auch im 19. Jahrhundert findet man Kompositionen für Kinder. All diese Aktivitäten scheinen auszugehen von einer geistigen Strömung, die dem Kind eine veränderte soziale Rolle zuerkennt, die pädagogische Grundlagen umdenkt und die mit den Namen Rousseau und Pestalozzi verbunden ist. In den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts fordert Jean Jacques Rousseau »Melodien und Lieder, die der Mentalität der Kinder entsprechen«. Vor dieser Zeit sind Musikstücke, die im Titel als Kinder gewidmet erkennbar sind, nicht anzutreffen. Gibt es also eine »Musik für Kinder« erst seit zwei Jahrhunderten? Zielt meine Frage auf diese historische Gegebenheit ab?

Nein. Die Frage nach der Berechtigung einer »Musik für Kinder« ist in zweiter Linie intentional, auf das Ziel gerichtet, Grundlagen und Grenzen unserer pädagogischen Tätigkeit zu erkennen. Anlaß zu diesen (Ferien-) Gedanken gab die Lektüre einer Zeitschrift. Man könnte sagen, einer Zeitschrift mit pädagogischen Tendenzen. Über zwei Seiten geht die Anzeige mit der Schlagzeile »Was Kinder heute brauchen —« — ich war gespannt, hoffte auf eine Antwort in der zweiten Zeile. Nach einem Gedankenstrich kommt die Lösung: »Kaba hat's«. Kein Ausrufezeichen. Ein einfacher, nobler, bescheidener Punkt. Viel kleiner gedruckt steht dann die Erklärung zu lesen — Begründung kann man beim besten Willen nicht sagen: »Kinder müssen heute viel leisten, körperlich und geistig. Sorgen Sie für Kraft-Nachschub. Und geben Sie Ihrem Kind schon jetzt alles mit auf den Weg, was ihm morgen hilft, das Leben zu meistern.«

Im gleichen Heft fand ich eine andere Anzeige: »Kinderfüße brauchen Freiheit.« Klingt das nicht herrlich? Jawohl, Kinderfüße brauchen Freiheit. Nicht nur Kinderfüße übrigens, auch Jugendfüße, Erwachsenenfüße, Greisenfüße: alle brauchen Frei-

heit. »T 3 ist 3mal Freiheit: Zehenfreiheit, Bewegungsfreiheit und natürliche Fußbettung.« Wir müssen dankbar sein, Freiheit kaufen zu dürfen, Freiheit zahlen zu können. Vor allem für unsere Kinder. Sie sollen es einmal besser haben, sie sollen auf gesunden Füßen durch das Leben gehen können, von babyli («das Nächstliegende für Mutti und Baby») verwöhnt, beba-gecremt («geben Sie Ihrem Kind heute, was Sie später nur schwer nachholen können»), kaba-gestärkt, von Kinderschokolade genährt. Kaufmännische Findigkeit hat in dem Teil der Welt, der dem Irrsinn eines wirtschaftlichen Systems von progressiver Produktion und dem Zwang zu ihrem ständigen Konsum verfallen ist, soziologische Gliederungen auszunutzen verstanden, hat alles getan, um die durch Alter, Beruf, Einkommen und Herkunft unterschiedenen Gruppen als Käufer direkt anzusprechen. Darüber hinaus aktiviert man die eine Gruppe, um für die andere Geld auszugeben. Eltern kaufen »Freiheit für Kinderfüße«, Kinder »zaubern ein Lächeln in das Gesicht der Mutter«. Am Muttertag wohlgeerntet. Der Vater kommt an einem anderen Tag im Jahr dran. Das Taschengeld der »teenagers« und das Einkommen der »twens« ist ein konsumbelebendes, ungemein flüssiges Kapital. Und — ich muß zurückkommen zum Thema — bei all diesen Überlegungen mußte ich an die »Musik für Kinder« denken. Vor zwei Jahrhunderten hatten Denker und Pädagogen die psychosomatische Eigenständigkeit des Kindes bestätigt, heute nutzen wirtschaftliche Interessen die Gliederung in Altersgruppen zur Steigerung des Konsums aus. Ist auch die »Musik für Kinder« ein Produkt in der verkaufstüchtigen Abteilung »Alles für das Kind« im großen Warenhaus unseres Lebens?

Es stimmt, daß in unserer Zeit die besten Erfahrungen beim Füttern unserer Kleinkinder mit Milch gemacht wurden. Nach sechs Wochen kommen die ersten Beigaben: Karottensaft und ein Fruchtrank. Nach drei Monaten ... und so weiter, Sie verehrte Zuhörer, wissen das alles entweder besser als ich — oder Sie werden es erfahren. Mich interessiert die überspitzte Frage: gibt es auch Musik für 3 Monate alte Babys, für 4-jährige, 12 oder 47 Jahre alte Menschen? Welche Eigenschaften einer Komposition wenden sich an bestimmte Altersgruppen?

Genug Fragen. Sie werden auf Antworten warten. Jetzt allerdings wird es Zeit zu gestehen, daß ich nicht auf alle Fragen dieses Bereiches Antworten bereit habe. Einige Ideen schon: zum Beispiel die, daß ich auf der Suche nach Erklärungen auf eine Gleichung gestoßen bin, die in der Pädagogischen Psychologie ausgeheckt worden ist. Sie lautet: Das Verhalten ist eine Funktion des Alters. Mathematisch: $V = f(A)$. Unter Verhalten versteht man Eigenschaften, Werthaltungen, Leistungen, die in der Person aktivierbar sind. Alter ist nicht so leicht und schnell zu definieren. Es ist mehr als das Zeitintervall von der Geburt zum Meßtermin. Zu diesem biologischen Alter kommt das historisch-gesellschaftlich bedingte Erfahrungsalter dazu, die Reife, die sich aus der bewußten und unbewußten Auseinandersetzung mit der Umwelt ergibt. Wenn diese Gleichung stimmt, ist einem gewissen Alter (das also als Zeitbegriff und als Ergebnis der Enkulturation verstanden sein will), ist also für ein gewisses Alter ein entsprechendes Verhalten typisch. Weil aber im Verhalten gegenüber Musik die Enkulturation, die Kanalisierung und Konditionierung kulturspezifischer Normen, wichtiger ist als das biologische Alter, ist sicher der Begriff »Kind« nicht einfach in Lebensalterangaben auszuweisen. Orff hat immer wieder gesagt, daß sein Schulwerk sich nicht an Menschen einer eng umgrenzten Altersstufe wendet. Er nimmt — wenn ich seine Aussagen zu diesem Thema richtig deute — den Begriff Kind als knappes Symbol für einen mentalen Bereich, für die sinnliche

Naivität und die geistige Transparenz der »Musik für Kinder«. Bartók hat 1908 und 1909, im Alter von 27—28 Jahren, seine Sammlung »Für Kinder« geschrieben. Im Untertitel heißt es: »Kleine Klavierstücke für Anfänger (ohne Oktaven-Spannung) mit Verwendung ungarischer Kinder- und Volkslieder.« Hier fällt mir ein, daß Orff im Vorwort zum 1. Band des Schulwerks schreibt: »Gültiger Ausgangspunkt für die Arbeit ist das alte Kinderliedgut.« Zurück zu Bartók, der sicher wußte, warum er für Kinder ungarische Volkslieder bearbeitete. In einem Artikel »Über den Einfluß der Bauernmusik« (1921) schreibt er: »Die eigentliche Bauernmusik zeigt in ihren Formen eine recht verschiedenartige Vollkommenheit. Erstaunlich, daß sie trotz ihrer eindringlichen Kraft ganz frei von Sentimentalität und überflüssigen Ornamenten ist. Einfach, häufig auch rau, aber niemals dumm, bildet sie den idealen Ausgangspunkt für eine musikalische Wiedergeburt.« Bartók berechnet diese Eigenschaften ungarischer Volksmusik als Wirkung auf den Menschen, vor allem auf junge Menschen ein. Sie werden sich an die hier aufgezählten Merkmale erinnern, wenn Sie die Klaviermusik für Kinder hören: eindringliche Kraft, frei von Sentimentalität und überflüssigen Ornamenten, einfach, häufig auch rau, niemals dumm. Auch wenn die Sprache der heute im Programm vertretenen Autoren sehr verschieden ist: Sie werden vielleicht empfinden, daß allen Werken gemeinsam ist die Suche nach dem Einfachen, Eindringlichen, Wesentlichen.

Nun können Sie sagen: nach dem Einfachen, Eindringlichen, Wesentlichen suchen Autoren nicht nur wenn sie für Kinder komponieren. Richtig. Für viele Komponisten stimmt das. Beileibe nicht für alle. Viele suchen nach dem Komplexen, nach dem Komplizierten und dem Verfeinerten. Aber — und damit komme ich zu einer Antwort auf die Frage des Anfangs, die also in dritter Linie sogar konkret verstanden sein will — Musik, die sich an Kinder wendet, an Menschen, die ihren Eindrucksspielraum offenhalten dem Elementaren, die nicht durch den Erfahrungsfortschritt alle Türen in weite andere Bereiche zugeschlagen haben, eine solche Musik hat es immer gegeben und wird es immer geben. Trotz aller Bergrutsche, die in unserem Jahrhundert das Panorama pädagogischer und psychologischer Einsichten verändert haben, steht noch immer ontogenetisch das Einfache vor dem Komplizierten, die Einheit vor der Pluralität und das sinnlich Naive vor dem intellektuell Reflektierten.

Wenn wir die Vereinfachung hinnehmen, alle diese nicht ganz einfach erklärbaren Bedeutungen und Definitionen in den Begriff Kind hineinzudenken, gibt es eine Musik »für Kinder«.

Mit dem Thema »Klaviermusik für Kinder« befaßt sich eine Arbeitsgemeinschaft am Orff-Institut. Den Inhalt der Betrachtungen im 18. Jahrhundert skizziert ein Artikel von Lilo Gersdorf, die diese Arbeitsgemeinschaft leitet:

Als Johann Sebastian Bach im Jahre 1720 das »Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach« anlegte, wurde wohl zum erstenmal in der Geschichte der Claviermusik einem Kinde eine Sammlung gewidmet. Sie entstand, als dieses Kind Wilhelm Friedemann, Bachs ältester Sohn, geregelten Unterricht brauchte. Neben Fingersatz- und Verzierungsanweisungen (nach Couperin) enthält das Clavierbüchlein, wie bekannt, die Inventionen und Sinfonien, einige Präludien des Wohltemperierten Klaviers, Tanzsätze und Choralbearbeitungen und einige Stücke zeitgenössischer Meister. Die Inventionen, Sinfonien und Präludien des Wohltemperierten Klaviers erscheinen in Wilhelm Friedemanns Clavierbüchlein in einfachen, wohl älteren Fassungen als in den späteren Sammlungen. Doch sind sie alles andere als leichte Anfängerliteratur.

Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach scheinen J. N. Forkel ¹ ausgiebig über ihres Vaters Lehrtätigkeit berichtet zu haben. »Ich will zuerst etwas über seinen Unterricht im Spielen sagen. Das erste, was er hierbey tat, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags, von welcher schon geredet worden ist, zu lehren. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monathen die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Übungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger, und noch mehr die 15 zweistimmigen Inventionen. Beyde schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabey bloß auf das gegenwärtige Bedürfnis des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle kleine Kunstwerke umgeschaffen.« ² Bald darauf »führte er seine Schüler an seine eigenen größeren Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wußte, ihre Kräfte am besten üben konnten.« ³

In Wilhelm Friedemanns Clavierbüchlein ging es mit Siebenmeilenstiefeln vorwärts. Nichts blieb dem »Lehrbegierigen« erspart. Wie es dem Brauch der Zeit entsprach, wurden auch hier Spieltechnik und Kompositionslehre gleichzeitig vermittelt. Das Clavierbüchlein für Bachs ältesten Sohn war zwar einem einzelnen Kind gewidmet, vermutlich jedoch aus dem Unterricht in Bachs Hause heraus entstanden. Leopold Mozart dachte nur an die Erziehung Nannerls und Wolfgangs, als er seine Notenbücher anlegte. Das »Notenbüchlein für Nannerl Mozart« (1759) und das »Notenbuch für Wolfgang« (1762) enthalten galant-empfindsame Handstücke ⁴,

wie sie zur damaligen Zeit Schülern zur Erholung nach den technischen Studien gegeben wurden. Aus dem Notenheft für Nannerl hat auch Wolfgang gelernt. Seine eigenen Versuche wurden vom Vater ebenfalls in dieses Heft eingetragen, das Menuette und ähnliche kleine und größere Stücke enthielt, auch ein Thema mit 12 Variationen. Im »Notenbuch für Wolfgang« befinden sich im ganzen 135 Stücke, die in 25 »Suiten« eingeteilt sind.⁵ Wahl und Reihenfolge der Tonarten entsprechen genau der Anordnung in J. S. Bachs Inventionen. In Zahl und Anordnung der Sätze sind diese 25 Suiten jedoch willkürlich. Gleichbleibend sind nur die Einleitungsstücke, die alle aus aufs Klavier übertragenen Liedsätzen, meistens sogar mit mitgeteilten Texten, bestehen. Diese »gesungenen Präludien«⁶ waren damals nichts Ungewöhnliches.⁷ Auch Leopold Mozart galt, wie wir aus seiner Violinschule wissen, die Annäherung an die Singkunst als das höchste Ziel der Instrumentalmusik. So huldigte auch er im Notenbuch für seinen Sohn einem Verfahren, das sich in der Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert nach französischem Vorbild seit den Tagen des Sperontes und seiner »Singenden Muse an der Pleisse«⁸ größter Beliebtheit erfreut hatte, der sogenannten Parodie. Nur fügte er in den meisten Fällen seine neuen Texte nicht fertigen Klavierstücken hinzu, wie es Sperontes tat, sondern unterlegte bereits bestehende Liedkompositionen. In der ästhetischen Wirkung lief allerdings beides auf dasselbe hinaus.

In verschiedenen Suiten des Notenbuchs finden wir noch die aus der älteren Suite her bekannten Tänze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Zwischen die beiden letzten Tänze schob Leopold Mozart, der die Stücke des Notenbuchs wahrscheinlich nicht selbst komponiert, sondern nur zusammengestellt hat, ein Menuett. Manchmal bildet die Polonaise, neben dem Menuett der Favorittanz dieser Zeit, den Schluß. Neben lied- und tanzmäßigen Sätzen finden sich im Notenbuch für Wolfgang Phantasien, freie Allegrosätze, Arien, soweit sie nicht reine Tänze sind, und eine Sonatine. Auch die Rondoform ist vertreten. An Technik und Vortragskunst des Spielers stellten diese Stücke sicherlich die höchsten Anforderungen.

Das Notenbuch für Wolfgang wurde für ein genial begabtes Kind von einem Vater, der mit der Literatur seiner Zeit vertraut war, zusammengestellt. Sofern in Satzüberschriften nicht eine Tempoanweisung enthalten war, hat Leopold Mozart Tempo und Affekt wie auch Dynamik und Phrasierung dem Geschmack des Spielers überlassen. Nur mit dem Ausschreiben der Verzierungen hat er es genau genommen. Das beweist der Vergleich der Liedsätze der »gesungenen Präludien« mit den Vorlagen.⁹ Von den Liedsätzen waren im Original im wesentlichen nur Baß und Melodie notiert. Wolfgang hatte also diesen zweistimmigen Satz, der nur selten beziffert war, zu ergänzen.

In den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheinenden Sammlungen treten in Titel und Vorreden Änderungen ein. Die Verfasser wenden sich nicht mehr ausschließlich an »Ungeübte Liebhaber«, an »Angehende Clavierspieler« oder an »Kenner«, sondern vereinzelt auch an Kinder. Diese ersten ausdrücklich Kindern gewidmeten Sammlungen enthalten aber selten reine Instrumentalstücke (wie Tanzsätze, Märsche oder Sonatinen), sondern meistens Lieder mit »klaviermäßig eingerichteten Melodien«.

Einige dieser Sammlungen seien hier, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, mitgeteilt:

J. A. Scheibe, Kleine Lieder für Kinder zur Beförderung der Tugend.

Flensburg 1766/1768.

J. A. Hiller, Lieder für Kinder, mit neuen Melodien. Leipzig 1769.

Fünzig geistliche Lieder für Kinder, mit klaviermäßig eingerichteten Melodien. Leipzig 1774.

Sammlung der Lieder aus dem Kinderfreund, die noch nicht komponiert waren. Leipzig 1782.

J. W. Burmann, Kleine Lieder für kleine Jünglinge. Berlin und Königsberg 1777.

J. F. Reichardt, Lieder für Kinder, Hamburg und Braunschweig 1781/1790

G. F. Merbach, Clavierschule für Kinder. Leipzig 1782.

J. Alberti, Liedersammlung für Kinder und Kinderfreunde. Wien 1791.

J. N. Tischer, Anmuthige Clavierfrüchte bestehend in 6 kleinen Suiten zum Dienst der Anfänger des Claviers, absonderlich der Kinder. (2 Sammlungen o. J.)

Der von Johann Michael Stock gestochene Titel der »Lieder für Kinder« von J. A. Hiller zeigt eine junge Frau, die ein Liederbuch in der Hand hält. Sie sitzt neben einer Wiege, in der ein lächelndes Kind liegt. Auf der Vignette der gegenüberliegenden Seite des Liederbuchs sind drei spielende Kinder abgebildet. Eines davon schlägt die Trommel. Waren es Lieder, die von Erwachsenen vorgesungen, vorgespielt, von Kindern nachgesungen, nachgespielt wurden? Aus der »Zuschrift an ein paar Kinder« auf der nachfolgenden Seite des Liederbuchs läßt sich wenig entnehmen: »Ihr fodert hüpfend eine Gabe, mir, kleinen Schmeichler, ab? Hier habt Ihr alles, was ich habe, und mir die Muse gab.« Der vierte Vers des Gedichts¹⁰ aber gibt zu erkennen, von welchen Vorstellungen Dichter und Komponist geleitet waren: »Laßt sie (die väterliche Liebe) Euch diese Lehren geben, durch Harmonie versüßt: Weit kräftiger lehrt Euch ihr Leben, das lauter Wohllaut ist.« Hier wird im Gewand des Lehrgedichts, einer der wichtigsten literarischen Gattungen, in denen sich diese Zeit aussprach, das Musikstück für Kinder vorgeführt.

Die Texte dieser Sammlung »Lieder für Kinder« lassen über ihre lehrhafte Absicht keinen Zweifel. Die Kinder werden mit unabänderlichen Tatsachen (»Der Tod«), mit Idealen (»Die Freyheit«) und mit moralischen Betrachtungen (»Lob der Unschuld«, »Die Schönheit«, »Der Stolz«) bekanntgemacht.

Um 1760 war die Klavierbegleitung bei Liedern und Oden heftig umstritten. Neben der Forderung, daß die Kompositionen leicht ausführbar seien, weil eine Stimme zu singen, die andere zu spielen sei, wünschte man jedoch auch »eine besonders fließende Melodie; einen Überfluß an schönen Einfällen, um den Affekt der Pose aufs natürlichste und lebhafteste auszudrücken; unerwartete und doch ungezwungene, feine, zarte Züge müssen bei Arbeiten dieser Art sich vorzüglich zeigen, wenn man nicht ins Mathe und Kriechende geraten will.«¹¹

Die »Clavierlieder« gehören meist der Clavichordsphäre an. Ihr musikalischer Satz ist einfach und durchsichtig. Die Baß-Stimme ist öfters am melodischen Gang der Oberstimme beteiligt, um die Ausdrucksfähigkeit des Clavichords zu erhöhen. Von den Dichtern des Göttinger Hainbunds und der Sturm- und Drangzeit, ihrerseits in einigen der obenerwähnten Sammlungen vertreten, wurde das Clavichord oft besungen. Eines dieser dem Clavichord gewidmeten Gedichte findet sich, von J. A. Hiller vertont, in den »Liedern für Kinder« des Jahres 1769.¹² Schmückende und rühmende Beiwörter dieses Gedichts (süßertönend, klagend, erhaben, rein wie deine Saiten) wie auch anderer Gedichte (sanft, schmeichelnd, lieblich, zärtlich) sagen ergänzend über diese »Clavierlieder« aus.

Von den in der zweiten Jahrhunderthälfte erschienenen Lehrbüchern für Klavier sei noch Daniel Gottlob Türks Klavierschule erwähnt.¹³ An eigentlichen Stücken für

»rohe Anfänger«¹⁴, so schreibt D. G. Türk in der Einleitung seiner Klavierschule, scheint Mangel gewesen zu sein. Er hofft deshalb, daß »die am Ende dieser Anweisung enthaltenen kleinen Handstücke brauchbar seyn.« »Auch hat C. Ph. E. Bach«, so fährt er fort, »kleine und kurze Anfangsstücke fürs Klavier herausgegeben, worunter einige sehr leicht sind.« Daneben aber »gebe man dem Lernenden, in Ermangelung eigentlicher Klavierstücke von dieser Gattung, allenfalls ganz kurze, für das Klavier gesetzte Lieder.« Nachdem er einige dieser Sammlungen aufgezählt hat, schreibt er: »Können die Schüler mit diesen und ähnlichen leichten Liedern und Handstücken fertig werden — darüber kann aber wohl ein halbes Jahr, und nach Beschaffenheit ihrer Fähigkeiten und des gehabten Unterrichts, vielleicht noch mehr hingehen —: so mache man mit etwas größeren Stücken den Anfang«.

Auch in D. G. Türks Klavierschule überwiegt das Theoretische, wie in den meisten Lehrwerken der damaligen Zeit. Türk hat seine Klavierschule auch nicht ausdrücklich jungen Anfängern oder gar Kindern gewidmet, doch er hat sie angesprochen und einbezogen. Er fügte »Zwölf Handstücke zum Gebrauch bey dem Unterrichten« bei, die wie C. Ph. E. Bachs Probesonaten des »Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen« und wie die Präludien der »L'art de toucher le clavecin« Beispielsammlungen zum Lehrwerk sind.

Seine große Klavierschule gab Türk 1802 als »Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe« ohne die »Zwölf Handstücke« der 1. Ausgabe heraus, nachdem in der Zwischenzeit seine beiden Sammlungen von je »60 Handstücke für angehende Klavierspieler«¹⁵ erschienen waren.

Türk hat diese Handstücke nach Schwierigkeitsgraden geordnet. Den »Kurzen und sehr leichten, bloß zweystimmigen Handstücken« des ersten Abschnitts folgen »etwas längere, ebenfalls nur zweystimmige Handstücke«. Die dritte Abteilung umfaßt »Drei- und mehrstimmige Handstücke«, die vierte »Vermischte Handstücke«. Sie alle unterliegen pädagogischer Zweckgebundenheit. Davon berichtet Türk selbst in der Vor Erinnerung zur ersten Auflage der »60 Handstücke für angehende Klavierspieler«: »... Nur soviel darf ich davon sagen, daß es mir ungemein schwer geworden ist, mich in mehr als e i n e r Rücksicht so sehr einzuschränken, und dabey zur Anwendung der wichtigsten Regeln etc. bey dem Klavierspielen Gelegenheit zu geben.«

Die Handstücke sind der Zeit entsprechend spielerisch, leicht, galant und empfindsam geschrieben. Lyrische Stimmungsbilder wechseln mit kleinen Tanz- und Liedformen ab. Musikinstrumente und die menschliche Stimme werden charakterisiert.

Der Anfänger vor allem ist in diesen Handstücken berücksichtigt. Durch möglichst deutliche Überschriften sucht Türk den Affekt der einzelnen Sätze nahezubringen und die Gestaltung zu erleichtern. Er schreibt im Vorwort dazu: »Bei den deutschen Überschriften, die anfangs vielleicht ein wenig auffallen dürfen, hatte ich vorzüglich die Absicht, auf den herrschenden Charakter, oder auf irgend einen besonderen Zweck des Tonstückes aufmerksam zu machen und dadurch den Lernenden, seinen Kräften gemäß, dem jedesmal erforderlichen Vortrage etwas näher zu bringen. Ich wählte dazu einzelne Verse von allgemein geschätzten Dichtern, Sentenzen, Sprichwörter, kurze Inhaltsanzeigen und dgl. Oft wären freilich mehrere Worte, als der hierzu bestimmte Raum erlaubte, nötig gewesen.« Auch Türk zitierte in seinen Überschriften Dichter seiner Zeit, so Klopstock und Wieland, heute zwar kaum mehr gelesen, damals aber Landesfürsten der Poesie.

Die Handstücke D. G. Türks waren das beliebteste Unterrichtsmaterial des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Mit ihnen hatte Türk den Typ des Kinderstücks für seine Zeit wohl am besten getroffen. Ihrer charakteristischen, oft sehr heiteren und anschaulichen Überschriften wegen sind sie in Auswahl auch noch den Kindern unserer Zeit zugänglich.

Anmerkungen

- 1 J. N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, hg. von J. M. Müller-Blattau, BV Kassel 1942
- 2 a.a.O., S. 58 f.
- 3 a.a.O., S. 59
- 4 „Unter Handstücken verstehe ich hier, außer kurzen Allegros, Andante u. dgl. auch leichte und gut gesetzte Menuetten, Polonaisen etc.“ in: D. G. Türk, Klavierschule, Einleitung, Anmerkung zu § 27
- 5 Leopold Mozarts Notenbuch, seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu dessen siebenten Namenstag (1762) geschenkt. Zum ersten Male veröffentlicht von Hermann Abert. Kistner und Siegel, Leipzig o. J.
- 6 a.a.O., Einleitung S. VI
- 7 Sog. „Clavierlieder“, weil man „in Deutschland Lieder haben will, die nicht allein gesungen, sondern auch auf dem Claviere gespielt werden können“. in: C. H. Graun, Aus-erlesene Oden, Berlin 1761, Vorrede
- 8 Sperontes, Singende Muse an der Pleisse, Faksimiledruck nach der 1736 erschienenen Ausgabe, Schott-Verlag, Mainz
- 9 H. Abert, Wolfgang Amadeus Mozart, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955, S. 28
- 10 Christian Felix Weisse, Zuschrift an ein paar Kinder, in: Epochen der deutschen Lyrik, 1700—1770, dtv, Wissenschaftl. Reihe, S. 325
- 11 Fr. W. Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst, 3. Brief, S. 17, zitiert nach C. Auerbach, Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts, S. 33
- 12 Christian Felix Weisse, Das Clavier, in: Epochen der deutschen Lyrik 1700—1770, dtv, Wissenschaftl. Reihe, S. 326
- 13 Daniel Gottlob Türk, Klavierschule, Leipzig und Halle 1789, in: Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Facs. XXIII/BV Kassel/Basel.
- 14 a.a.O., Einleitung, § 27
- 15 D. G. Türk, Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler 1792/95 ff. NA von W. Serauky 1948 und Leipzig 1954.



Kinder- und Jugendzentrum München

KINDER SPIELEN MIT SCHALL, FARBEN UND FORMEN

Der Reporter einer namhaften Zeitung staunte: »Wer in München, vom Haus der Kunst kommend, einen Abstecher in den Englischen Garten macht, hört und sieht seltsame Dinge. Da sind 12-jährige Kinder, umgeben von Dutzenden von Farbtöpfen, damit beschäftigt, mit großen Pinseln die Außenfläche eines Hauses zu bemalen, das die Aufschrift »Kinder- und Jugendzentrum« trägt. Auf dem Rasen hämmert eine andere Gruppe ein hohes Holzgerüst, die Umrisse eines Hauses. Eine dritte fertigt in den Innenräumen des Zentrums die Außenverkleidungen an: Krepp, Staniol, Pappe, Watte — die Reichhaltigkeit des zur Verfügung stehenden Materials fällt auf. Unter hohen Bäumen übt im Schatten eine andere Gruppe unter fachlicher Anleitung auf exotischen Instrumenten eine Festmusik. Eine Bambusflöte



klings hoch und melodisch über Becken, Schellentrommeln, Doppelglocken, Rasseln und Kalebassen. Als es dann soweit ist, kommt das Haus auf 10 Füßen angeschwankt (5 Buben, die man nicht sieht, besorgen den Transport) und nun gibt es von den »Nachrichtentrommeln« aus allen Richtungen bis zum Umzug mit Musik und einem wilden Tanz um das »Haus der Götter« ein richtiges Fest, wohlwollend bestaunt von vielen erwachsenen Zaungästen.«

Das war eine journalistische Momentaufnahme eines sonnigen Vormittags Ende Juli 1972. Im Haus der Kunst, das durch einen provisorischen Anbau vergrößert worden ist, hatte eine aufsehenerregende Ausstellung Einzug gehalten. Das Thema: »Weltkulturen und moderne Kunst«. Nach jahrelangen Vorbereitungen unter der Leitung von Professor Dr. Siegfried Wichmann wurden Exponate aus Asien, Ozeanien, Afrika und Südamerika aus vielen Museen der Welt zusammengestellt und künstlerischen Äußerungen Europas im 20. Jahrhundert gegenübergestellt. Die repräsentative und in ihrer Thematik hochinteressante Ausstellung war ein wichtiger Beitrag im Kulturprogramm der Olympiastadt München.

Nicht vorne von der großen Prinzregentenstraße aus, sondern durch einen Hintereingang sozusagen konnte man das Kinder- und Jugendzentrum betreten. Ein großer, häufig untergliederter Raum, der wie eine große Baracke aussah, der durch die Aktivität der Kinder von Tag zu Tag verändert wurde, bot 50 Kindern und Jugendlichen Platz. Bis Anfang August kamen täglich andere Klassen aus verschiedenen Schulen. Vom Kindergarten bis zur Unterprima wurde alles von den Kunsterziehern, von Musikerziehern, Spielpädagogen betreut. Als die Ferien begonnen hatten, wurde Kindern von Ausstellungsbesuchern und Inhabern des Ferienpasses der Stadt München, sowie Kindern aus Waisenhäusern und anderen heil- und sozialpädagogischen Einrichtungen, sowie Jugendgruppen aus dem In- und Ausland Gelegenheit gegeben, die Ausstellung zu besuchen und ihre Eindrücke im Kinder- und Jugendzentrum zu verarbeiten.

Das Musikstudio wurde in der Zeit vom 15. Juli bis 15. September von Hermann Regner geleitet. Mitarbeiter waren Max Neumüller (15. Juli bis 30. September), Verena Maschat (15. Juli bis 25. August), Barbara Regner (15. Juli bis 1. August) und Hermann Urabl (1. September bis 15. September). Die Firma Studio 49 hatte einen Satz von Orff-Instrumenten zur Verfügung gestellt. Das Stadtmuseum München steuerte eine Anzahl von Originalinstrumenten aus Asien und Afrika bei. Außerdem konnte eine kleine Tonaufnahmeanlage mit vielen Möglichkeiten der elektronischen Bearbeitung benutzt werden.

Die Aufgaben des Musikstudios im Kinder- und Jugendzentrum zählt ein Informationsblatt auf: »Moderne Technik ermöglicht jedermann die Begegnung mit außereuropäischer Musik. Diese Musik erscheint fremdartig, ungewohnt, weder emotional noch intellektuell direkt verständlich. Es genügen weder Neugier noch die heute weitverbreitete Neigung zum Exotischen: Die Andersartigkeit muß aus ihren Voraussetzungen heraus begriffen werden, aus einer Kombination historischer, nationaler, rassischer, sozialer und somatischer Faktoren. Die Unvoreingenommenheit von Kindern erleichtert den Zugang. Es fällt ihnen nicht so schwer, das Fremdartige zu akzeptieren.

Im Gesamtkonzept einer Erziehung zum Verständnis des Anderen leistet eine Musikerziehung ihren Beitrag, die versucht, »Gemeinsames zu erkennen und Trennendes zu verstehen.«

Carl Orff hat diesen Satz als Motto einer Ausstellung vorangestellt, die in Indien über das Orff-Schulwerk informiert hat. Die Elementare Musik- und Bewegungserziehung im Sinne des Orff-Schulwerks führt das Kind durch eigene Erfahrungen im Umgang mit den Elementen von Sprache, Musik und Bewegung zu Einsichten, die auch für die Begegnung mit außereuropäischer Musik von Bedeutung sind. Glockenspiele, Xylophone, Metallophone sind Klanggeräte, die in verschiedener Form in vielen Teilen der Welt bekannt sind. Flöten und einfache Streichinstrumente, sowie Trommeln, Cymbeln und Rasseln ergänzen das Instrumentarium, auf dem Kinder in der ganzen Welt ihre ersten musikalischen Erfahrungen sammeln. Wie in außereuropäischen Kulturen häufig anzutreffen, ist auch im Orff-Schulwerk Musik oft mit Tanz und Spiel verbunden. In der Ausstellung gezeigte Filme geben Anregungen zu eigener Gestaltung.

Im Musikstudio haben Kinder auf Instrumenten gespielt. Sie haben in verschiedenen Tonsystemen improvisiert. Sie haben versucht, Reime und Lieder aus anderen Ländern zu sprechen und zu singen. Schritt- und Raumformen einfacher Tänze aus anderen Kulturkreisen wurden erprobt. Mit einfachen Mitteln haben Kinder selbst

versucht, Instrumente zu bauen. Angeregt von den Klangeräten aus Asien, Afrika und Ozeanien lernten sie Trommeln, Flöten oder einfache Saiteninstrumente zu fertigen. Sie haben außerdem Ideen zur Gestaltung neuer, noch nie gesehener Musikinstrumente gesammelt und verwirklicht. Dabei wurden auch größere Anlagen geschaffen, die Klangproduktionen auf unkonventionelle Weise und ein kollektives Spiel ermöglicht haben. Graphische Partituren gaben Anregung zu musikalischen Produktionen. Tonbandaufnahmen solcher Gestaltungen ermöglichten eine kritische Überprüfung.

Von keinem Lehrplan und keinem speziellen Lernziel bedrängt waren die Betreuer immer in der Lage, auf Anregungen der Kinder einzugehen, Entwicklungen nachzugehen, die aus der Gruppe kamen. Gespräche über Sinn und Wert einer Kunstaussstellung, über die Funktion von Kunst im Leben, über die Menschen in Afrika oder Asien, die an ganz andere Götter glauben, haben Einsichten und Erfahrungen vermittelt, die Betreuer und Kinder gleichermaßen verändert haben. Immer dann wenn es gelungen ist, Spiel nicht als »Lernspiel«, sondern als zweckfreie kreative Tätigkeit des Menschen einzuleiten und vor Übergriffen der Umwelt zu schützen, hat sich ein überzeugendes Ergebnis eingestellt. Zum Bedauern über die Wirkung vom »Tropfen auf einen heißen Stein« kommt die Hoffnung auf viele Tropfen, auf einen Regen aus dem »pädagogischen Himmel«, der Flüssigkeit, Originalität und Flexibilität unserer Phantasie, der die künstlerische Imagination bei allen unseren Mitbürgern wachsen läßt. Verständnis für die Weltkulturen und für moderne Kunst zu erwecken, ist nach den Erfahrungen der Münchener Ausstellung bei Kindern und Jugendlichen nicht aussichtslos. Gibt es also trotz der erschütternden Ereignisse während der Olympiade 1972 eine Hoffnung?

Orff-Schulwerk heute

INFORMATIONSTAGUNG IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM
BAYERISCHEN RUNDFUNK, IN MÜNCHEN

Als Abschluß des internationalen Sommerkurses in Salzburg und zum Beginn der Arbeit einer Gruppe von Musikerziehern des Orff-Instituts im Kinder- und Jugendzentrum der Ausstellung »Weltkulturen und moderne Kunst« in München, fand am 15. Juli 1972 im Studio 1 des Bayerischen Rundfunks eine Tagung statt.



Zu Beginn sangen und spielten Kinder der Waldmeisterschule in München unter der Leitung von Hanspeter Herschel 3 Stücke aus dem Schulwerk. In der Einleitung zur



Die Referenten von links nach rechts: Joachim Matthesius, Luciano Gonzales Sarmiento, Margaret Murray, Hermann Regner, Otto Drechsler, Pieree van Hauwe, Wilhelm Keller

Tagung, von Hermann Regner vorbereitet und geleitet, wurde betont, daß der Bayerische Rundfunk in der Geschichte des Orff-Schulwerks eine wichtige Rolle spielt. Es war Aufgabe der Tagung den Wegen zu folgen, die das Orff-Schulwerk seit den ersten Sendungen im Bayerischen Rundfunk und der Herausgabe der »Musik für Kinder« gegangen ist. Als erster Referent berichtete Wilhelm Keller über die Aufnahme von Ideen des Schulwerks in der BRD. Er setzte sich außerdem mit der Kritik auseinander, die aus verschiedenen Lagern vorgebracht wird. Über die Situation in den Vereinigten Staaten von Amerika berichtete Joachim Matthesius. Er erinnerte an die Daten der kurzen, aber ungemein vitalen Entwicklung des Orff-Schulwerks in Amerika. Die Zahl von Lehrern, die sich für eine Einführung in das Orff-Schulwerk interessieren, ist ständig im Wachsen. Die musikpädagogische Literatur des Landes beginnt sich mit dem Orff-Schulwerk auseinanderzusetzen. Wörtlich sagte er: »Unser Hauptverbündeter ist das von allen amerikanischen Phänomenen stärkste, überzeugendste und wunderbarste, das amerikanische Kind. In seiner spontanen, unvoreingenommenen und musikhungrigen Art hat es sich, wo immer es das Glück hatte, mit dem Schulwerk in Berührung zu kommen, dieses sofort zu eigen gemacht, und sowohl seine Klassenlehrer, die die positive Ausstrahlung dieses Kontaktes auf die Gesamtarbeit und den Gemeinschaftsgeist des Kindes

bald spürten, als auch seine Eltern, die von der Begeisterung des Kindes beeindruckt wurden, als weitere Verbündete hinzu gewonnen.« Aus England berichtete Margaret Murray. Ihre Ausführungen wurden belegt durch Tonbandspiele, die Sprechübungen und Sätze zu englischen Volksliedern brachten.

Da ein Repräsentant der Schulwerk-Arbeit aus der Tschechoslowakei nicht nach München kommen konnte, berichtete Hermann Regner kurz über den derzeitigen Stand. Auch hier wurden Tonbandbeispiele aus der tschechoslowakischen Schallplattenausgabe vorgeführt. Über einen Kurs in der UdSSR sprach Pierre van Hauwe. Er erzählte auch von seiner erfolgreichen Tätigkeit in den Niederlanden, in denen Quantität und Intensität der Einbeziehung des Orff-Schulwerks in die traditionelle Musikerziehung zunehmen. Über die Probleme und Möglichkeiten einer Erneuerung der Musikerziehung in Spanien durch die Ideen des Orff-Schulwerks sprach Luciano Gonzales Sarmiento.

Nach einer Zusammenfassung der Wirksamkeit von Lehrkräften des Orff-Instituts in Salzburg im Ausland referierte Otto Drechsler über die Aufgaben des Goethe-Instituts und die Einbeziehung des Orff-Schulwerks. Er bestätigte, daß Unternehmungen an einigen Orten außerordentlich erfolgreich verlaufen sind. So sollen auch in Zukunft eine Information über die Elementare Musik- und Bewegungserziehung, sowie alle Versuche, diese Anregungen in die eigene kulturelle Situation zu integrieren, unterstützt werden.

Studenten des Orff-Instituts aus Ägypten, Thailand, Japan und Madagaskar sprachen, sangen und spielten zum Abschluß der Tagung. Carl Orff dankte dem Bayerischen Rundfunk und allen anderen Institutionen, die zur Durchführung dieser Veranstaltung beigetragen haben, sowie allen aktiven Mitarbeitern.

Eine 60-Minuten-Hörfunksendung mit dem Titel »Orff-Schulwerk heute — Rückblick und Bestandsaufnahme« berichtete im September 1972 über die Informationstagung.

Berichte

CANADA

Die Universität von Toronto veranstaltete auch 1972 eine Sommer-Session. »Carl Orff — Music for Children« fand in der Zeit vom 3. bis 21. Juli 1972 statt. Als Dozenten waren neben anderen Traude Schrattenecker (Salzburg), Doreen Hall (Toronto) und Jos Wuytack (Muizen) tätig. Es gab einen einführenden Kurs, einen Kurs für Fortgeschrittene und einen Kurs für Lehrer.

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

3.—9. 4. 1972

Seminar: Musikarbeit mit Kindern im Jugendhof Dörnberg bei Kassel;
José J. Posada-Ruiz

17.—24. 7. 1972

Elementare Musik- und Bewegungserziehung — Das Orff-Schulwerk in der Praxis. Bildungsstätte Frauenberg, Bad Hersfeld; José J. Posada Ruiz.
Beide Lehrgänge im Rahmen des I.A.M.

24. 9. bis 30. 9. 1972

Lehrgang »Förderung geistig Behinderter durch musikalisch-rhythmische Erziehung und heilpädagogisches Wirken«; Professor Wilhelm Keller, Heidi Weidlich.

Neben der Arbeit mit den Teilnehmern (60 Erzieher aus der BRD) wurden in Lehrproben mit behinderten Kindern aus Freiburg und Umgebung Beispiele der Anwendung Elementarer Musik- und Tanzerziehung in der Behindertenpädagogik geboten, die ausführlich nachbereitet und diskutiert wurden.

7. 9. bis 14. 9. 1972

Einführung in die Elementare Musikerziehung für Kinderchorleiter, veranstaltet von der Evangelischen Jugend in Schleswig-Holstein; Professor Wilhelm Keller.

22.—28. 10. 1972

»Orff-Schulwerk als Anregung für die Jugend- und Erwachsenenbildung«, Heimvolkshochschule Hohebuch - Waldenburg; Leitung Hermann Regner zusammen mit Studierenden des Orff-Instituts

Orff-Schulwerk Einführungskurse von kurzer Dauer wurden an folgenden Orten veranstaltet:

Aalen, Bamberg, Darmstadt, Deggendorf, Endingen, Freiburg, Karlsruhe (3), Limburg, Lünen, Mannheim (2), Menden, Pforzheim (2), Reichenbach, Remscheid, Sindelfingen, Solingen, Stuttgart (3), Waldshut; Leitung Karl Alliger

ENGLAND

Ende September fanden 2 Kurse in England statt. Das Devon County Council hatte im Rahmen der außerordentlich aktiven Lehrerfortbildung einen 3 Tage dauernden Lehrgang in das Devon Music Center in Dartington einberufen. 45 Lehrer aus der Grafschaft sind zusammengekommen, um mit dem Music Adviser Raymond Bolsover und seinen Assistenten sowie Dr. Hermann Regner als »Principal Tutor«

zu arbeiten. Die 3 Tage waren sehr ausgefüllt, Hermann Regner hat in 3 Referaten Themenkreise angesprochen, die dann in workshops kleiner Gruppen unter Leitung der Assistenten eingehend und aktiv bearbeitet worden sind. Die Themen: »Music and language«, »Contemporary Music in Education«, »Teaching Music today«. Außerdem wurden 2 Arbeitseinheiten der »Kammermusik für Schlagwerk« und eine weitere der »Klavierimprovisation für Kinder und ihre Lehrer« gewidmet.

Unter dem Titel »Music in Schools — Creativ Music making« veranstaltete das Kent Education Committee einen dreitägigen Kurs im Eversley College in Folkestone. Auch hier wirkte als »Principal lecturer« Dr. Hermann Regner. In das College, das ganz für die Erwachsenenbildung und vor allem für die Fortbildung von Pädagogen zur Verfügung steht, waren 65 Lehrer und Musiklehrer aus Kent gekommen. Auch hier ein ähnliches Bild wie Dartington: das Orff-Schulwerk und seine Instrumente sind seit vielen Jahren bekannt. Durch organisatorische Schwierigkeiten, die vergleichbar den unseren in Österreich oder Deutschland in den zu großen Klassen und in Schulen ohne Musikräume zu suchen sind, aber auch durch eine nicht ausreichende Information über die neueren Entwicklungen auf dem Gebiet einer Anwendung der Ideen des Orff-Schulwerks auf den verschiedenen Stufen der Erziehung, ist eine intensive und als Kern in einen gesamten Erziehungszusammenhang gestellte Arbeit mit dem Orff-Schulwerk in England selten. Die Teilnehmer an den beiden Lehrgängen waren deshalb sehr dankbar, Anregungen für einen lebendigen Musikunterricht zu bekommen, der auf den künstlerischen Ideen des Orff-Schulwerks basiert, pädagogische Erkenntnisse der Gegenwart einbezieht und sich vor allem der Entwicklung produktiver Fähigkeiten der Kinder widmet.

Die beiden kurzen Lehrgänge in England haben ein großes Interesse für eine laufende Information über die Entwicklung des Orff-Schulwerks sowie für eine intensive pädagogische und musikalische Übung der im allgemeinen ausgezeichnet geschulten englischen Lehrer erkennen lassen.

ITALIEN

Das Goethe-Institut Palermo veranstaltete gemeinsam mit dem »Centro Studi e Iniziative« einen Einführungskurs in das Orff-Schulwerk, dessen Leitung Barbara Haselbach übernahm. Der Kurs fand im Seminargebäude des Centro in Trappeto, einem kleinen Dorf in der Nähe von Partinico vom 14. bis 27. September 1972 statt.

Bemerkenswert an diesem Seminar ist die Tatsache, daß sein Initiator, Danilo Dolci, eine zentrale Persönlichkeit für die Entwicklung Westsiziliens, gleichzeitig Autor einer Reihe von Büchern über Friedensforschung und Entwicklungsfragen, der künstlerischen Erziehung eine wichtige Rolle in seinem Aufbauprogramm beimißt.

Teilnehmer des Kurses waren Lehrer, Kindergärtnerinnen, Entwicklungshelferinnen vom »Servicio Christiano« und Musikstudenten. Schwierigkeiten ergaben sich aus dem Mangel an musikalischen und literarischen Vorlagen; eine italienische Orff-Schulwerk-Ausgabe ist erst in Vorbereitung. Neben der praktischen Arbeit mit den Seminaristen wurde in Zusammenarbeit von Studenten und Leitung versucht, eine Materialsammlung anzulegen.

Zusätzlich zu den Stunden mit den Kursteilnehmern wurden tägliche Lehrproben in der Scuola materna, dem Kindergarten des Ortes, sowie mit einer Gruppe von zehnjährigen Knaben gehalten.

In einer abschließenden Besprechung zwischen Vertretern des Centro, Herrn Dr.

Schultz vom Goethe-Institut Palermo und Barbara Haselbach vom Orff-Institut wurde eine Wiederholung und Ausweitung dieses Seminars besprochen.

Im Goethe-Institut in Triest hatten zwischen dem 22. September und dem 4. Oktober 1972 Lehrer, Eltern und Kinder die Möglichkeit, täglich Filme über das Schulwerk und eine vom Goethe-Institut München und dem Orff-Institut Salzburg zusammengestellte Dokumentation zu sehen.

Das Goethe-Institut, sein Leiter Dr. Gerhard Martens, und das Centro Pedagogico Friuli-Venezia Giulia mit seinem Präsidenten Dr. Pericle Fidenzi, unterstützen damit die Initiative Maestro Luigi Mauro's, der seit einigen Jahren erfolgreich in der Triestiner Schule »Dardi« und im Ricreatorio Communale »G. Stuparich« das Schulwerk lehrt.

Am 27. 9. 1972 hielt Lilo Gersdorf einen Vortrag über »L'opera didattica Musica di Carl Orff«. Einen Tag später fand eine Unterrichtsstunde statt, an der Erwachsene und Kinder teilnahmen und viele Zuschauer sich an der anschließenden Diskussion beteiligten.

Am Goethe-Institut in Triest und am Konservatorium der Stadt werden ab diesen Herbst Klassen eingerichtet, in denen das Schulwerk gelehrt wird.

Das Besondere dieser Klassen soll herausgestellt werden: gesunde und körperlich wie geistig behinderte Kinder werden gemeinsam unterrichtet. Ein Versuch, der in Triest bereits auf Erfahrungen beruht.

NIEDERLANDE

Der Orff-Verein »Stichting Orff-Werkgroep Nederland« unter der Leitung des unermüdlichen Pierre van Hauwe organisierte das ganze Jahr hindurch Abendkurse für Volksschullehrer. In diesen Abendkursen wird allgemeine Musikerziehung mit dem Schwerpunkt Orff-Schulwerk gelehrt. Pierre van Hauwe berichtet uns, daß der an Weihnachten stattfindende Orff-Schulwerk-Kurs in Delft auch in diesem Jahr ein großer Erfolg war.

NORWEGEN

Pierre van Hauwe hat 3 Wochen in Norwegen an verschiedenen Pädagogischen Hochschulen das Orff-Schulwerk gelehrt. Mehr als 200 Lehrer und Studenten haben daran teilgenommen. Sie haben mit großem Interesse und viel Erfolg Elementare Musikerziehung gelernt.

ÖSTERREICH

17. bis 24. Juli 1972

Orff-Schulwerk-Kurs im Musischen Heim Mauterndorf für Lehrer und Erzieher aus Österreich; Professor Wilhelm Keller.

19. 9. 1972

Einführung in das Orff-Schulwerk im Rahmen der Lehrerfortbildung am Pädagogischen Institut in Salzburg; Professor Wilhelm Keller.

29. 6. bis 1. 7. 1972

Die Oberösterreichische Landesregierung hatte Ernst und Christiane Wie-

blitz eingeladen, im Rahmen der ersten Fortbildungsveranstaltung der Kindergärtnerinnen Oberösterreichs vom 29. Juni bis 1. Juli 1972 in Linz eine Einführung in das Orff-Schulwerk zu geben. In Form eines Arbeitskreises wurde mit etwa 40 Teilnehmerinnen an drei Nachmittagen gearbeitet.

Nach einführender Darstellung einiger Grundgedanken des Orff-Schulwerks stand die praktische Erarbeitung von Modellen im Mittelpunkt. Ausgehend von Sprache, Rhythmus- und Klangübungen zeigte Ernst Wieblitz Möglichkeiten, wie sowohl mit einfachstem Material als auch mit den verschiedenen Orff-Instrumenten grundlegende musikalische Erfahrungen vermittelt werden können. Wie das in der Praxis mit Kindern aussehen kann, demonstrierte Christiane Wieblitz an zwei Nachmittagen mit zwei verschiedenen Kindergruppen. Außerdem zeigte sie in der Arbeit mit den Kindergärtnerinnen einige Ansatzmöglichkeiten der Elementaren Bewegungserziehung.

Im abschließenden Gespräch wurde die Notwendigkeit und der Wunsch nach einer Weiterführung solcher Arbeit auf dem Gebiet der Elementaren Musik- und Bewegungserziehung deutlich.

PORTUGAL

Vom 18. bis 30. September 1972 fand der VII. Curso de Verão Orff-Schulwerk, veranstaltet von der Fundação Calouste Gulbenkian in Lissabon statt. 184 Musiklehrer, Kindergärtnerinnen, Gymnastiklehrer, Tänzer und Studenten nahmen an diesem Kurs teil. Vom Orff-Institut in Salzburg unterrichteten Traude Schrattecker (Bewegung) und Rudolf Schingerlin (Schlagzeug).

SCHWEIZ

22. Internationaler Sommerkurs für Tanz und Gymnastik in Zürich.

Barbara Haselbach unterrichtete im 22. Internationalen Sommerkurs des Schweizer Berufsverbandes für Tanz und Gymnastik, der vom 24. Juli bis 5. August 1972 in Zürich stattfand. Das Thema ihrer Kurse war »Multimediale Improvisation«, d. h. Musik, Geräusche, moderne Lyrik, Dias und Bilder, Objekte, bildnerische und szenische Experimente wurden als inspirierende Medien für die tänzerische Improvisation herangezogen. Die Teilnehmer waren vorwiegend Tanzerzieher, aber auch Lehrer, Therapeuten und Studenten.

Dieser Kurs war als Ergänzung und Kontrast zu den anderen drei Stilrichtungen gedacht (Spanischer Tanz: Susanna; Graham-Technik: Richard Kuch; Jazz: Peggy Lane). Er sollte im Rahmen eines Kurses für Professionelle und Laien die Bedeutung der Kreativität und der Gruppenarbeit für die Tanzerziehung aufzeigen. Im Vordergrund der Arbeit stand der eigene Gestaltungsversuch beziehungsweise eine kollektive Lösung und Formung einer tänzerischen Aufgabe, die aus der Begegnung mit einem oder mehreren künstlerischen Medien entstand.

Die Arbeitsweise war für die meisten Teilnehmer neu und schwierig. Im Laufe des 14tägigen Kurses konnte man jedoch ein erfreuliches Verständnis wachsen sehen, das sowohl in reflektierenden Gesprächen als auch in interessanten Experimenten zum Ausdruck kam.

SOWJETUNION

Im März 1972 hat Pierre van Hauwe mit großem Erfolg in Vilnius, der Hauptstadt der Republik Litauen, einen Orff-Schulwerk-Kurs gehalten. Mehr als 300 Personen aus ganz Litauen (Dozenten von Musikhochschulen, Lehrer der verschiedensten Schularten und Kindergärtnerinnen haben daran teilgenommen. Ein Interview und eine Lehrstunde Pierre van Hauwe's wurde über das Litauische Fernsehen ausgestrahlt.

TSCHECHOSLOWAKEI

Auch in den Jahren 1970—1972 hat das Zentralkomitee für das Orff-Schulwerk in der ČSSR unter der Leitung von Direktor Josef Vesely große Initiative entwickelt. In Zusammenarbeit mit den Landeshaupt- und Bezirksstädten veranstaltete diese Kommission zahlreiche Seminare, Kurse, Hospitationen und Vorträge in Prag, Brünn, Olomouc, Pilsen, Hradec Králové, Kutná Hora, Prachaticce, Jevany, Šumperk, Chomutov, Teplice, Litoměřice, Havířov, Varnsdorf, Rychnov nad Kněžnou und Kostelec nad Orlicí. Schon zum dritten Mal hat Ende August in Cheb (Eger) ein siebentägiges Seminar stattgefunden, an welchem Kindergarten-, Volksschul- und Volkskunstschullehrer aus Böhmen, Mähren und der Slowakei teilgenommen haben. Als Dozenten haben Josef Vesely (pädagogische Praxis), Božena Viskupová (Musik und Bewegung), Pavel Jurkovič (Ensemblespiel), Ladislav Daniel und Bohumila Danielová (Blockflöte), Peter Jistel (Improvisation), Jaroslav Sprung (Schlagzeug), Drahomíra Neoralová (Orff-Schulwerk und Volkskunstschulen), Božena Reimonová (Orff-Schulwerk und Kindergarten) und Dr. Střelák (Methodik des Orff-Schulwerks) mitgewirkt.

Zu den wichtigsten Ereignissen gehört aber nicht nur die schöpferische Beeinflussung der bisherigen musikerzieherischen Praxis durch das Orff-Schulwerk in der ČSSR, die Verbreitung und das Bekanntmachen der tschechischen Pädagogen mit dem Schulwerk, sondern vor allem das, daß seine Hauptideen (Musik und Bewegung, Improvisation, Sprache — Gesang — Orff-Instrumente, lebendiges aktives Musizieren) vom Pädagogischen Institut in Prag betont und übernommen wurden und als die Hauptträger des Projektes der Modernisierung der Jahrespläne für die allgemeinbildenden Schulen anerkannt wurden. Aus begreiflichem Grund steht also das Orff-Schulwerk in der ČSSR im Vordergrund der Interessen in musikpädagogischen Kreisen, und aus gleichem Grund werden in Fachzeitschriften sehr viele Fachartikel über die Orff-Schulwerk-Thematik und -Problematik geschrieben. Die erste Auflage der tschechischen Adaption des Orff-Schulwerks (1970) war nach einem Monat vergriffen, so daß schon die zweite folgen mußte; der III. und IV. Band ist derzeit zum Druck vorbereitet.

Zu den wichtigsten Lehrbüchern, die mit der Orff-Schulwerk-Problematik verbunden sind, gehören: »Wir sprechen, singen, spielen und tanzen« von der Absolventin des Orff-Instituts Libuše Kurková (Prag 1971) und »Die Musik und Bewegung« von Professor Božena Viskupová (Prag 1972).

USA

Auch im Sommer 1972 leitete Lotte Flach wieder Orff-Schulwerk-Kurse für Lehrer in den USA.

Vom 10.—21. Juli fand im Großraum Chicago ein Kurs für Anfänger und Fortgeschrittene statt, der vom Music Center of the North Shore in Winnetka, Illinois, in Verbindung mit der Roosevelt University, Chicago, veranstaltet wurde. Mitarbeiter waren Roberta Sweet (Blockflöte) und Marilyn Bojanowski (Anwendung des Orff-Schulwerks in amerikanischen Schulen), beide Chicago und Helder Parente Pessôa (Bewegung), Rio de Janeiro.

Bereits zum 10. Mal unterrichtete Lotte Flach einen Sommerkurs für Erwachsene an der Ball State University in Muncie, Indiana, der in diesem Jahr vom 24. Juli bis 18. August stattfand. Die Mitarbeiter waren Brigitte Warner aus Maryland (Bewegung), John Kelsey aus Vermont (Blockflöte), James Kenward aus Californien (Anwendung des Orff-Schulwerks in amerikanischen Schulen). Es fanden zwei Demonstrationen mit Kindergruppen unter Clara Fidler, Indianapolis, und Louise Arnold, Muncie, statt. Für die Teilnehmer wurden einwöchige Arbeitsgemeinschaften eingerichtet:

Lotte Flach: Practicum in Teaching Orff-Schulwerk

John Kelsey: Recorder Ensemble

Brigitte Warner: Poetry, Folk and Fairy Tales

James Kenward: Voice and Language in Orff-Schulwerk

Arnold Burkart: Unusual Sounds

Arnold Burkart war der Coordinator dieses Kurses.

SALZBURGER KURSE 1972

Vom 3. bis 15. Juli 1972 hat der traditionelle internationale Sommerkurs für das Orff-Schulwerk stattgefunden. Die Leitung hatten Wilhelm Keller und Hermann Regner. Als Organisationsleiter hat den Kurs vorbereitet und durchgeführt Ernst Wieblitz. Die Dozenten waren: Pierre van Hauwe, Delft; Hannes Hepp. Außerdem waren dabei als Lehrkräfte des Orff-Instituts: Felicitas Keldorfer, Gabriele König, Rudolf Schingerlin, Ida Skrinar-Virt, Hilde Tenta, Christiane und Ernst Wieblitz. Es war ein Instrumentenbaukurs kombiniert, dessen Leitung Karl Frank und Wilhelm Hagemann übernommen hatten. Barbara Haselbach, Wilhelm Keller, Hermann Regner und Anna-Barbara Speckner waren für Vorträge und Demonstrationen gewonnen worden. Insgesamt haben 193 Lehrer, Kindergärtnerinnen, Lehrkräfte aus dem Bereich der Sozial- und Heilpädagogik und andere Interessenten aus 15 Ländern teilgenommen.

Über den »Orff-Schulwerk Summer-Course«, der vom 17. bis 26. Juli im Orff-Institut von Margaret Murray, London, geleitet wurde, berichtet das Bulletin Nr. 33 der Orff-Schulwerk Society in England:

Our class had been enjoying itself beating away at soap bubbles which we imagined had engulfed us; we were struggling to burst them all from where we stood using our beaters. Ernst Wieblitz brought us to a sudden halt and asked us slowly to »find« our hands again and to look at what they were holding. And by this simple device of making us use the sticks in play, almost without exception each one of us was holding our beaters correctly and naturally. How effective this would be with children; no cumbersome words of instruction, no do's and don'ts, just hold them as if in play! . . .

And again, there we all were quietly clapping a short, simple ostinato pattern. Some of us were already a bit blasé — oh, this is simple, could do this standing on our heads — but others were less confident and still glanced at the blackboard for reassurance. But we weren't asked to stand on our heads, we were asked by Ernst Wieblitz to turn to our neighbour, introduce ourselves and have a simple conversation, while keeping the ostinato going at the same time. I turned to my neighbour, struggled to find words and found myself *shouting* with the effort. I could only speak in short, unconnected phrases, I certainly didn't listen to what my neighbour said and I certainly couldn't remember a thing I'd said, and of course I lost the ostinato. The class was in tremendous confusion; there was no ostinato left. It was a vivid experience of how unfree we are in rhythm . . .

Gertrud Orff gave us an intense, listening, group experience. For the greater part of the lesson we had been divided into small, working units and as a whole we had become divided. So, very gently (with eyes raised heavenwards) she gathered us together, away from the instruments and into the centre of the room. We formed a rough circle and then sat down, legs crossed, tightly packed, quiet. Four small percussion instruments were then shared round the circle in opposite pairs, equally spaced. An instrumental conversation then took place between one of the pairs and then between the next pair and so on round the circle, as the instruments were handed quietly to the next person. Not a word was spoken, there was concentration amongst the group as a whole and involvement between the two people in communication. The instruments made pleasing, intriguing, contrasting sounds, the listening was intense and a profound experience was shared by all. Simple, straightforward . . .

Another quite different experience I remember from a movement class with Heidi Weidlich. This was to do with the contrast in speed between running and walking. As she tapped out a rhythm on the bongos we all walked freely round the hall in time with her beat. Then as she broke into a speed twice as fast, we all moved twice as fast — no problems. But the task became more and more challenging as she gave speeds which were more subtly related; just a little bit faster or slower. We then went on to explore the relationship between our own walking and our own running speeds. At first I was tempted to run at a speed twice as fast as my walking, but this felt unnatural, very soon. In fact my running speed is only a little faster than my walking. This was, in fact, true for all of us, but how difficult it was move immediately from one speed to the next without halting or adjusting.

Well, these are just a few, very few, of the vivid memories I have of my first Salzburg summer course. These examples are not intended as generalisations of the groups I belonged to or of the teachers, but are meant simply as indications of the kind of things we did, the tremendous variety, the vitality of Orff-Schulwerk in action (in the hands of exceptional teachers) and the awareness it brings of oneself and each person's potential at spontaneous music making in a wide sense.

This year's group of teachers (and I'm afraid that there are at least six more that I leave unmentioned, not through any lack of exciting moments, but simply through lack of space) gave me some indication of the great freedom that exists within the framework of Orff-Schulwerk. There are as many approaches as there are people in this field. For me these were two of the most stimulating weeks of teaching and music-making I have ever experienced. Thank you; I hope to come again.

Jenny Bates

Vom 31. 7. bis 5. 8. 1972 wurden zur gleichen Zeit zwei thematische Bereiche in Sommerkursen behandelt. Der eine Kurs widmete sich dem Thema »Orff-Schulwerk in der Sonderpädagogik«. Die Leitung dieses Kurses lag bei Professor Keller, nachdem aus Gesundheitsgründen Herr Professor Dr. Hans Wolfgart absagen mußte. Der andere Kurs war österreichischen Lehrern und Kindergärtnerinnen vorbehalten. Zum ersten Mal fand ein solcher Kurs in der Ferienzeit österreichischer Volksschullehrer statt. Er hatte großes Echo gefunden und soll im Jahre 1973 wiederholt werden. In diesen beiden gleichzeitig laufenden Kursen haben folgende Lehrkräfte mitgewirkt: Karl Alliger, München; Dr. Klaus Oberborbeck, Hannover; Gertrud Orff, München; Margit Pötschke, Hamburg; Maria Rebhahn-Roither, Salzburg; Karin Reissenberger, Salzburg; Maria Summer, Feldkirch; Ursula Schorn, Hannover. Die Mitarbeiter des Orff-Instituts Ursula Anders, Rudolf Schingerlin, Hilde Tenta, Hermann Urabl, Christiane und Ernst Wieblitz haben außerdem unterrichtet. Im Lehrgang für Sonderpädagogen waren 92, im Kurs für österreichische Lehrer und Kindergärtnerinnen 83 Teilnehmer eingeschrieben.

Vom 7. bis 12. August 1972 fand die Informationswoche für ehemalige Studierende des Orff-Instituts statt. Als Referenten waren teilweise oder während der ganzen Zeit der Informationswoche anwesend: Carl Orff, Barbara Haselbach, Wilhelm Keller, Hermann Regner, Rudolf Schingerlin und Hilde Tenta. Am Vormittag fanden Vorträge und Übungen der einzelnen Referenten statt. Am Nachmittag haben sich die Teilnehmer zum Erfahrungsaustausch und zur Diskussion theoretischer und praktischer Themen in Berufsgruppen zusammengeschlossen. Ab 17 Uhr wurde in Arbeitsgemeinschaften musiziert. Es bildeten sich Ensembles für Schlagwerk, Blockflöten, Elementare Komposition und Bewegungsgestaltung. Es haben insgesamt 29 Teilnehmer an der Informationswoche teilgenommen.

SALZBURGER SOMMERKURSE 1973 / SALZBURG SUMMER COURSES 1973
STAGES D'ÉTÉ DE SALZBURG 1973 / CURSAS DE VERANO EN 1973

2.—14. Juli 1973

Internationaler Orff-Schulwerk-Sommerkurs

(Unterrichtssprache Deutsch)

Leitung Wilhelm Keller

16.—25. Juli 1973

Orff-Schulwerk Summer Course

(Unterrichtssprache Englisch)

Leitung Margaret Murray, London

30.—4. August 1973

Sommerkurs für österreichische Kindergärtnerinnen und Volksschullehrer

(Unterrichtssprache Deutsch)

Leitung Wilhelm Keller

Prospekte sind im Sekretariat des Orff-Institutes A-5020 Salzburg, Frohnburgweg 55, erhältlich. Frühzeitige Anmeldung ist wegen der beschränkten Teilnehmerzahl empfohlen.

Nachrichten aus dem Orff-Institut

Gabi König, die seit dem Studienjahr 1967 Lehrübung und Hospitation, Bewegungsgestaltung, Bewegungsbildung, Bewegungsbegleitung und Blockflöte für Kinder unterrichtet, ist seit 1. 10. 1972 als Dozentin für Elementare Bewegungserziehung an der Fachschule für Sozialpädagogik in München-Fürstenried tätig.

Johanna Deurer übernahm seit Beginn des Studienjahres 1972/73 den Lehrauftrag Gabi Königs. Johanna Deurer (staatlich geprüfte Gymnastiklehrerin) studierte von Oktober 1969 bis Juni 1971 am Orff-Institut und vervollständigte ihre Ausbildung als Gasthörerin an der Sporthochschule Köln bei Maja Lex (Tanzpädagogik).

Frau Emma Weikersheim, den meisten ausländischen Studenten des Orff-Instituts wohl bekannt, unterrichtet nicht mehr in diesem Studienjahr.

Den Vorbereitungskurs »Deutsch für Ausländer« hat Frau Dr. Helga Tichy übernommen.

DIE ABSOLVENTEN DES STUDIENJAHRES 1971/72

Chu Ja Ahn — Anita Baldwin — Patricia Brown — Gerald Dyck — Gisela Emmerich — Richard Gill — Walter Hackenberg — Reet Hendrikson — Helen Heuscher — Gudrun Hübner — Sr. Maria Michaelis Hwang — Franz Jaksch — Richard Johnson — Muriel Junghäni — Coloman Kallós — Gerda van de Kamp — Margaret Keller — Maureen Kenney — Sigrun Krick — Horst Lohse — Juanita MacGregor — Janet MacMillan — Verena Maschat — Tilly Mathieu — Ursula Meier — Johanna Montag — Aynslee Morrow — Sara Newberry — Annette Rocholl — Ruth Sanborn — Maria Theresia Schimpfössl — Thorgerd Schuppler — Heidi Sepp — Sayed Shaban — Jim Smith — Barbara Steeds — Anne Stücheli — Cäcilia Shen Su — Gustav Twerefoo — Elisabeth Widmann — Heinrich Wilfert.

STUDIENJAHR 1973/74

Aufnahmeprüfungen für das Studienjahr 1973/74 finden bereits vom 27. — 29. Juni 1973 statt. Eine Anwesenheit an allen drei Tagen ist unbedingt erforderlich. Anmeldung im Sekretariat des Orff-Instituts.

Entrance examinations for the study in 1973/74 will be given from 27 — 29 June 1973. Presence on all 3 days is mandatory. Contact the Secretary.

Exámenes de ingreso para el año lectivo de 1973/74 se llevarán a cabo con seguridad del 27 — 29 de junio de 1973. Estos exámenes deben efectuarse sin falta en el término de tres días. Inscripciones en la secretaria del Instituto Orff.

Les examens d'admission pour l'année scolaire 1973/74 auront lieu du 27 au 29 juin 1973. La présence durant les trois jours complets est indispensable. L'inscription se fait au secrétariat de l'Institut Orff.

ORFF-SCHULWERK KURSE 1973 / ORFF-SCHULWERK COURSES 1973
STAGES ORFF-SCHULWERK 1973 / CURSOS DE ORFF-SCHULWERK 1973

In diese Vorschau sind die der Redaktion bekannten Kurse aufgenommen worden, deren Themen und Daten bereits bekannt sind:

- 6.—7. 1. Rickling:
Wochenendkurs für Teilnehmer eines Orff-Kurses vom September 1972
(Wilhelm Keller)
- 18.—20. 1. Pforzheim:
Einführungskurs, veranstaltet vom Jugendamt in Pforzheim
(Nora Berzheim, Karl Alliger)
- 7.—10. 3. Bündheim:
Kurs für den »Arbeitskreis für Musik in der Jugend« (AMJ)
»Elementare Musikerziehung im Vorschulalter«
(Wilhelm Keller)
- 26.—29. 3. University of York (England):
Creative music-making in schools
(Hermann Regner)
6. 4. Coburg:
Vortrag bei der Seminartagung »Hilfe für Behinderte«, veranstaltet vom
Verein »Hilfe für das behinderte Kind e. V.«
(Wilhelm Keller)
- 13.—14. 4. Pforzheim:
Fortsetzung des Lehrgangs vom 18. 1.
(Nora Berzheim, Karl Alliger)
- 23.—27. 4. Sevilla (Spanien):
Orff-Schulwerk Kurs
(Hermann Regner, Montserrat Sanvy, Carmen Lecumberri, Maria Uribe,
Ana Maria Pelegrin)
- 14.—17. 4. Graz:
Orff-Schulwerk Kurs, veranstaltet von der »Arbeitsgemeinschaft der
Musikerzieher Österreichs«
(Barbara Haselbach, Wilhelm Keller)
- 23.—28. 4. Freiburg:
Kurs für die Caritas, für Heil- und Sozialpädagogen
(Wilhelm Keller)
28. 6.—1. 7. Mainz:
Orff-Schulwerk Lehrgang im Bischöflichen Institut für Kirchenmusik
(José J. Posada-Ruiz)
- 2.—13. 7. São Paulo (Brasilien):
Einführung in das Orff-Schulwerk
(Barbara Haselbach, Hermann Regner)

- 14.—21. 7. Bad Hersfeld:
 Das Orff-Schulwerk in der Praxis — Lehrgang für den Internationalen
 Arbeitskreis für Musik (IAM)
 (José J. Posada-Ruiz)
- 16.—26. 7. Mitwirkung im Rahmen einer Fortbildungstagung
 für Lehrer und Erzieher in der Jugendburg Gemen/Nordrhein-Westfalen
 (Wilhelm Keller)
- 3.—10. 8. Wentworth (Yorkshire, England):
 First Orff-Schulwerk Course (Combined arts)
 (Margaret Murray u. a.)
- 10.—17. 8. Wentworth (Yorkshire, England):
 Second Orff-Schulwerk Course (Music)
 (Margaret Murray, Hermann Regner u. a.)
- 24.—29. 9. Freiburg:
 Kurs für die Caritas
 (Wilhelm Keller)
- 22.—27. 10. Trossingen:
 »Orff-Schulwerk in der Sonderpädagogik«
 Lehrgang an der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung
 (Wilhelm Keller, Karin Reissenberger)
29. 10.—3. 11. Helsinki:
 Elementare Musikerziehung
 (Hermann Regner)
- 19.—24. 11. Wuppertal:
 Kurs für die »Lebenshilfe«
 (Heidi Weidlich, Wilhelm Keller)
- 3.—8. 12. Freiburg:
 Kurs für die Caritas
 (Wilhelm Keller)
- 27.—31. 12. Delft:
 Orff-Schulwerk Kurs
 (Pierre van Hauwe, Wilhelm Keller u. a.)

Gruß der Jugend

»Summer is icumen in«. Olympische Spiele 1972.

BASF/Harmonia Mundi. Stereo 05 11429-2

Im Britischen Museum in London findet sich in einer Handschrift des späten 13. Jahrhunderts aus der englischen Abtei Reading der erste Kanon der europäischen Kunstmusik: der sogenannte SOMMERKANON, dessen Verse den Einzug des Sommers begrüßen.

Eine beigelegte Notiz erklärt den kunstvollen Schichtenaufbau der Klangform: ein zweistimmiges Fundament von glockenartig schwingenden Pendelklängen trägt einen Oberbau von vier in gleichen Abständen nacheinander einsetzenden Stimmen.

Die Notiz nennt den Kanon ROTA, Rad, was auf die drehende, kreisende Bewegung des steil pulsierenden Klanges hinweist. Die Kreisform entspringt einem vitalen Urtrieb des Musizierens; sie verlangt nach tänzerischer Ausgestaltung.

Der Kanon ist aber durch das Zusammenwirken der streng geordneten Stimmeinsätze auch eine gesellig gebundene Musizierform. Als »Gruß der Jugend« zu den Olympischen Spielen konnte daher Carl Orff keine gemäßigere musikalische Form wählen als die mittelalterliche Rota. In der Verbindung der Singstimmen mit dem heute weltweit verbreiteten Orff-Instrumentarium erklingt ein Zeugnis europäischer Überlieferung als lebendige Gegenwart.

(Kommentar zur Platte)

Barbara Haselbach

Tanzerziehung, Grundlagen und Modelle für Kindergarten, Vorschulen, Grundschule, Verlag Klett Stuttgart 1971.

Gunild Keetman

Erste: Spiel am Xylophon, Edition Schott 5582

Gunild Keetman

Rhythmische Übung, Edition Schott 6359

Gertrud Willert-Orff

Music for Children

Saying-Riddles-Auguries-Charms, Edition Schott 6374

African Songs and Rhythms for Children

A Selection from Ghana by W. K. Amoaku, Edition Schott 6376

Carl Orff — Gunild Keetman

Ung Kyrkoton, Carl Gehrman's Musikförlag, Stockholm

Gunild Keetman

Elementaria

Die englische Übersetzung dieses Buches wird aller Voraussicht nach Anfang 1973 im Schott-Verlag, London, erscheinen.

Wilhelm Keller

Ludi Musici 2: »Schallspiele«

Anleitung und Modelle zum Gruppenmusizieren mit Geräuschen, Klängen und Tönen für Spieler aller Altersstufen, Begabungs- und Behinderungsgrade.

Fidula-Verlag.

FOR OUR ENGLISH READERS

Music »for children« — Is there such a thing?

At the Orff-Institute's opening ceremony on 9 October, 1972 Ida Skrinar played »Piano Music for Children«, composed by Dimitri Kabalewski, Paul Hindemith, Carl Orff, Pavel Sivic, Hermann Regner and Béla Bartók. Hermann Regner introduced the pieces with the following considerations: Isn't there just *one* music, good or bad, easy or hard, as the case may be, but still, music for *all* of us, whether rich or poor, young or old? The question gave rise to historical and pedagogical remarks. »Music for Children« thus does not mean music for one- to ten-year-olds. Rather, the concept ›child‹ is a concise symbol for a certain mental realm, for the naive sensitivity and spiritual transparency of the ›Schulwerk‹. »Despite all the avalanches in our century, which have shaken the panorama of our pedagogical and psychological insights — the simple still precedes the complex, unity precedes plurality, and naive sensitivity precedes intellectual reflections. There has always been and always will be music meant for children: for those who remain receptive toward the elementary, who have not, in the progress of their experience, closed the doors on other wide realms — for those who enjoy the simple, the immediate, the essential.

Piano Music for Children

is the title of a workshop at the Orff-Institute. Under the direction of Lilo Gersdorf, it concerns itself with this theme. In her article Lilo Gersdorf describes 18th-century piano music for children as a document of the music education of that period.

Orff-Schulwerk today

Under this title, the Orff-Institute, in collaboration with the Bavarian Radio, conducted an information assembly on 15 July, 1972. Representatives from England, the USA, Spain, Western Germany, and Austria reported on the scope and significance of Orff-Schulwerk work in their respective countries. The program was planned and conducted by Hermann Regner. Included were audio-visual samples, as well as presentations by song and instrumental groups of the Munich Waldmeister School, and by students of the Orff-Institute.

Child and Youth Center in Munich:

Children play with sound, color, and form.

At the 1972 summer Olympics, an exhibition in Munich's »Haus der Kunst« was dedicated to »World Cultures and Modern Art«. A »Child and Youth Center« was organized to develop young people's impressions and experiences of the exhibit. Hermann Regner and colleagues of the Salzburg Orff-Institute directed the music studio.

A report enumerates the areas of work: »In the music studio, children played on instruments. They improvised in different tone systems. They attempted to speak and sing rhymes and songs of other lands. They tried out steps and patterns of simple dances from other cultural areas. Stimulated by sound instruments from Asia, Africa and Oceania, they learned to construct drums, flutes, or simple string instruments. They also gathered and carried out ideas for new instruments, never seen before. In this way they created greater possibilities for making sounds in unconventional ways and for playing together. Pictorial scores stimulated their musical production. Tape recordings of their sessions enabled them to examine their work critically.«

POUR NOS LECTEURS, FRANÇAIS

Musique «pour enfants»-cela existe-t-il?

Lors de la fête d'immatriculation, le 9 octobre 1972, Hermann Regner a présenté une soirée sur le thème «musique de piano pour enfants», avec des œuvres de Dimitri Kabalewski, Paul Hindemith, Carl Orff, Pavel Sivic, Hermann Regner et Béla Bartók, interprétées par Ida Skrinar. «N'existe-t-il pas *une* musique, bonne ou mauvaise, facile ou difficile c'est certain, mais malgré tout une musique pour nous tous, riches et pauvres, jeunes et vieux?» C'est ainsi que le présentateur formula la question, qui donna lieu à un débat historique et pédagogique. «Musique pour enfants» ne veut donc pas dire musique pour des enfants d'un à dix ans, mais utilise le mot «enfant» comme symbole pour un âge mental, pour la naïveté sensorielle et la transparence spirituelle.

Malgré tous les tremblements de terre qui, dans notre siècle, ont bouleversé le panorama des convictions pédagogiques et psychologiques, il n'en demeure pas moins que la simplicité l'emporte sur la complication, l'unité sur la pluralité et la naïveté sensorielle sur la réflexion intellectuelle. «Une musique qui s'adresse aux enfants, c'est-à-dire à des êtres humains impressionables par l'élémentaire: à des êtres qui ne sont pas, à cause de leurs expériences, fermés à d'autres domaines très vastes, qui savent se réjouir de peu, du simple, de l'intense et de l'essentiel, cette musique-là a toujours existée et existera toujours.»

Musique de piano pour enfants

C'est ainsi que se nomme un groupe de travail à l'institut Orff, qui traite ce sujet sous la direction de Lilo Gersdorf. Lilo Gersdorf considère dans cette article la musique de piano pour enfants au 18. ième siècle comme document sur l'éducation musicale de cette époque.

Orff-Schulwerk aujourd'hui

C'est sous ce titre que l'Institut Orff présenta, le 15 juillet 1972, avec la collaboration de la radiodiffusion bavaroise, une séance d'information. Des conférenciers venus d'Angleterre, des USA, d'Espagne, d'Allemagne de l'Ouest et d'Autriche, donnèrent des informations concernant l'expansion et la signification du Orff-Schulwerk dans leurs pays respectifs. Cette manifestation, mise sur pied et dirigée par Hermann Regner, était soutenue par des exemples enregistrés et projetés, ainsi que des démonstrations d'un groupe de chant et de jeu de la Waldmeisterschule de Munich et d'étudiants de l'Institut Orff de Salzbourg.

Centre d'enfants et d'adolescents, Munich:

des enfants jouent avec des sons, des couleurs et des formes.

Lors des jeux olympiques d'été 1972, une exposition fut présentée à la maison de l'art (Haus der Kunst) sur le sujet «cultures mondiales et art moderne.» Ce centre d'enfants et d'adolescents avait été organisé pour faciliter l'assimilation des impressions et des expériences acquises lors de cette exposition. Hermann Regner et des collaborateurs de l'Institut Orff de Salzbourg avaient la responsabilité du studio de Musique.

Le récit énumère les différentes parties du travail: «Dans le studio de Musique, des enfants ont joué sur des instruments de Musique. Ils ont fait de l'improvisation dans différents systèmes tonals. Ils ont chanté et parlé des comptines et chansons de différents pays. Les pas et les formes spatiales de danses simples provenant d'autres

cultures ont été expérimentés. A l'aide de moyens très simples, les enfants ont eux-mêmes construit des instruments.

S'inspirant des instruments de Musique d'Asie, d'Afrique et d'Océanie ils ont appris à construire des tambours, des flûtes ou de simples instruments à cordes. Ils ont, en plus, réuni et mis en pratique beaucoup d'idées pour la construction de nouveaux instruments de Musique encore jamais vus. Ces essais les amenèrent à créer des constructions, qui permettent la production de sons d'une façon inconventionnelle et facilitent le jeu collectif. Des partitions graphiques donnèrent lieu à des productions musicales. L'enregistrement de ces essais permis un contrôle très critique.»

INFORME EN ESPAÑOL

Hay Música «para niños»?

Acto de inauguración del año escolar, 9 Octubre de 1972, Bajo la dirección de Hermann Regner, se elevó a cabo una charla ilustrada denominada «Música para Niños» con obras de Dimitri Kabalewski, Paul Hindemith, Carl Orff, Pavel Sivic, Béla Bartók y Hermann Regner. Al piano Ida Skrinar.

He aquí algunos fragmentos: No hay una música buena o mala, fácil o difícil verdaderamente, pero si una música para todos nosotros, pobres, ricos, jóvenes y viejos? Así formuló el dicertante dichas preguntas. El tema ha motivado discusiones histórica y pedagógicamente. Por lo tanto, «Música para Niños», no se entiende como música escrita para niños de 1 a 10 años, sino que toma el concepto de la niñez como un símbolo estrecho, en el ámbito mental, físico y material de una espiritual transparencia que se traduce en el Orff-Schulwerk. Apesar de todos los adelantos de nuestro siglo, tanto pedagógica como psicológicamente, hay muchas cosas que están como en su origen. Lo sencillo antes que lo complicado, la unidad antes que la pluralidad, la simplicidad antes que la reflexión intelectual.

Música que se dedica a los niños, que se dirige al terreno de su sensibilidad, que toma abiertamente lo elemental, que no ha sido combatida a través de los adelantos de la experiencia, que abre otras puertas a la alegría, a la sencillez, que commueve, que contiene lo esencial. Esta música siempre ha habido y siempre la habrá.

«Música de Piano para niños»

Es el título del trabajo colectivo, que se lleva a cabo en el Instituto Orff bajo la dirección de la profesora Lilo Gersdorf y que contiene ésa finalidad. Música para niños en el siglo 18 con documentos, para la didáctica de ésta enseñanza desde aquel tiempo.

«Orff-Schulwerk hoy»

Bajo éste nombre llevó a cabo el Instituto Orff en trabajo conjunto con la emisora «Bayerischer Rundfunk» de Baviera el 15 de julio de 1972 en Munich, una serie de días de información. Informantes de Iglaterra E.E.U. España, República Federal de Alemania y Austria dieron informes sobre la difusión, la aplicación, significado del Orff-Schulwerk y el trabajo realizado en cada uno de los mencionados países.

La reunión que se planeó y llevó a cabo fué organizada por el Dr. Hermann Regner. Esta reunión y exposición fué ilustrada con diapositivas y grabaciones, así como también se hizo una demostración de canciones junto a un grupo de orquesta de la escuela «Waldmeisterschule» de Munich y de estudiantes del Instituto Orff.

Centro de niñez y juventud Munich: Los niños juegan con sonidos, colores y formas.

En la Olimpiada de Verano de 1972 en la «Casa del Arte» se llevó a cabo una exposición dedicada al tema: «Culturas del Mundo y Arte Moderno». Para el trabajo de expresión y demostración de experiencias se instaló un centro de niñez y juventud. Hermann Regner y sus colaboradores del Instituto Orff de Salzburgo dirigieron éste grupo de estudio de música.

El informe cuenta: en el evento musical han participado niños tocando instrumentos. Ellos han improvisado en diferentes tonalidades. Han intentado cantar canciones y rimas de otros países. Probaron asimismo pasos y formas en el espacio y sencillas danzas de diversos círculos y centros culturales. Con sencillos recursos, los niños intentaron construir instrumentos. Estimulados por el sonido de algunos enseres de Asia, Africa y Ocenía construyeron, algunos tambores, además de sencillos instrumentos de cuerda y algunas flautas.

Tuvieron a través de este trabajo nuevas ideas para desarrollar una colección de instrumentos completamente nuevos, desconocidos hasta entonces, y de posible realización.

Se logró una gran variedad de sonidos, e instrumentos que sin convencionalismo fueron tocados por el grupo.

Partituras gráficas dieron impulsos para producciones musicales.

Grabaciones en cinta magnetofónica con los instrumentos recientemente contruídos, hicieron posible una crítica constructiva.