



ORFF

SCHULWERK

INFORMATIONEN

Sommer 1991

47

Orff-Schulwerk-Informationen

Herausgegeben von	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg, »Orff-Institut« und Orff-Schulwerk Forum Salzburg Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg
Schriftleitung	Rudolf Nykrin und Hermann Regner
Übersetzungen	Verena Maschat, Miriam Samuelson
Fotos	Karl Alliger (24), Ursula Hagedorn (31), Peter Keet- man (5, 8, 11), Christa Pilger-Feiler (17), Ralf Runge (22) und Privat (18, 28)
Satz	Typoservice Freiling, Salzburg
Druck	Druckerei Roser, Salzburg/Mayrwies
Diese Publikation wird ermöglicht durch	MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG, Deutsche Orff-Schulwerk Gesellschaft Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« in Österreich Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz Studio 49 – Musikinstrumentenbau Gräfelting
Nr. 47, Juni 1991	Alle Rechte vorbehalten – Nachdruck und Übersetzung nach Rücksprache mit der Schriftleitung

INHALT / CONTENT

Barbara Haselbach	Abschied von Gunild Keetman / <i>Farewell to Gunild Keetman</i> ..	4
Werner Thomas	Wir trauern um Gunild Keetman / <i>We grieve for Gunild Keetman</i>	6
Minna Ronnefeld	In der Werkstatt mit Gunild Keetman / <i>Together with Gunild Keetman at work</i>	9
Hermann Regner	Eine Fülle guter, anregender, bewegender Musik / <i>A wealth of good, inspiring and »moving« music</i>	12

BERICHTE AUS ALLER WELT / *REPORTS FROM ALL THE WORLD*

Australien	18
Bundesrepublik Deutschland	18
Griechenland	23
Indonesien	23
Italien	25
Österreich	26
Schweiz	27
UdSSR	28

AUS DEM ORFF-INSTITUT / *FROM THE ORFF INSTITUTE*

PRO MERITO für Wilhelm Keller	29
Osterkurs »Musik und Tanz für Kinder«	32
Orff-Schulwerk: Erbe und Auftrag	34
Video und Stimme	34
Reflections	36
Neuerscheinungen / <i>New Publications</i>	37
Orff-Schulwerk Kurse / <i>Orff-Schulwerk Courses</i>	40

Abschied von Gunild Keetman

Liebe Gunild,

Fast unmerklich hast Du Dich in den letzten Jahren still immer weiter in Dich selbst zurückgezogen und Dich von uns mehr und mehr entfernt. So, als hätten wir uns daran gewöhnen sollen, ohne Dich zu sein. Ich denke, wir waren auch mündig geworden, Dir und Carl Orff als unseren Lehrern dankbar und liebevoll zugewandt zu sein und trotzdem unseren eigenen Weg suchend, mit dem Wunsche, er möge auch in Eurem Geiste sein.

Nun bist Du endgültig von den Deinen gegangen und wir fühlen uns verlassen! Nicht, daß wir konkrete Hilfe von Dir erwartet hätten, lange schon habt Ihr beide, Du und Orff, uns Jüngeren die Aufgabe anvertraut, das Orff-Schulwerk weiterzuführen. Aber allein Dein Da-sein war der lebendige Beweis für die Möglichkeit der Schulwerkidee, Du warst seine Verwirklichung. So ging auch von Deiner Zurückgezogenheit eine beruhigende Kraft aus, die wir jetzt schmerzlich vermissen.

Ich bin sehr froh und zutiefst dankbar, daß ich bei Dir Schülerin sein durfte. Du warst eine Lehrerin, Gunild, deren Kraft nach so vielen Jahren immer noch Ausstrahlung hat. Und dabei hattest Du Angst vor Deinen Schülern, warst vor dem Unterricht fast immer unsicher. Eigentlich entsprachst Du dem Bild eines großen Lehrers überhaupt nicht. Aber Du warst es! In dem, was Du gelehrt hast, was Du auch selbst gelebt hast, warst Du eine große Maestra. Und ein geliebter Mensch

Barbara Haselbach

Farewell to Gunild Keetman

Dear Gunild,

Almost imperceptibly you have silently withdrawn yourself during those past few years and quietly moved away from us more and more. As if you wanted us to get used to be without you. I believe that we also have come "of age", estimating you and Carl Orff gratefully and affectionately as our teachers, but still in search of our own ways in the hope that they would be in your spirit.

Now you have finally gone away from us and we feel abandoned – not because we would have expected specific help from you. Long ago, both you and Orff have entrusted us younger ones with the continuation of Orff-Schulwerk. But merely your being there was a vital evidence for the possibilities lying in the Schulwerk idea; you have been its realization. Thus your seclusion radiated a kind of reassuring force which we shall have to miss from now on.

I am very glad and deeply grateful for the gift of having been your pupil, Gunild. You have been a teacher who's vigour has left an impact after so many years, notwithstanding your insecurity before every class, your timid approach towards your students. In reality, you did not fit the image of a great teacher at all. Undoubtedly you have been one, though! In everything you taught and lived, you have been a great "maestra".

And a loved person

Barbara Haselbach



Gunild Keetman, 1930

Nachruf auf Gunild Keetman

3. Januar 1991

Werner Thomas

Wir trauern um Gunild Keetman, dankbar dafür, daß sie unter uns war. Wir nehmen Abschied, indem wir ihr Bild vor uns aufstehen lassen: das Bild der Künstlerin, der Pädagogin und des liebenswerten Menschen, aus dessen Mitte all das kam, was sie war und was sie wirkte.

Es ist hier nicht der Ort und nicht die Stunde, den Linien dieses Lebens nachzugehen noch die musikgeschichtliche Bedeutung Gunild Keetmans zu würdigen. Nur ein Rahmen für ihr Bild sei vorangestellt, 86 Jahre währte ihr irdisches Dasein. Am 5. Juni 1904 wurde sie in Elberfeld geboren. Der Studienbeginn an der Hochschule für Leibesübungen in Berlin war offenbar nur ein versuchter Einstieg an einem ihr nicht bestimmten Ort. Mitte der zwanziger Jahre wechselte sie an die Güntherschule in München. Von da an beginnt ein Schicksalsweg von einer einmaligen Geschlossenheit und Konsequenz. Ihr Lehrer wurde Carl Orff. Aus der Studierenden wurde in kurzer Zeit die Mitarbeiterin und eigenschöpferische Mitgestalterin. Orff nennt sie »ein Naturtalent gleichermaßen für Bewegung wie für Musik«.

»Sie war es«, so schreibt er in der Dokumentation, »der ich die Erprobung der verschiedenen Spieltechniken auf den neu entwickelten Instrumenten anvertraute. Sie war es auch, die die ersten Spielstücke für diese Instrumente aufzeichnete. Ich greife nicht zu hoch, wenn ich sage, daß ohne Keetmans entscheidende Mitarbeit, durch ihre Doppelbegabung, das ›Schulwerk‹ nie hätte entstehen können.«

Es war die Urfassung des Schulwerks, die »Rhythmisch-melodische Übung«, vor der Metamorphose der Idee in die erste, selbstgestaltete Rezeptionsstufe der »Musik für Kinder«. Diese Urfassung ist das Protokoll der Experimentierwerkstatt mit allem Zauber des Anfänglichen, aller Frische des Beginns, aller selbstlosen Hingabe an das erregend Neue, die Entdeckung eines musikalischen Stils, den wir bis heute »elementar«

nennen und der seine Legitimation aus der Nachbarschaft zu den musikalischen Hochkulturen der Weltmusik zu stützen vermag. Hier entfaltete Gunild Keetman ihr sprühendes Temperament, ihre hohe Improvisationsgabe, ihre spielerische Virtuosität des Gestaltens. Sie war ein wahrhafter homo ludens, »inwendig voller Figur«. Als Leiterin des Tanzorchesters der Güntherschule seit 1928 wurde sie zur Komponistin. Im Zusammenwirken mit der Tänzerin Maja Lex strahlten Musik und Bewegung wechselseitige Impulse aus. Es war ein gestisches Gestalten der Improvisation, ein tänzerisches Führen der Musik, ein musikalisches Zeugen der Bewegung. Hier kam Gunilds Doppelbegabung zur höchsten Entfaltung. Die auf den großen Tourneen der Güntherschule aufgeführten Tänze zeigen ihre kompositorische Handschrift. Auf mehr als dreißig Partiturseiten hat Orff im III. Band der Dokumentation Proben abgedruckt: *Auftakt*, *Bolero*, *Nachtlied*. Andere Titel wie Stäbetanz, Sprungtanz, Paukentanz dokumentieren die instrumentale Impulsierung und Bindung der Bewegung. Tänzerische Visionen wie »Die Düsternen« oder »Nacht der schwebenden Gedanken« muten wie Vorausnahmen des heutigen Tanztheaters an.

Eine neue Phase von Gunilds Wirken bedeutete die Neuformung des Schulwerks für die Musikerziehung. Es war eine schöpferische Provokation an Phantasie und Einfühlung. Gunild ist die Kronzeugin für diese Epoche. Die erhaltenen Videobänder ihrer Rundfunksendungen, gemeinsam mit Godela Orff, sind frisch und lebendig wie bei der ersten Ausstrahlung. Gunild ist die Modellgestalt für die Richtigkeit der Sentenz, nur der Künstler sei der wahre Pädagoge. Auch bei der kleinsten Aufgabe war ihr der künstlerische Anspruch selbstverständlich. Sie hatte nichts Schulmeisterliches im negativen Sinn an sich. Alles war lebendigste Selbstmitteilung. Pädagogischer Theorie und Methodik begegnete sie mit einer Mischung aus ehrfürchtigem Schauer und lächelnder Distanz. Sie brauchte das alles nicht. Ihr Buch »Elementaria«, das Beste, was es zum rechten Umgang mit dem Schulwerk gibt, war ihr von Orff abgerungen worden. Bald flossen Tränen, bald nannte sie ihren Mentor scherzhaft »Einpeitscher« und »Sklavenhalter«, um der Geburtswehen des Buches Herr zu wer-

den. Es hat dazu beigetragen, daß ihr Name mit dem Orffs gemeinsam um die Welt ging. In einer jüngst veröffentlichten Dokumentation über die Wirkung des Schulwerks in mehr als dreißig Ländern und allen Erdteilen erwähnen ausländische Pädagogen die »Elementaria« als Schlüssel zum Verstehen des Schulwerks. Freilich, sie war die Praktikerin, die geborene Improvisatorin, die Formerin des spontanen Einfalls. Wer einmal zusehen durfte, wie sie arbeitete, wie sie etwa mit jungen Menschen ein Rondo entwarf, textierte und choreographierte, wird das nie vergessen. Ich erinnere mich namhafter Erziehungswissenschaftler bei der Gründung des Orff-Instituts, die fassungslos vor diesem Phänomen standen.

Einen weiteren Höhepunkt ihrer Wirksamkeit erlebte Gunild bei der Modelleinspielung des Orff-Schulwerks auf die »harmonia«-Musikplatten *musica poetica*. Hier ging es um Revision, Uminstrumentierung, Erweiterung, Neugestaltung, ein nachschöpferisches Experimentieren mit dem bereits geformten Material, aber auch um die gültige, modellhafte Wiedergabe. Gunild war omnipräsent, war unermüdet, bald am Schreibtisch, bald in Dirigentenpose am Pult vor ausgepichten Schlagzeugern und Instrumentalisten. Daß sie – in Abwandlung des gestenreichen Dirigenten und Bernstein-Vorgängers Mitropoulos – bald die »Mitropoula« genannt wurde, war scherzhaft kaschierte Bewunderung ihres Orchesters. Hier konnte sie alle seit 1949 aus ihrer Lehrtätigkeit am Mozarteum und seit 1961 am neuen Orff-Institut gesammelten Erfahrungen in gültiger Fixierung einbringen. Wiederum ist all dies ohne sie nicht vorstellbar.

Manche in unserer Trauerrunde werden sich mit Stolz ihre Schüler und Mitarbeiter nennen. Sie werden wehmütig und dankbar bezeugen, daß es eine Lust war, mit ihr zu arbeiten und von ihr zu lernen. Aus ihren Mitarbeitern wurden rasch auch Freunde, so wie auch ihre geistig-musikalische Symbiose mit Carl Orff auf der Basis einer lebenslangen Freundschaft ruhte. Glichen sie Sonne und Mond, möchte man fragen? Daß Gunild nicht nur die Nehmende, sondern bisweilen auch die Gebende war, läßt sich hinter ihrer scherzhaften Eigencharakterisierung ahnen: »Ich war Orffs Ostinato«.

Gunild Keetman hat eine geistige Spur in die musikalische und pädagogische Landschaft unseres Jahrhunderts eingezeichnet. Sie ist an der Findung und Ausformung des elementaren Klangsatzstils maßgeblich beteiligt. Ihre Kunst ruhte – ähnlich den Prinzipien des Bauhauses – auf handwerklichem Grund. Nicht zufällig gehörten Spinnen und Weben, die Urhandwerke des Menschen, zu ihren Lieblingsbeschäftigungen. Sie hat einer Idee gelebt und ihr zur Wirkung verholfen ohne je einer Ideologisierung zu verfallen.

Die Anzeige ihres Heimgangs spricht von einem erfüllten Leben. Dazu gehört auch die Gnade eines natürlichen Endes ohne Klinik und Maschinen. Sie durfte in ihrem geliebten Heim sterben. Zur Würde ihrer letzten Jahre gehört aber auch, daß sie sie in liebevollster, sorgsamer und einführender Pflege verleben konnte. Ich bin von Freunden gebeten worden, in dieser Stunde des Abschieds allen treuen Helfern und Geleitern der Scheidensjahre von Herzen dafür zu danken, daß sie die Last und Mühe solchen Dienstes am Nächsten auf ihre Schultern genommen haben. Wir sind uns bewußt, daß solcher Dienst nicht mit Worten und Werten zu entlohnen ist, sondern seinen Lohn in sich selbst findet. Die Art, wie Gunild diese Scheidensjahre verbrachte, entsprachen ihrem Wesen. Es war ein Verblühen und Verglühen in einer ihr immer fremder werdenden Welt, zu deren harter Realität sie nie ein besonderes Verhältnis gefunden hatte. Zeichen ihres Rückzuges war die schwindende Kraft der Erinnerung, aber auch der Ich-An-und-Aussprache. Was ihr aber als Kommunikationsbrücke bis zuletzt geblieben war, war die Musik, in der sich ihr Lebensgeist konzentrierte. Unvergeßlich eine Video-Aufnahme, in der sie mit Liselotte Orff und mit hochkarätigen Fachmusikern aus Ägypten und Griechenland musizierte, mit ihrer Flöte improvisierend und diskantierend in die Trommelrhythmen einfiel und mit der zweiten Flöte duettierte, daß es eine Lust war. Formgrundrisse stellten sich wie von selbst her und lösten sich wieder. Erstaunlich, wie die aus fremder Mentalität und Musikalität induzierten Rhythmen und Patterns mit Gunilds Improvisationen nahtlos verschmolzen und selbst im gelegentlichen Patzen und Scheitern das Urmusikalische lachender Sieger blieb.

Schließlich aber wurde das Verblühen und

Verglühn zu einem verwehenden Hauch ihres Selbst. Als die Todesnachricht kam, erinnerte ich mich jener alten chinesischen Legende, die von einem Maler erzählt, der alt geworden war und einsam über der Arbeit an einem einzigen Bild. Er lud die verbliebenen Freunde ein und sie betrachteten das Bild. Es zeigte einen Park mit schmalem Wege, das zu einem Haus auf einer Anhöhe führte. Als die Freunde, satt des Betrachtens, sich nach dem Maler umwandten, war er verschwunden. Sie blickten wieder ins Bild. Dort ging er hinauf auf dem gemalten Pfade zum Haus, öffnete die Tür, ging hinein, drehte sich winkend und lächelnd um und schloß die Tür hinter sich zu.

Gunild Keetman ist in das Haus der Musik eingegangen, das sie in ihrem irdischen Dasein ein Leben lang bewohnt hatte. Sie war so voll von Musik, daß ihre Urne tönen mußte. Sie hatte sich der *musica humana*, dem Singen, wie der *musica instrumentalis*, dem Spielen, mit Haut und Haar verschrieben. Wer solches tut, hat ein Anrecht auf eine wie auch immer geartete Teilhabe an dem klingenden Kosmos von Welt und Überwelt, der *musica coelestis*. Käme wieder einmal ein Maler wie Fra Angelico da Fiesole und malte er wieder seine blaugoldenen Engelschöre und Engelsonchester, vielleicht würden Freundesaugen plötzlich eine Flötenspielerin entdecken, deren Züge irgendwie vertraut anmuten . . .

Ave atque vale – dieses Catull-Wort hat Carl Orff seinem toten Freund und Mitgründer des Orff-Instituts Eberhard Preussner nachgerufen. Wir fühlen uns als seinen Mund und rufen es heute Gunild Keetman zu. Wir werden sie lieb behalten.

We grieve for Gunild Keetman

*Memorial address, held on January 3,
1991 at Breitbrunn cemetery*

The speaker drew a picture of Gunild Keetman, only sketching her life history, but then filling it with all the tones and colours of her warm natural character, her sparkling temperament and great humility. Carl Orff him-



Gunild Keetman, 1978

self had praised her natural talent equally for music and dance and said that without her collaboration the Schulwerk would never have come into being.

Her intuition and great gift for improvisation, her effortless virtuosity in any creative process led her through her lessons with both children and adult students. Didactic terminology was alien to her, she did not need any pedagogic theories. Her book "Elementaria", however, became a key to Orff-Schulwerk for many teachers. The most convincing introduction to the Schulwerk was to observe her at work, to see her spontaneous inventions transform into composition and choreography, to watch her conduct an orchestra or to listen to her recorder improvisations.

Gunild Keetman's artistic potential was firmly based on handicraft – she loved to do spinning and weaving – and at the same time she exacted artistic quality even in miniature compositions. Full of kindness and love, she was a born pedagogue. She has left a spiritual trace in the musical and pedagogical landscape of our century.

After a full life she was allowed to pass away silently in her beloved home, thanks to those friends who so lovingly accompanied her through her final years. Her deep humanity will remain alive in our memory.

In der Werkstatt mit Gunild Keetman

Persönliche Fragmente aus der Arbeit an gemeinsamen Publikationen

Minna Ronnefeld

Eines Tages im Sommer 1976 fiel die endgültige Entscheidung: Wir wollten ein gemeinsames Projekt angehen, das Ausarbeiten eines Unterrichtsmaterials für die ersten Stufen einer musikalischen Bildung, die grundsätzlich auf Singen, Zusammenspiel und improvisierender Tätigkeit bauen sollte. Schulwerk verwurzelt, gewiß. Dennoch lag uns etwas im Sinne, was im Schulwerk nicht vorzufinden war, und was auch nicht innerhalb des Schulwerkkonzeptes lag. Denn Mittelpunkt unseres Vorhabens bildete die Idee, daß die Melodien der Lieder unmittelbar auf Sopranblockflöte übertragen werden und somit eine progressive Einführung in das Spiel auf diesem Instrument ermöglichen und vermitteln können sollten. Außerdem sollten Beispiele von elementaren Musikformen, darunter solche, die musikalische Erfindungsfähigkeit fördern, die jeweiligen Lieder ergänzen. Daher der Titel der Publikationen: »Elementares Blockflötenspiel mit Anleitung für Zusammenspiel und Improvisation« (Schott 1980).

Viele Jahre hatten wir diesen Plan gehabt. Unsere damals über zwanzig Jahre alte Freundschaft – ich war Mitte der fünfziger Jahre Gunilds Schülerin und anschließend ihre Nachfolgerin als Lehrerin am »Mozarteum« gewesen – hatte meinen Weg, so oft es ging, nach Breitbrunn geführt, zu Gunild in ihrer geliebten Mühle. Dort, in ihrer Geborgenheit breitete sich ein ganz besonderes Gefühl des Beheimatet-seins in mir aus, das in meiner Erinnerung einen kostbaren Platz einnimmt.

Auf unseren unzähligen Spaziergängen, Radtouren und Ruderbootsfahrten, aber natürlich auch in der Mühle selbst und im Sommer auf dem herrlichen Balkon, von Spinnrad, Blumenkästchen und Wäscheschnur umgeben, wurde erzählt und diskutiert. Ohne Ende, kommt mir vor. Hin und wieder griff Gunild, wenn Hirn und Seele der Worte

müde waren, nach der Flöte, fing irgend etwas an, zeigte lächelnd und auffordernd mit dem Fuß in Richtung auf ein Xylophon, das immer spielbereit unter dem alten Bauernklavier stand. Also wurde, ohne verrückte Einfälle kleinlich zu verachten, munter darauf los gespielt. Aber auch elegische Phasen und köstlicher Kitsch kamen nicht zu kurz. Gunilds Wahlspruch nach ergötzlichen Momenten solcher Art, akzentuiert durch einen schwungvollen Patscher auf dem Oberschenkel: »Das Leben ist ja *doch* lebenswert!« Wie oft waren wir in Verbindung mit unseren Gesprächen, oder durch das Musizieren an dem Punkt angelangt, wo die Frage fast wie aus einem Mund ausgesprochen wurde: Und wann machen wir unser Buch? Ein Lehrbuch, das unseren Vorstellungen entsprach, gab es unseres Wissens nach einfach noch nicht, weder hinsichtlich eines Spielmaterials noch was die didaktischen und methodischen Aspekte anbelangte. Wir waren also hochmotiviert und freuten uns auf das gemeinsame Tun.

Zu der Frage, ob die Publikationen im Rahmen des Orff-Schulwerkes erscheinen sollten, meinte Orff freundlich: »Das könnt Ihr machen wie Ihr es für richtig haltet.« Aber seine Gedanken waren in diesen seinen letzten Jahren ganz und gar der großen Dokumentationsarbeit gewidmet. Gunild und ich entschieden, alles als selbständige Werke herauszubringen.

Gunild ging engagiert und mit viel Elan an die Aufgabe: »Das macht ja alles richtig Spaß, und unterrichten brauche ich ja Gott sei Dank nie, nie mehr! Und wir müssen doch deine langjährigen Erfahrungen in der Arbeit mit Kindern wie auch mit der Fortbildung von Lehrern ausnützen«, wie sie sagte. Als wäre ihr eigener Fundus diesbezüglich nicht der Rede wert! So stand sie denn auch neugierig und aufgeschlossen allen Diskussionen gegenüber und war jederzeit bereit, ihre eigenen bisherigen Ansichten und Wertmaßstäbe in Frage zu stellen. Zögernd war sie vor allem dann, wenn es um pädagogische Probleme ging. Davon verstünde sie nichts, wie sie öfters sagte, – um sich anschließend eifrig und souverän mit mir über die zur Debatte stehende Frage auseinanderzusetzen!

Nachdem wir uns für den Aufbau und den Inhalt des Werkes entschieden hatten, folg-

ten Phasen des Ausprobierens und Ausarbeitens, gemeinsam, so weit es praktisch möglich war, – ich wohnte ja in Kopenhagen und war dort als Mutter und im Beruf voll ausgelastet. Ein paar mal, wenn es mir unmöglich war wegzureisen, verlegten wir die Werkstatt dorthin. Gunild arbeitete unermüdlich und unerschöpflich und zu unserem Glück gab es ja sowohl eine gut funktionierende Post wie auch Kopiermaschinen. Sicher haben wir, vor allem dank Gunilds Produktivität, fünf bis sechs mal so viele Stücke geschrieben, wie letzten Endes notwendig waren.

Während des Werdens dieser gemeinsamen Publikationen war ich so oft als möglich bei Gunild. Die Zeit war dann kostbar und wir arbeiteten oft 12–14 Stunden am Tag. Gunilds Weckspruch am Morgen, wenn sie mich ganz leise aus dem Schlummer holte: »Die Arbeit ruft. Frau Steuermann, was kommt nun heute dran?« Manchmal folgte eine Beichte wie »In der Nacht habe ich ein paar neue Versionen von dem Stück x g'macht, schau dir's mal an, aber es ist sicher nix.« Nach dem Frühstück, beim ersten gemeinsamen Durchspielen, konnte es dann heißen: »Ach, das klingt doch ganz gut«, oder »Komm, das spielen wir gleich noch einmal, weil es so schön ist«, oder manchmal als temperamentvolle Steigerung: »Kind, sind wir gut!« Lachen und Blödeln lockerten oft die ansonsten recht strapaziösen gemeinsamen Arbeitsperioden. So kritisch, zäh und unerbittlich Gunild in den Anforderungen an ihren eigenen Arbeitseinsatz war, so einfühlsam und nachsichtig, was keineswegs mit unkritisch verwechselt werden darf, verhielt sie sich meinem Anteil gegenüber.

Bereits während unserer Arbeit mit »Elementares Blockflötenspiel« entstand der Plan für die nächste Publikation: »Singen und Spielen zu Weihnachten«. 1981 erschien das erste von insgesamt drei Heften. Dieses alte und immer wieder reizvolle Thema schenkte Gunild wie auch mir die glücklichste gemeinsame Arbeit. Für Gunild zum Teil deswegen, weil Musikmachen im Zentrum stand. Die pädagogischen Überlegungen überließ sie liebend gern mir, nahm aber an Diskussionen und Korrekturen lebhaft teil. Unzählige Liedsammlungen wurden aufgestöbert, bei uns selbst, bei Orff, in Bibliotheken. Stunden-, ja tagelang sangen wir uns

durch den reichen Schatz an alten Liedern, um die schönsten auszusuchen. Oft summtete Gunild leise eine zweite Stimme dazu, deutete vielleicht auch gleichzeitig gestisch mit ihrem immer hellwachen Körpersinn dazu passende rhythmische Begleitstimmen an. Hin und wieder bat ich sie sofort: »Machen wir es doch noch einmal so.« Nach der Wiederholung konnte sie lachend ausbrechen: »Na, so was, es wurde ja ganz anders, aber auch schön, gelt? Schreib du das doch gleich auf.« So entwickelte sich mancher Entwurf eines Liedsatzes. Beim endgültigen Ausarbeiten wurde alles genauestens überprüft. So landete ein großer Teil der voll beschriebenen Notenblätter im Papierkorb.

Zwei praktische Situationen bestimmten unser nächstes Unternehmen. Erstens hatte ich lange für meine Arbeit in Kopenhagen eine Sammlung Tanzsätze vermisst, die von 10–12-jährigen Kindern mit bescheidenen spieltechnischen Voraussetzungen ausgeführt werden konnten. Nur die Sopranblockflötstimmen – die der Tanzmelodien – forderten ein gewisses Niveau. Zweitens hatte ich bei einem Sommerkurs in den USA ein paar Sätze entworfen für Tänze von John Playford und wollte diese Idee gerne verfolgen bei weiteren Kursen. Wie erwartet, zündete die tanzliebende Gunild sofort.

Also gingen wir 1982 an die neue Aufgabe: »Kontratänze« aus »The English Dancing Master« von John Playford. Diese Aufgabe ging relativ leicht von der Hand, und Gunilds musikalische und handwerkliche Meisterschaft war nach wie vor faszinierend. Aber für die nun 78jährige waren die Stunden der Freude selten geworden und ihr Lebensgefühl vor allem mit musizierender und körperlicher Entfaltung verbunden. Orff war im März dieses Jahres gestorben.

1984 und 85 machten wir unsere letzten gemeinsamen Arbeiten, wovon die eine nur teilweise beendet wurde, nämlich eine Sammlung Arbeau-Sätze, und wiederum befanden wir uns in Gunilds ureigenem Sprachraum – dem des Rhythmus, der Bewegung, des Tanzes. Mit »Alte französische Tänze« – das Heft erscheint demnächst, also im Jahr ihrer Beerdigung – war der Arbeitskreis für uns geschlossen und eine für mich so bereichernde Gemeinsamkeit zu Ende. Nicht aber die Freundschaft.

Publikationen von Gunild Keetman in Zusammenarbeit mit Minna Ronnefeld

(Alle erschienen im Musikverlag Schott, Mainz.)

1. »Elementares Blockflötenspiel« mit Anleitung für Zusammenspiel und Improvisation (1980)
 - (1) Schülerband
 - (2) Schülerarbeitsheft
 - (3) LehrerbandDänische Ausgabe 1982
Englisch/amerikanische Ausgabe erscheint 1991/92.
2. »Singen und Spielen zu Weihnachten«. Europäische Weihnachtslieder
 1. (1981), 2. (1982), 3. (1985)Dänische Ausgaben: 1. (1980), 2. (1982)
Englisch/amerikanische Ausgabe erscheint im Herbst 1991.
3. »Kontratänze« aus »The English Dancing Master« von John Playford
Einfache Sätze für 2 Sopran-Blockflöten, 1 Alt-Blockflöte und kleines Schlagwerk (1986)
Englisch/amerikanische Ausgabe erscheint im Herbst 1991.
4. »Alte französische Tänze«
Einfache Sätze für 2 Sopran-Blockflöten, 1 Alt-Blockflöte und kleines Schlagwerk.
Deutsch/französische Ausgabe erscheint 1991.

Gunild Keetman und Minna Ronnefeld an der Arbeit, 1978



Together with Gunild Keetman at work

Personal fragments from our work on joint publications

In the mid-fifties I have been a pupil and, immediately following, the successor of Gunild Keetman as teacher at the "Mozarteum" in Salzburg. During our long-lasting friendship – over more than two decades – we developed plans concerning joint publications.

On countless occasions, walking, cycling, rowing together, or simply in the "mill", Gunild Keetmans home with that lovely bal-

cony, surrounded by her spinning-wheel, flower-pots and clothes line, we talked, discussed and played music. This time spent together was precious and we often worked 12 to 14 hours a day. The concentrated atmosphere became relaxed from time to time when we laughed and made silly jokes. As much as Gunild was tough, critical and persevering with regard to her own work, she was considerate and lenient – which is not to be mistaken for uncritical – when it came to my contributions to our work.

Our first publication was "Elemental Recorder Playing"; then came "Singing and Playing at Christmas" (3 Volumes), followed by "Country Dances from 'The English Dancing Master' by John Playford". Our last joint project, "Old French Dances", will be published soon.

Eine Fülle guter, anregender, bewegender Musik

Gunild Keetman: Stücke für Flöte und Trommel Versuch einer Annäherung

Hermann Regner

Am Anfang wußte ich nur: das Schulwerk hat zwei Autoren, Carl Orff und Gunild Keetman. Wer welches Stück geschrieben hat, war nicht wichtig. Es war aus enger Zusammenarbeit entstanden. Auch bei der Volksmusik ist es nicht von Bedeutung, wer den Text und wer wann wo die Melodie erfunden hat. So war es für mich eben auch beim Schulwerk. Die »Idee des Elementaren«, weder durch Hinweise von Orff, noch durch Erklärungsversuche anderer Autoren so deutlich geworden, daß ich sie hätte auf die Musik, ihre sprachliche und formale Gestalt beziehen können, lenkte mich von einer Analyse musikalischen Stils ab.

Später hörte ich, daß vokale Stücke von Orff und instrumentale von Gunild Keetman stammen sollen. Alle Beiträge des Schul-

werks, die mit einem Text verbunden sind, wären demnach von Orff; alle anderen von Keetman.

Zwischen 1963 und 1971 sind die Platten des Orff-Schulwerks unter dem Titel »Musica Poetica« bei der »Deutschen Harmonia Mundi« erschienen. Hier standen plötzlich in den Kommentaren neben den einzelnen Stücken die Initialen C. O. und G. K. zu lesen. Damit waren – wohl auch aus urheberrechtlichen Gründen – die Autoren bekanntgemacht. Nur bei den allerersten Beispielen der »Rufe und Reime« wird kein Autor genannt. Wenn man diese Angaben genau durchsieht, kann man entdecken, daß Gunild Keetman auch Lieder beigesteuert hat. Gleich im ersten Band der »Musik für Kinder« zum Beispiel »Tun ma gehn, Rösserl bschlag'n«, »Alle meine Entchen«, »Ding dong«, »Drei Wolken am Himmel«, einfache Melodien in stimmungsvollen Sätzen. Interessant: im zweiten Band steht das Lied »Es gingen drei Bauern«, dessen Text und Melodie als aus dem 16. Jahrhundert stammend vermerkt werden. Der Satz dazu stammt von Carl Orff und der daran anschließende und darauf Bezug nehmende »Bärentanz« wird mit Gunild Keetman ausgewiesen. Ich kann mir vorstellen, wie schwierig es gewesen sein muß, nach vielen Jahren festzustellen, wer welches

Stück gemacht, erfunden, niedergeschrieben und letztlich verantwortet hat. Im dritten Band gibt es dann Sätze zu drei sehr oft gespielten Liedern, die von Keetman stammen: »Sur le pont d'Avignon«, »Guten Morgen, Spielmann« und das lebendige, in der metrischen Gestaltung charakteristische (man würde gern sagen: »ein echter Keetman!«) »Der Maien ist kommen«. Bei zwei Stücken (»Taktwechseltänze« und »Der Wind, der weht«) im dritten Band gibt der Plattenkommentar an »C. O. und G. K.«. In den späteren Bänden der »Musik für Kinder« und der Reihe »Musica Poetica« sind dann von Keetman nur noch Instrumentalstücke genannt.

Diese Angaben in der Klangdokumentation »Musica Poetica« sind also meines Wissens bis jetzt die einzige zuverlässige Information. Wenn einmal musikologische Studien an Skizzen und Autographen zum Schulwerk möglich sind, können weitere Aufschlüsse erwartet werden. Ich meine allerdings, daß die Zuweisung einzelner Stücke zu einem der beiden Autoren keine große Bedeutung hat. Wichtig ist, daß Keetman und Orff in einer Werkstatt zusammengearbeitet haben, daß sie miteinander geplant, entwickelt, erprobt und gestaltet haben. Das entspricht der Vorstellung, daß es sich bei der »elementaren Musik«, wie sie Orff beschrieben hat, um eine Sammlung von Modellen handelt, die, gerade weil sie nicht Kompositionen in unverwechselbarer subjektiver Sprache sind, zum Nachspielen, Verwandeln, Ergänzen und zum Selbermachen anregen.

Zum ersten Mal hat Werner Thomas (1977, 16ff.) von einem für Gunild Keetman typischen Personalstil gesprochen. Er beschreibt Keetmans Musiksprache an ihren größeren Bewegungskompositionen »Auftakt«, »Bolero«, »Ekstatischer Tanz« und »Nachtlied«. (Alle diese Kompositionen sind auf der Musica Poetica Platte 9 dokumentiert.) »Keetman bevorzugt zwei Typen: erstens die großen Ostinati, die durch schichtenweise Überlagerung von Ostinatoformeln, bis zu zweitaktigen Arabesken erweitert, sich zu weitschwingenden Klangornamenten ausformen; zweitens die Tänze für Flöte und Schlagwerk, die auf den Prototyp der volkstümlichen Spielmusik für Trommel und Einhandflöte zurückgehen« (Thomas 1977, 17).

Ich habe die beiden Hefte »Stücke für Flöte und Trommel« genau durchgesehen, gespielt und angehört. Ich wollte erfahren, wie Gunild Keetman komponiert hat, wollte ihre »Handschrift« studieren, wollte ihr – weil sie nun selbst nicht mehr da ist – in ihrer Musik begegnen. Über meine Beobachtungen und Gedanken bei dieser Erkundung will ich berichten.

Stücke für Flöte und Trommel 1956

Im ersten Heft gibt es 20 Stücke und 12 »Kleine Kanons«. Wer die Stücke spielt und hört, spürt die starke bewegende Kraft, die tänzerische Anmut. Woher kommt das? Ist es das Tempo?

Ich habe also angefangen, die Tempobezeichnungen der 20 Stücke zu erfassen. Bei 6 Stücken gibt es keine; weil aber die Art der Melodie und die Trommelbegleitung eine Einschätzung erlauben, rechne ich drei davon zu den schnelleren Stücken.

Die Zählung ergibt: 9 Stücke gehören zu den lebhaften, schnellen, 5 Stücke zu den ruhigeren. Bei 6 Stücken wechselt das Tempo, d. h. sie sind sowohl schnell als auch langsam.

Schon im ersten Heft also zeigt sich, daß die Stücke für Flöte und Trommel schnelleres Tempo bevorzugen, allein durch das bewegte Tempo tänzerische Reaktionen provozieren und Spieler und Zuhörer »bewegen«. Mit dieser Feststellung soll natürlich nicht gesagt werden, daß nicht auch langsamere Musik Tanz auslöst. Motorische Reaktion aber wird sicher durch schnelles Tempo des Grundschlags begünstigt.

»Die Trommel lockt zum Tanz«, schreibt Orff (1976, 17). Und Gunild Keetman schreibt in der kurzen Einleitung zu dem Heft: »Die Trommel soll ›sprechen und tanzen«. Auch die Besetzung, die Wahl der beiden Instrumente, Flöte und Trommel, betont die Absicht, eine tänzerische Musik zu schreiben. Orff hat es in den zwanziger Jahren bereits als ein Ziel erkannt: »Eine Regeneration der Musik von der Bewegung, vom Tanz her, war meine Idee, die Aufgabe, die ich mir selbst gestellt hatte« (1976, 17). Keetmans Stücke scheinen mir der Versuch einer solchen Regeneration einer zu oft ins Formalistische und Historisierende geratenen Blockflötenmusik zu sein; eine Regeneration durch eine Besinnung auf alte Quellen, auf Urbedeutungen. Freilich anders als manche

Komponisten, die in der gleichen Zeit für Blockflöten eine Musik erfunden haben, die so ganz anders klingt und die musikalische Sprache unserer Zeit spricht.

Das Tempo allein kann aber diese tänzerische Geste der Musik Gunild Keetmans nicht ausmachen.

Es gibt etwas mehr Stücke in geraden Taktarten (9) als in ungeraden (7). Bei den »Kleinen Kanons« ist die Bevorzugung der geraden Taktarten noch deutlicher; hier sind 11 in geraden Taktarten, nur einer im Dreivierteltakt.

Wer noch genauer hinhört und hinschaut, entdeckt eine Vielzahl kleiner rhythmischer, oft rhythmisch-metrischer Eigenheiten, die m. E. charakteristisch sind für den Stil der kleinen Musiken für Flöte und Trommel. Gleich im ersten Stück beginnt die Trommel mit einem Vorspiel:



Das ist ein synkopischer Rhythmus. Durch Verteilung der Klangfarben (F. = Fingerschlag, B. = Daumenschlag) wird der Schwerpunkt im Takt deutlich gemacht. Das »Leichte« der leichten Takteile wird tatsächlich leicht. Die Trommel scheint zu »sprechen«. Acht Takte später spielt die Flöte eine einfache, durch den langen Auftakt Schwung sammelnde Melodie. Und die Trommel? Ihr scheint die Gruppierung dieser Melodie zu brav zu sein. Sie arbeitet dagegen.



Sie lenkt nicht durch rhythmische Besonderheiten die Aufmerksamkeit auf sich; eine Viertelnote nach der anderen erklingt. Durch die Verteilung der Akzente aber entsteht ein über 2 Takte reichendes 3+3+2-Metrum, das wir als »Rhumba« kennen. Durch den Kunstgriff der Viertelpause im letzten Takt wird ein Aussteigen aus diesem antreibenden und – ich muß es wieder sagen – tänzerisch anregenden metrischen Muster möglich. Das Besondere dieser acht Takte ist nicht die eher einfache, sich jeweils über zwei Takte phrasierende Melodie – und es ist auch nicht die

Trommelbegleitung mit den schlichten Viertelnoten (nur Kenner und Könner wissen, wieviel künstlerische Disziplin dazugehört, hier nicht »alle Register« zu ziehen und dem Trommler etwas »ganz Tolles« zu schreiben), sondern das besondere ist der Konflikt, die durch das ganz einfache Mittel der Akzentuierung entstandene Verschränkung zwischen Melodie und Begleitung. Ich kann mir ein Duo vorstellen: zwei Tänzer, von denen der eine die Melodie, der andere die Begleitung tänzerisch gestaltet. Da würde sichtbar werden, was in der unscheinbaren Musik steckt.

Es wäre sicher übertrieben, hier Begriffe wie Polyrythmik oder Polymetrik zu verwenden. Dazu sind die Gestalten zu klein, zu kurz, zu bescheiden. Diese Stücke sind aber nicht zu klein, zu kurz, zu bescheiden, um als Beispiele für die künstlerische Qualität der Musik von Gunild Keetman zu gelten. So oft fragen Studenten, Kolleginnen und Kollegen, nach der künstlerischen Qualität der Musik des Schulwerks. Sie geben zu, daß diese Stücke leicht sind, pädagogisch »zu gebrauchen«. Aber wo steckt ihr künstlerischer Wert? So oft möchte ich Menschen, die mir ihre schriftlichen einfallslosen Ostinatometerwaren vorlegen, zum Spielen und zum Studium dieser Modelle für Flöte und Trommel raten. In diesen Miniaturen (das kürzeste Stück des ersten Heftes hat 12, das längste 44 Takte) gibt es viele melodische Einfälle, rhythmisch-metrische Impulse und eine überraschende formale Vielfalt zu entdecken. Wer Gunild Keetman kennenlernen durfte, weiß, daß es ihr nicht entspräche, wenn diese Qualitäten offen zutage liegen würden. Ihre Musik blendet nicht; sie ist zurückhaltend und verschlüsselt. In einer Zeit der großen Lautstärken, der extremen Klangaufgebote, der akustischen Überreizung und der Aneinanderreihung von unzusammenhängenden Sensationen, fällt es sicher schwer, sich auf diese bescheidene Musik einzustellen, ihre Durchsichtigkeit und Klarheit, ihre Anmut, den Fluß und die Originalität als Schönheit wahrzunehmen.

Stücke für Flöte und Trommel II 1973

17 Jahre nach dem ersten Heft erschien ein zweites. Wieder können Sopranflöten, in einigen Stücken auch Diskant- (ein reizender Druckfehler spricht von »Diskont-«) oder

Altblochflöten eingesetzt werden. Im Unterschied zum ersten Heft denkt Keetman hier an paarweise zusammengehörende Trommeln, wie z. B. Bongos. Es sind aber auch zwischen den Knien gehaltene Handtrommeln möglich.

Das Heft enthält 26 kurze, gegen Ende längere Stücke. Es beginnt wieder einfacher, wird aber rasch anspruchsvoller. Auch die Besetzung wird gegen Ende größer: im letzten Stück spielen 2 Sopran-, 4 Tenorflöten, 2 Altxylophone und 3 Schlagzeuge.

Wie im ersten Heft findet man häufig äolische und dorische Reihen. Keetman schreibt tatsächlich Melodien, die sich aus ihrer eigenen melischen Energie entwickeln und nicht aus ihrer latenten harmonischen Beziehung. Kirchentonarten sind für sie Grundmaterial, um Melodien zu entwerfen, die ohne Beschränkung auf darunter denkbare kadenzierende Harmonien ausschwingen.

Am auffälligsten an diesem Heft ist die metrische Vielfalt. Schon der erste Teil des ersten Stückes regt an zum Nachdenken.



Was sollen die Einvierteltakte? Wäre es nicht möglich, am Ende der ersten Phrase einen Dreivierteltakt zu notieren?



Nein, Gunild Keetman möchte kein Auslaufen der ersten Phrase, sie möchte einen eigenen Takt, eine Betonung auf der letzten Note dieses Melodieabschnitts. Weil ich mich jahrelang mit taktwechselnden Volkstänzen befaßt habe, glaube ich einen Grund für diese Gliederung angeben zu können. Unsere »Zweifachen« sind nämlich deswegen taktwechselnd, weil verschiedene Tanzschritte miteinander kombiniert werden. Zwifache sind eine Musik »aus der Bewegung«. Die Lust am Verbinden von langen, drehenden, schleifenden und hüpfenden Schritten in wechselnder Reihenfolge hat die dazu passende Musik hervorgerufen. In diesen »Zweifachen« kommen auch hie und da nicht meß- und notierbare zeitliche Verzöge-

rungen am Ende von Phrasen vor. Dann nämlich, wenn zu einem Schlußsprung ausgeholt wird. Dieser Sprung braucht Zeit, deshalb bekommt er einen eigenen Takt.



Wenn das richtig ist, was ich aus dem Studium von taktwechselnden Volkstänzen auf das Stück von Keetman übertrage, wäre es ein stichhaltiger Beweis für die These, daß Gunild Keetman aus inneren Bewegungsvorstellungen komponiert. Ob die Keetman das alles gewußt hat? Scheu lächelnd würde sie das alles weit von sich weisen. »Hab ich das gemacht?«

Am gleichen Stück noch eine Beobachtung: die Trommel spielt eine Einleitung.



Danach folgt die Flötenmelodie mit dem Taktwechsel. Warum fängt die Trommel mit einem Dreiachteltakt an? In dem ersten Teil taucht diese Taktart nicht auf. Aber der zweite Teil steht in dieser schwungvollen metrischen Gruppierung. Die Einleitung ist nicht nur als ein Vorspiel für den unmittelbar folgenden Teil gedacht, sondern weist auf den dann das Stück abschließenden zweiten Teil. Das Vorspiel baut eine Brücke bis zum fließenden, bewegten und nicht mehr durch Sprünge unterbrochenen Nachtanz. Dadurch wird die kleine Form geschlossen, die Teile werden miteinander verbunden. Sogar die rhythmische Figur der Trommel entdecken wir wieder.



Schon einmal habe ich auf die formale Vielfalt hingewiesen. In diesem Heft sind nicht einfach 26 ähnliche Stücke in ähnlicher Besetzung in ähnlichem Umfang notiert. Wer sich die Mühe macht, die Form der einzelnen Beiträge zu analysieren, stellt fest, daß dieses Heft eine große Fülle verschiedener Gestaltungsformen aufweist. Da ist nicht ein Stück wie das andere. Wie das Bild sich in einem Kaleidoskop bei jeder Bewegung verändert, eine neue Form aus gleichen Bestandteilen

spiegelt, so ist es auch hier. Jedes Stück bringt eine neue konstruktive Idee ins Spiel.

Im zweiten Heft gibt es häufig Taktwechsel. Auch ungleich zusammengesetzte Taktarten kommen vor.



Das ist eine Melodie, wie wir sie aus Tänzen Südosteuropas kennen. Ungewöhnlicher ist diese Kombination:



Auch das Zusammenwirken der beiden Instrumente ist zu beachten: wie in einer guten Unterhaltung fällt man sich nicht ins Wort. In einem Stück folgen auf Siebenachtelgruppierungen als 2+3+2 oder 3+2+2 Viervierteltakte, wie wenn sich die Wellen der Erregung, verursacht durch die unruhigen Siebenertakte, in geraden Taktarten wieder beruhigen müßten.

Keetmans Flötenstücke sind sicher nicht am Schreibtisch entstanden. Sie hat gespielt, improvisiert, skizziert und dann gefeilt. Sie hat – bis in ihr letztes Lebensjahr – sehr virtuos auf ihrer geliebten Sopranflöte gespielt. Trotzdem gibt es aber in diesen Flöte-Trommel-Heften Melodien, die so kunstvoll gebaut sind, daß man versucht ist, an »Konstruktion«, an geplantes, rational gesteuertes kompositorisches Vorgehen zu denken.



Eine fallende Terz ist der bestimmende melodische Gedanke, ein Vogelruf, nach der Pause eine Quinte tiefer wiederholt. Beim ersten Mal liegt der Akzent auf dem oberen Ton, beim zweiten auf dem unteren. Eine stufenweise ansteigende Brücke führt zur Wiederholung des aus zwei Terzen gebildeten Motivs. Jetzt fehlt die charakteristische Pause. Ein Ton mehr wurde gespielt. Dieser Ton verändert das Profil, die Spannung wächst. Sie wächst auch durch die wörtliche

Wiederholung der »Brücke«. Und beim dritten Mal wird das Terzen-Motiv noch länger. Nicht nur länger; intensiver, hartnäckig insistierend. Nach diesen vier Taktten wird der Melodieabschnitt wiederholt.

Man sollte einmal probieren, einen Ton wegzulassen; z. B. das dritte Achtel im zweiten Takt; oder man versucht einmal, Takt 3 oder 4 zu kürzen, anders zu gestalten. Gleich sieht man, hört, erlebt man, daß solche Melodien keine Zufälle sind. Es sind im Umfang kleine Studien, die Gunild Keetman in diesen Heften veröffentlicht. Aber es sind meisterhafte Gebilde. Das Besondere? Der »Keetman-Stil«?

Ich höre aus vielen dieser Stücke heraus, was Carl Orff geschrieben hat (1976, 67): »Gunild Keetman, ein Naturtalent gleichermaßen für Bewegung wie für Musik«. Keetmans Musik tanzt. Manchmal sind es nur kleine Gesten: ein Augenzwinkern, ein Heben der Hand. Dann sind es wieder Dreher und Sprünge, ganze Abläufe, die einen Anfang, einen Höhepunkt haben und wieder zur Ruhe kommen. Diese Bewegungsimpulse sind als Melodiewendungen, Rhythmen und Metren Musik geworden.

Natürlich fordert eine solche Musik auch eine besondere Interpretation. Man kann sie nicht vom Blatt flöten und trommeln. Man muß in sie eindringen, muß ihre Impulse aufnehmen und verinnerlichen, um sie dann wieder nach außen zu bringen. Aber das ist bei aller guten Musik so.

Ich kann die mir selbst gestellte Frage nach dem Personalstil Gunild Keetmans nicht beantworten. Worte, gesprochen oder gedruckt, sind nicht das dafür geeignete Medium. Wollen Sie, liebe Leser dieser Zeilen, nicht einmal selbst probieren, ihre Stücke zu spielen? Das ist, was sie uns hinterlassen hat, eine Fülle guter, anregender, bewegender Musik.

LITERATUR:

- Keetman, Gunild: Stücke für Flöte und Trommel, Schott ED 3625
 Stücke für Flöte und Trommel II, Schott ED 6587
 Thomas, Werner: Musica Poetica, Gestalt und Funktion des Orff-Schulwerks, Tutzing 1977
 Orff, Carl: Schulwerk, Elementare Musik, Tutzing 1976
 Orff, Carl; Gunild Keetman: Musica Poetica – Orff-Schulwerk 1–5 und 6–10, Schallplattendokumentation der Deutschen Harmonia Mundi.



Gunild Keetman, 1987

A wealth of good, inspiring and “moving” music

Only when the Orff-Schulwerk records were available (“Musica Poetica”, 1963–1971) we learned who composed the pieces that are included there. In the printed edition “Musik für Kinder” both the authors Carl Orff and Gunild Keetman are mentioned in the title; there is no indication about who composed the individual contributions to the work. One must take into consideration that Orff and Keetman’s way of collaboration was comparable to a workshop, that they planned, developed, experimented and created together. This underlines the idea that “Elemental Music”, such as Orff described it, is a collection of models which inspire imitation, variation, improvisation and composition, simply because they are not works with a characteristic, subjective musical language.

In 1977 Werner Thomas wrote for the first

time comments about Gunild Keetman’s personal style. I have looked through both volumes of “Pieces for recorder and drum” thoroughly, I have played them and listened carefully. I wanted to find out how Gunild Keetman composed, to find her in her music – now that she is no longer with us.

It is not possible to give a comprehensive picture about Gunild Keetman’s personal style in such a short essay. However, those who study Keetman’s music carefully can detect some characteristics. Most important is, that the music is dancing. Sometimes it is only a delicate gesture: a wink with the eye, the lifting of a hand. Then, again, turns and jumps, sequences which have a beginning, a climax and then come to a rest. Such movement impulses have become music in form of melodies, rhythms and meters.

We understand that such type of music also requires a special way of interpretation. They are not simply to be sight read on recorder and drum. We must go into it, taking in the impulse and transforming it into sound.

What Gunild Keetman left us is a wealth of good, inspiring and “moving” music.

Australien

Conference 1992 in Tasmania

The Australian National Council of Orff Schulwerk Associations (ANCOSA) is due to move its Executive to Tasmania in September of this year. This is a special occasion as there has not been a Tasmanian Executive before. The next biennial conference is scheduled to be held in January 1992 in Hobart.

At the Annual General meeting of ANCOSA to be held later this month, further significant changes are due to take place. The name is expected to be changed to the Australian National Council of Orff Schulwerk (ANCOS); this change will be made specifically to allow organisations to become associated with ANCOS who are currently not able to do so. We hope that we will be able to admit to our organisation, the Orff Schulwerk Interest Group of The Australian Society for Music Education (Western Australian Chapter), there being no separate Orff Schulwerk Association in Western Australia. We hope that it is only a matter of time before similar arrangements will exist in the Northern Territory, in Queensland and in the Australian Capital Territory where no separate Orff Schulwerk Associations exist.

ANCOS continues to be supported strongly by the four State Associations in New South Wales, South Australia, Tasmania and Victoria. Further positive developments which signal growth and maturity of the Orff movement in this country are the Newsletter and the Journal. Both these publications, the latter published by Tasmania on behalf of ANCOS, have been upgraded and represent an increasingly articulate membership around the country.

*Andre de Quadros
President, ANCOS*

Bundesrepublik Deutschland

In memoriam Ernst von Siemens

Am 31. Dezember des vergangenen Jahres starb Ernst von Siemens. Er war 21 Jahre Erster Vorsitzender von MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG, der deutschen Orff-Schulwerk Gesellschaft.

Ernst von Siemens war der jüngste Enkel des Firmengründers Werner von Siemens und ein guter Freund von Carl Orff. Beide liebten die Natur und die Musik über alles und blieben dabei jung im Leben und Denken. So trafen sich ihre Empfindungen rasch in Orffs griechischen Dramen ebenso wie in den mit-



reißenden Carmina Burana und den Zielen des Schulwerks, das der Verstorbene sofort gern tatkräftig förderte. Dies entsprach in jeder Weise seiner Grundeinstellung, die Jugend an die Musik heranzuführen und die Ausbildung ihres Nachwuchses zu unterstützen. Ihr ist ja auch seine Musikpreis-Stiftung gewidmet und es war sein heißer Wunsch, Carl Orff als ersten deutschen Komponisten damit auszuzeichnen, wozu es leider nicht mehr kam.

Ernst von Siemens liebte es – genau wie bei den Entwicklungsvorhaben seiner Firma – die Entstehung moderner musikalischer Ausdrucksformen zu verfolgen und so hat er oft in Carl Orffs Studio dessen neue Einfälle interessiert verfolgt, die der Meister ihm am Flügel vorspielte. Den vielen Plattenaufnahmen und öffentlichen Aufführungen an den verschiedensten Orten, z. B. im Zirkus Krone in München oder im Festspielhaus Salzburg wohnte er gern bei und hat sich stets begeistert darüber geäußert, obwohl er sonst ein stiller Genießer klassischer Musik und Literatur war. Aber die ursprüngliche, natürliche und mitreißende Art im Schaffen Carl Orffs, gepaart mit einer echten Bescheidenheit, entsprach seinem eigenen Naturell, das seine Mitarbeiter so an ihm liebten. Carl Orff gehörte zu seinem engeren Freundeskreis, für den er immer zu sprechen war. Als die Siemens & Halske AG 1947 zu ihrer Jahrhundertfeier einen Film plante, bot Ernst von Siemens Carl Orff die Komposition der Begleitmusik an. Doch dieser meinte, hierfür käme nur eine elektronische Musik in Frage und diese liebe und beherrsche er nicht. So verstrich die einmalige Gelegenheit einer musikalischen Zusammenarbeit dieser beiden Großen. Dagegen darf als Gewinn der letzten Jahre die Zusammenfassung von Musik + Tanz + Erziehung im Schulwerk sowie die Gründung der Carl Orff-Stiftung und des Orff-Zentrums München angesehen werden, die Ernst von Siemens alle noch fördernd begleitet hat.

Wir alle danken es ihm in treuem Gedenken.

Siegfried Janzen

Jahrtagsmesse Carl Orff in Andechs

Zum Gedenken an den am 29. März 1982 verstorbenen Carl Orff versammeln sich

jährlich Freunde aus nah und fern zu einer Messe, die von Abt Odilo Lechner OSB gefeiert wird. In diesem Jahr sang der Kammerchor der Hochschule für Musik München unter der Leitung von Fritz Schieri Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Heinrich Schütz, Karl Marx und Carl Orff.

Wir veröffentlichen Ausschnitte aus der Ansprache von Abt Odilo.

Memorial Service for Carl Orff in Andechs

In memory of Carl Orff's death on March 29, 1982, friends from near and far gather every year to attend a memorial service celebrated by the abbot of Andechs, Odilo Lechner OSB. This year the chamber choir of the Munich Academy of Music under the direction of Fritz Schieri sang works by Felix Mendelssohn Bartholdy, Heinrich Schütz, Karl Marx and Carl Orff.

We include excerpts of abbot Odilo's address.

In memoriam Carl Orff

Die Philosophen sprechen von der List der Vernunft, die in der Geschichte wirksam ist. Ich glaube fürwahr, daß eine solche List göttlicher Vorsehung immer wieder einmal auch im persönlichen Leben spürbar wird. Eine solche List würde ich auch im Sterbedatum unseres verehrten Carl Orff vermuten, das wegen des wechselnden Ostertermins uns einmal vor und einmal nach der Heiligen Woche hier zusammenruft und uns so die Dramatik von Leid, Tod und Auferstehung besonders vergegenwärtigt. Diese Woche gehört ja zu den bestimmenden Eindrücken in Orffs Kindheit. Besonders bewegte ihn das Heilige Grab – ein solches ist ja jedes Jahr in seiner Grabkapelle, in der schmerzhaften Kapelle, aufgebaut –, die verdunkelte Kirche, der flackernde Schein der Öllampen hinter den farbigen Glaskugeln, der Blument Teppich und die Figuren der schlafenden Wächter. Ebenso beeindruckt war das Kind vom »Christ ist erstanden« und dem Klang von Orgel, Trompeten und Pauken in der Auferstehungsfeier. Diese österliche Dramatik kommt ja dann im Osterspiel zum Ausdruck, vom Wehruf der Hexen über den Ruhegesang der Engel, ihr »silete, silentium habete«, bis zum Schlußchor »totus mundus jubilat ...

jubilare! Halleluja!«. Ja, Carl Orff läßt die ganze Welt jubeln in den Sprachen der Antike und im kraftvollen Bayerisch. Er macht etwas spürbar von dem Auftrag, mit dem das heutige Evangelium (Mk. 16,15) endet: »Geht hinaus in die ganze Welt und verkündet das Evangelium allen Geschöpfen«.

Orffs bairisches Welttheater ist ja als Ganzes ein Bekenntnis zum Ja Gottes zu seiner Schöpfung. Natürlich kann besonders das Diptychon wie auch das Spiel vom Ende der Zeiten als eine mit aller Kraft des Wortes und der Musik geschehende Verkündigung gesehen werden. Ohne auf die Problematik von Kunst und Verkündigung einzugehen, dürfen wir doch am Werk Carl Orffs sehen, daß und wie diese Verbindung auch in unserem Jahrhundert möglich ist. Es handelt sich ja nicht darum, daß der Künstler in den Dienst einer ihm fremden Sache gestellt wird, sondern daß er sein Eigenstes offenbart. Es wäre ganz im Gegenteil eine Selbstentfremdung, eine existenzielle Unmöglichkeit, wenn er sein Innerstes nicht ausdrücken dürfte im Sinne des Apostelwortes, das wir in der Lesung aus der Apostelgeschichte (4,20) gehört haben: »wir können unmöglich schweigen über das, was wir gesehen und gehört haben«.

Ein solches Bekenntnis war auch noch das Sterben und die Wahl der Grabstätte von Carl Orff. Als er im Jahr vor seinem Tod mich besuchte, erläuterte er seinen Wunsch nach einem Grab im Bereich unserer Kirche: »die vielen Leute, gerade die jungen, die dann zu mir kommen, sollen sehen, wo ich zuhause bin«. Kunst gibt davon Kunde, worin einer wurzelt, lebt, worin er zuhause ist. Carl Orff war daheim im österlichen Glauben, im Jubilate und er möchte sicher, daß wir es auch sind.

Neue Ansprechpartner in neuen Regionen

Frau Christine Straumer, Arltstraße 4, D-O-8027 Dresden, hat sich als Regionalansprechpartnerin für Sachsen zur Verfügung gestellt. Als erste größere Veranstaltung wird ein Kurs vom 20. bis 24. September 1991 mit Barbara Haselbach, Christine Straumer und Ernst Wieblitz in den Räumen der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« stattfinden.

Die Aufgaben eines Ansprechpartners in der Region 17 Nordrhein-Westfalen hat Manfred Grunenberg, Pflugweg 51, D-5810 Witten, übernommen. Erste Aktivität ist ein Kurs »Musik und Tanz für Kinder – Musikalische Grundausbildung« in Nienborg-Heek (siehe »Orff-Schulwerk Kurse«).

Für die Region 22 Thüringen hat Frau Antje Trinks, Zeulenrodaer Straße 27, O-6502 Gera-Lusau, die Aufgaben einer Ansprechpartnerin der deutschen Orff-Schulwerk Gesellschaft übernommen.

Wer Information braucht, Kontakt sucht, Zusammenarbeit anbieten kann, wendet sich an den nächstgelegenen Ansprechpartner. Diese versuchen, die Zusammenarbeit in eine, den Wünschen der Teilnehmer entsprechende Form zu bringen, Kontakte zu stiften und Angebote zu planen.

Orffs »Astutuli« in Schloß Pertenstein

Nach zwei gut besuchten Tanzkursen mit Verena Maschat hat nun die Region Oberbayern einen Abend auf Schloß Pertenstein veranstaltet, an dem Rupert Rigam Carl Orffs »Astutuli«, eine bairische Komödie, gelesen hat. Auf Schloß Pertenstein, in der Nähe des Dorfes Traunwalchen mit der inzwischen weithin bekannten »Carl-Orff-Volksschule«, hat sich ein »Freundeskreis Carl Orff« zusammengefunden. Gelegentliche Treffen, gemeinsame Veranstaltungen sollen die Erinnerung an Carl Orff und sein künstlerisches und pädagogisches Werk lebendig erhalten.

Fortbildung gesucht – Bericht aus der Region Saarland

Die 16 Mitglieder der Region selbst sind über ein weites Einzugsgebiet verstreut und nur schwer zu einem Treffen zu bewegen. Einzelne Fortbildungsangebote aber sprechen interessierte Musiklehrer und Erzieher an. Im August 1990 fand eine Fortbildung »Aufbau einer Orff-Gruppe in der Grundschule« mit 24 Teilnehmern statt. Ein Kurs in Kaiserslautern wurde von 30 Erzieherinnen besucht. Der Region steht ein Instrumentarium zur Verfügung, das die Firma Studio 49 als Dauerleihgabe für Kurse und Lehrgänge bereitgestellt hat. Die Mitarbeit von Mitgliedern der Region bei der Ausarbeitung eines

Konzeptes zur Weiterbildung von Lehrern der Primarstufe im Rahmen der Fortbildungsmaßnahmen des saarländischen Kultusministeriums wird Weichen für die Zukunft stellen. Die Arbeit mit Orff-Instrumenten wird einen Schwerpunkt der amtlichen Fortbildung bilden.

Josef Thull wird mit seinem Ensemble (15 Instrumentalisten und 25 Chorsänger) bei der 6. Bundesbegegnung »Schulen musizieren« teilnehmen und sein musikalisches Märchen »Tao, der kleine Rabek« (im Verlag Jürgen Binder, Brombach, in Vorbereitung) auf-führen.

Durch die Blume – Nachrichten aus der Region 5

Das zarte Pflänzchen ROGA kümmert vor sich hin, obwohl seine Gärtnerin allerlei Mix-turen mit erlesenen Zutaten ersinnt, um es am Leben zu halten. Der Wunschtraum vom regen Ideen- und Gedankenaustausch der Mitglieder und Aktiven, von gut besuchten Arbeitskreisveranstaltungen muß wohl vor-läufig begraben werden.

Ein neues Rezept soll nun in diesem Kalen-derjahr neuen Schwung bringen, nach dem Motto »Wie es Euch gefällt« oder »Was wollt Ihr (... denn überhaupt)«. Aus einer Frage-bogenaktion wurden verschiedene, von den Teilnehmern gewünschte Themenfelder er-mittelt, die in drei, wie ich meine, attraktiven Arbeitskreistreffen behandelt werden sollen (siehe unten).

Das alles darf aber nicht bedeuten, daß die wunderbarste aller Blumen, die von Carl Orff zum Leben erweckte Blume »Musik und Tanz« und ihre schönen Mitschwestern »Spiel, Spaß, Phantasie« nicht gedeihen in Mittelfranken. Nur ist es vielmehr so, daß diese Blumen scheinbar gerne im Verborgen wuchern, nicht eitel sind, sich nicht her-vortun im Wettbewerb der Schönsten, Flei-ßigsten, Prchtigsten und dennoch prächtige Blüten treiben. Man muß nur recht sehen und hören wollen, dann erfährt man von vie-lerlei Aktivitäten an mancherlei Orten (siehe unsere Kurznachrichten im Anschluß) und wird verstehen, daß alle unsere Mitglieder Gärtner im besten Sinne sind.

Trotzdem! Etwas mehr Gemeinschaftspflege täte der allzu zarten Blume ROGA schon gut! Auf eine rege Teilnahme bei unseren Arbeitstreffen hofft
Vroni Priesner

Veranstaltungen der ROGA

4./5. Mai 1991

Die Integration der Relativen Solmisation in der Unterrichtspraxis

Referenten und Referentinnen:

Manfred Grunenberg, Vroni Priesner und Studierende des Meistersinger-Konservatori-ums Nürnberg

6. Juni 1991

Elementares Instrumentalspiel

Referenten und Referentinnen:

Doris Hamann, Michael Salb, Vroni Priesner

5. Oktober 1991

Rhythmik mit Kindern

Referentin:

Carola Dünßer (Rhythmikon München)

Ausführliche Auskunft und Anmeldung:

ROGA, Vroni Priesner, Rötenerstraße 2, D-8500 Nürnberg 90

ROGA-Kurznachrichten

Musikalische Hilfe für die »Lebenshilfe« – ROGA organisiert Fortbildungskurs

Am letzten Februar- und am ersten März-samstag trafen wir uns mit 14 Mitarbeiterin-nen der »Lebenshilfe« Nürnberg, um mit ihnen Musik zu machen, zu tanzen und zu singen.

»Elementare Musik- und Tanzerziehung« war das Thema des Kurses, der durch die Privatinitiative einer Erzieherin der »Lebens-hilfe« zustande kam. Die Teilnehmerinnen betreuen in einer Tagesstätte und einer Son-derschule geistig behinderte sowie entwick-lungsverzögerte Kinder.

Nach einer Polonaise und einem »Kennen-lern-Spiel« erarbeiteten wir die verschiede-nen Bereiche der »Elementaren Musik- und Tanzerziehung«. So setzten wir Gedichte von Ernst Jandl in Musik und Bewegung um, malten zweiseitig zur Musik von Strawin-sky, bauten einen Waldteufel, bewegten uns wie Meerespflanzen ...

Wenn wir in der kurzen Zeit auch nur An-regungen und Anstöße geben konnten, nah-men sich die Teilnehmerinnen doch vor, in Zukunft viel mehr Musik und Tanz in ihre Arbeit mit Kindern einzubringen.

Lotte Dietzfelbinger-Roy
Harald Ertl

Begegnungen mit Kollegen auf Fortbildungskursen in Gera und Bitterfeld

Manuela Widmer

Vom 18. bis 23. Februar 1991 fanden in Bitterfeld im Bundesland Sachsen-Anhalt sowie in der Stadt Gera in Thüringen, nördlich wie südlich von Leipzig die ersten zwei großen Kurse mit dem Thema »Musik und Tanz für Kinder« in zwei der fünf neuen deutschen Bundesländer statt.

Die Teilnehmer waren wach, ja ich würde sagen, wachsam gegenüber allem, was wir ihnen mitteilten und mit ihnen praktisch umsetzten. Sie waren aber auch müde – noch müde und schon wieder müde, von dem, was ihr Leben ausgemacht hatte und von dem, was ihr Leben zur Zeit bestimmt.

Die insgesamt ca. 130 Musikschullehrerinnen, Kindergärtnerinnen, Lehrerinnen und Lehrer an Grund- und Sonderschulen, an Hochschulen und Pädagogischen Schulen für die Ausbildung von Kindergärtnerinnen – blickten doch mit großen Sorgen und zum Teil tiefer Verunsicherung in eine unkalkulierbare Zukunft. Sie hatten Angst um ihren Arbeitsplatz; Kündigungen – zumindest vorübergehende – drohten vielen von ihnen und sie wußten nicht, wie sie damit umgehen sollten, wußten nicht, auf wen sie sich noch verlassen können.

Wir – das waren Rudolf Nykrin und ich aus Salzburg vom Orff-Institut und Iris von Hänisch aus Hamburg von der Musikschule Wedel – kamen zu diesen Kursen in einer Zeit, als Fragen zur frühmusikalischen Erziehung im Rahmen von Musikschule, Kindergarten und Grundschule noch offen im Raum standen, offen im Sinne von unbearbeitet. Allerdings gibt es schon seit geraumer Zeit eine sehr aktive Gruppe von Musikschullehrerinnen, die sich regelmäßig treffen, um gemeinsam Themen für die musikalische Früherziehung auszutauschen und zu diskutieren (siehe dazu den Beitrag von Antje Trinks aus Gera »Wie der Musikater nach



Manuela Widmer mit Kindern in Gera

Gera kam« in den Orff-Schulwerk-Informationen Nr. 45). Gerade diese Kolleginnen bauten sehr auf unsere Unterstützung, um noch mehr Lehrer an den Musikschulen für diese Arbeit zu interessieren.

Spontan entschied ich mich, eine Kinderlehrprobe in jedem der beiden Kurse abzuhalten, um durch die Kinder die Wirklichkeit in unsere Diskussionen hineinzuziehen. Wieder einmal bestätigte sich, daß Kinder im Vorschulalter überall auf der Welt eine große Ähnlichkeit im Wesen aufweisen, egal unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen sie bisher aufgewachsen sind. Sie legten eine erstaunliche Flexibilität an den Tag, dem Angebot gegenüber, das ich ihnen im Hier und Jetzt machte. Kindzentriert ist das Hauptwort des Unterrichtswerkes »Musik und Tanz für Kinder«. In vielen Abschnitten des Werkes kommen wir unter verschiedenen Blickwinkeln immer wieder darauf zurück. Auf den Fortbildungskursen in Bitterfeld und Gera haben wir empfunden, daß wir über die pädagogische Diskussion zu diesem Unterrichtsprinzip hinaus in unserer Arbeit hier viel weiter gehen mußten und der menschlichen Begegnung, der persönlichen Aussprache viel Raum geben sollten, im Sinn

von menschenzentriert, denn besonders der neue Lehrer in den neuen Bundesländern verdient unsere Beachtung, verdient unsere Unterstützung und Bestätigung, ihn müssen wir ebenso in den Mittelpunkt unseres Interesses rücken wie das Kind selbst. Kinder und Erwachsene, Schüler und Lehrer werden beide lernen, miteinander neu umzugehen!

Aber neben all den ernstesten und intensivsten Gesprächen haben wir uns doch auch auf der Ebene des schöpferischen Spielens und Gestaltens getroffen und so konnten wir eine ungebrochene Freude und Energie in unseren Stunden wahrnehmen, sich einzulassen auf Tänze, Lieder, Spiele und Ideen. Und ihr Vergnügen, selbst zu gestalten, so musikalisch und originell und spannend, war ansteckend. Unzerstörbar scheint diese elementare schöpferische Kraft in jedem Menschen zu sein. Und da müssen wir nicht viel ergänzen, da müssen wir *entbinden, lösen*, wie Orff es vom Erlernen des Rhythmus beschreibt, und diese Art der Zusammenarbeit mit unseren neuen Kollegen hat uns allen große Freude gemacht und uns hoffentlich Türen geöffnet für weitere Begegnungen in Ost und West.

Griechenland

Orff-Schulwerk Gesellschaft gegründet

Am 18. November 1990 wurde in Athen offiziell die griechische Orff-Schulwerk Gesellschaft gegründet. Sie zählt zur Zeit etwa 45 Mitglieder. Präsidentin ist Niki Mastrokalou, Vizepräsident Dimitris Maragopoulos. Als Geschäftsführerin wurde Angeliki Kyminou gewählt. Die Adresse der Gesellschaft ist:

GREEK ORFF SCHULWERK
ASSOCIATION
27, Dimoharous Street
ATHENS 115 21 / GREECE

The Greek Orff Schulwerk Association was officially founded in Athens on November 18, 1990. Presently there are 45 members enrolled. President: Niki Mastrokalou, Vice

President: Dimitris Maragopoulos, Executive Secretary: Angeliki Kyminou. The address is:

GREEK ORFF SCHULWERK
ASSOCIATION
27, Dimoharous Street
ATHENS 115 21 / GREECE

Internationaler Osterkurs in Kap Sounion

EPIMORPHOSI, die Abteilung für Erwachsenenbildung der Moraitis-Schule in Athen, hat in Zusammenarbeit mit der griechischen Orff-Schulwerk Gesellschaft und dem Orff-Schulwerk Forum Salzburg einen ersten internationalen Osterkurs in einem fast ausschließlich diesem Kurs zur Verfügung stehenden Hotel an der Apolloküste mit herrlichem Blick auf den Poseidon-Tempel veranstaltet. 80 Teilnehmer (davon zwei aus Deutschland) sind gekommen, um zusammen mit Ulrike Jungmair, Hermann Regner, Angelika Slavik-Panagopoulos und Katerina Sarropoulou an den Vormittagen an Kernthemen der Musik- und Bewegungserziehung zu arbeiten. Am Nachmittag hatten die Teilnehmer Gelegenheit, mit Lefteris Angouridakis, mit Nefeli Atesoglou, Ulrike Jungmair, Katerina Sarropoulou und Nikolas Tsafaridis sich speziellen Themen zuzuwenden.

Eine besondere Freude war gleich am ersten Tag ein aufmunternder und anregender Vortrag von Polyxene Mathéy. Der Kurs verlief südländisch intensiv. hr

Indonesien

Mit Konzentration und Können Orff-Schulwerk in Indonesien 40 Jahre »Lembaga Musik Murnik«

Auch in Indonesien, dem Ursprungsland unserer Stabspiele, ist das Orff-Schulwerk beheimatet – durch Seminare in Jakarta (Java) und Medan (Sumatra), vom Goethe-Institut und Frau Lemye-Tjong gefördert. Seit 1953 kennt man es auch an der Medan Music

School, in Früherziehungs- und Grundausbildungsklassen, beim gemeinsamen Singen, Spielen und Tanzen. Für eine kontinuierliche Entwicklung sorgt Maxi Lemye-Tan (Orff-Institut, Jahrgang 1968). Ihre Mutter, Frau S. Y. Lemye-Tjong, gründete vor 40 Jahren diese Schule, an der ca. 700 Schüler von 39 Lehrkräften eine gründliche und umfassende Musik- bzw. Instrumentalausbildung erhalten. Ein Spezialseminar sorgt mit Hilfe von Gastdozenten aus dem Ausland für den eigenen Lehrernachwuchs.

Am 18. Dezember 1990 feierte nun die Medan Music School (Lembaga Musik Murni), eine für indonesische Verhältnisse sicherlich einmalige Schule, ihr vierzigjähriges Bestehen im Kongreßzentrum Balai Raya Tiara. Die Feier begann mit einem großzügigen Empfang für 800 geladene Gäste. Anwesend war der Leiter des Erziehungsdepartments von Sumatra und der Bürgermeister von Medan, Herr Rangkuty. Bemerkenswert erscheinen die Grußworte von Herrn Rangkuty, in denen er nicht nur die für Medan und Um-

gebung so wichtige musikerzieherische Tätigkeit der Schule würdigte, sondern ganz besonders hervorhob, daß durch das Orff-Schulwerk, durch das wiederentdeckte alte Liedgut, durch Gamelan und Flöte zur indonesischen Tradition zurückgefunden wurde. Bisher war die Musikerziehung in Sumatra ausgesprochen westlich orientiert. Die MMS hat heute eine führende Rolle in dem vom indonesischen Staat entwickelten Nationalprogramm für Musikerziehung. Frau S. Y. Lemye-Tjong sprach dann von der befreienden Wirkung des Orff-Schulwerks, von den Möglichkeiten einer bisher ungeahnten Kreativität in Musik und Tanz.

Strahlende Kinderaugen, Feststimmung, verhaltene Aufregung – überdimensionale, kunstvoll gesteckte Blumengebinde (natürlich aus Orchideen!) – das waren die ersten Eindrücke beim Betreten des Konzertsaaes. Hier fand ein sorgfältig vorbereitetes Festkonzert statt.

Während der Lehrerchor und zwei ausgezeichnete Solisten (Sopran, Baß) nur Werke von G. F. Händel vortrugen, bekamen wir vom Kinderchor (60 Kinder von 8-14) 3 Volkslieder aus den Regionen Irian Jaya, Utara und den Molukken zu hören. Begleitet wurde er von Lehrern am Orff-Instrumentarium. Erstaunlich war die Ähnlichkeit dieser Lieder mit europäischem Liedgut – kadenzierende Melodien, überschaubare gerade Taktarten, kein indonesisches Kolorit. Betont werden muß die perfekte Intonation dieses Chores, eine differenzierte Dynamik und vor allem eine unwahrscheinliche Konzentration aller Mitwirkenden, wie wir sie hierzulande kaum noch kennen.

Es folgten, geleitet von Maxi Lemye-Tan, einige Instrumentalstücke auf Orff-Instrumenten. Als erstes drei eigene Sätze auf Volksmelodien aus Sumatra – auch sie klangen, ähnlich wie die Kinderlieder, irgendwie vertraut, ganz und gar nicht fernöstlich. Und dann die große Überraschung: 2 Werke von Gunild Keetman aus »Spielstücke für kleines Schlagwerk« (Orff-Schulwerk – Jugendmusik) aus dem Jahr 1953. Besonders beim ersten, »Calmo (notturmo) – Tranquillo«, in Musica poetica als »Musik zu einem Puppenspiel« bezeichnet, horchte das Publikum auf – das waren neue, bisher nicht gespielte Klänge. Eine seltsam schwingende, schwebende, faszinierende Musik in der in Indone-

Mit Konzentration und Können



sien verbreiteten Pélong Pentatonik (fis-g-a-cis-d). Obwohl Gunild Keetman nie in Indonesien war, gelang es ihr in diesem Spielstück, eine magisch-tänzerische, exotische Atmosphäre zu schaffen, wie man sie nur von einem indonesischen Komponisten erwarten hätte.

Im weiteren Verlauf des Konzertes hörten wir die getanzte Kantate »Laokoon«, ein recht kompliziertes und anspruchsvolles dreiteiliges Werk der javanischen Komponistin Trisutji Kamal für Kinderchor, 2 Klaviere und Tänzer. Den Abschluß bildete eine Folge von Volkstänzen aus Sumatra, sowie eine sehr interessante, vom Leiter der Tanzgruppe ASKI aus Padang Panjang entwickelte Tanzkomposition, einen »Trommeltanz«. In diesem Tanz gelang es Indra Utama auf überzeugende Weise die Verschmelzung von Elementen des Volkstanzes und vom Modern Dance, den er eine Zeitlang in New York studierte, aufzuweisen. Es war ein großartiges Erlebnis – absolute Präzision, Liebe zum Detail. Dann kam noch die Übergabe von Erinnerungsgeschenken an die Mitwirkenden und Medaillen an alle Schüler. Damit endete das fast vierstündige Festprogramm der 40 Jahre alten Medan Music School.

Karl Alliger

Italien

»Hunger« auf Orff-Schulwerk

»Musizieren durch Bewegung«, das heißt, zu Improvisationsformen und elementarer musikalischer Komposition gelangen, indem man von Erfahrungen mit dem eigenen Körper ausgeht, wobei man Atmung, Stimme, Sprache, Spiel, Bewegung und Szene gebraucht. So ungefähr hat sich Frau Professor Dr. Ulrike Jungmair das Programm des von der SIEM veranstalteten Fortbildungskurses vorgestellt, den sie in Bellaria an der Adria vom 16. bis 21. Juli 1990 im Rahmen der Sommerkurse für die Didaktik der Musikerziehung hielt, und an dem ich als Assistentin und Dolmetscherin teilnahm. Die zahlreichen Teilnehmer waren sofort von dem Angebot begeistert.

Welche Beweggründe führen zur Teilnahme an diesem Kurs?

Bei Unterhaltungen mit den Kursteilnehmern wurden verschiedene Gründe angegeben:

Die Mehrzahl der Teilnehmer waren Musiker oder Hauptschullehrer*, die eine abgeschlossene Ausbildung am Konservatorium besaßen, wodurch sie eine technische Fertigkeit und in einigen Fällen auch interpretative Fähigkeiten hatten, jedoch keine didaktische Vorbildung, die ihnen erlaubt hätte, den Unterricht an der Schule in Angriff zu nehmen. Nun wünschten sie, sich der Musik auf eine andere Art zu nähern, indem sie sie nicht nur geistig, sondern auch körperlich erlebten, um zu einem Gleichgewicht zu gelangen, das die traditionelle Ausbildung vereitelt hatte. Unter den Teilnehmern waren Volksschullehrer und Kindergärtnerinnen, die dieses Bedürfnis besonders stark hatten, da ihre Vorbereitung auf dem Gebiet der Musik völlig unzureichend war. Auch einige Sozialpädagogen hatten sich eingeschrieben in der Hoffnung, etwas Neues zu erlernen, das für ihre Arbeit stimulierend und hilfreich sein würde.

Eine der Teilnehmerinnen, Sekretärin von Beruf, erzählte – sich fast entschuldigend –, daß sie weder im Bereich der Musik noch in dem der Bewegung Erfahrung hätte, und daß sie seit ihrer Kindheit den Wunsch gehabt hätte zu musizieren, ohne ihn jemals verwirklichen zu können; diese jetzt über 40jährige Frau hoffte, daß es nicht zu spät sei, endlich damit zu beginnen.

Unterschiedliche Hoffnungen und Ziele, wie man sieht, aber bei allen der Wunsch – manchmal noch unbewußt – den eigenen Horizont zu erweitern, sich den anderen, aber vor allem sich selbst gegenüber zu öffnen, Spaß an der Sache zu haben und sich gleichzeitig kreativ auszudrücken.

Dieses Ziel wurde voll und ganz erreicht, wie die Ergebnisse der den Kurs abschließenden Gruppenarbeit, die die Teilnehmer am letzten Tag leisteten, zeigten. Die Aufgabe bestand darin, ein kleines Instrumental- und/oder Vokalstück oder eine Choreographie oder eine kurze Szene auszuführen. Dabei sollte man sich auf einen Rhythmus aus dem Orff-Schulwerk (II,30) stützen und Zeitungspapier, das als unkonventionelles Musikinstrument diente, sowie irgendein anderes Material, je nach Wunsch, gebrauchen.

Jede Gruppe fand ihre eigene Lösung, einige einfachere, andere eine komplexere, raffiniertere oder originellere (beispielsweise durch Verwendung eines Papierxylophons) und alle bewiesen, daß sie sich nicht nur die elementaren Formen des Rondos, des Kanons mit Begleitung von Bordun und Ostinato etc. zu eigen gemacht hatten, sondern daß sie sie auch verinnerlicht hatten, um mit den anderen zu kommunizieren, und den eigenen Gemütszustand und die persönlichen Empfindungen auszudrücken. Diese Empfindungen und Eindrücke waren im Laufe der Woche nicht für alle Teilnehmer angenehm.

Das »blom«-Spiel z. B. (dabei geht es darum, sich in einer Nonsense-Sprache auszudrücken, in imaginären sich ständig ändernden Situationen mit der Gruppe zu spielen und zusammenzuwirken, bis sich ein gemeinsamer Vers herauskristallisiert, auf dem sich dann eine Form aufbaut) rief bei vielen ein anfängliches Unbehagen und eine Verlegenheit hervor. Doch nach und nach wurde dieser Zustand mit wachsendem Selbstvertrauen und Vertrauen in die Gruppe und nach Abbau gewisser innerlicher Blockierungen und Widerstände überwunden. Eine Hauptschullehrerin sagte mir diesbezüglich: »Für mich sind das ganz neue Erfahrungen und darum ein bißchen traumatisch; anfangs ist es schwer, sich mit anderen als verbalen Mitteln – wie mit dem Körper, den Gesten, der Mimik – zu verständigen, weil man gezwungen ist, sich den anderen und zuallererst sich selbst zu öffnen und sich zu ändern.«

Für mich war es interessant zu beobachten, daß gerade die Musiklehrer, die Studenten und die Mittelschullehrer, obwohl sie gutes technisches Wissen und Technik besaßen, im allgemeinen steifer und verschlossener bei der Instrumentalimprovisation waren als die Anfänger, die sich durchwegs lockerer, freier und phantasievoller zeigten.

Eine mit behinderten Schülern arbeitende Volksschullehrerin improvisierte, nachdem sie lange mit japanischen Papierbällchen gespielt hatte, eine schöne Melodie auf dem Xylophon, obwohl sie keinerlei Musikausbildung gehabt hatte. Es war faszinierend, während der Improvisation zu sehen, wie sie sich bei jeder Note mit dem Körper bewegte, indem sie sich den Wurf, den Flug und das Fallen des kleinen Balls vorstellte und tatsächlich wieder durchlebte. Natürlich ist es

erforderlich, daß der Kursleiter die richtige Atmosphäre kreiert, so daß sich jeder frei fühlt zu improvisieren, ohne Angst haben zu müssen, kritisiert oder verurteilt zu werden. Die Atmosphäre in Bellaria war immer sehr entspannt und heiter und zwar in dem Maße, daß mir eine eher schüchterne Klavierlehrerin am Ende des Kurses sagte: »Zum ersten Mal habe ich den Mut gehabt zu improvisieren und mir keinen Zwang aufzuerlegen, denn die Lehrerin hat mich immer ermutigt, geführt und mir Sicherheit gegeben.« Alle Teilnehmer zeigten außerdem den pädagogischen Gedanken und Ideen Carl Orffs und seinem Schulwerk gegenüber großes Interesse und stellten zahlreiche Fragen, die Frau Professor Jungmair immer brillant beantwortete.

Es ist, um es kurz zu sagen, sowohl für die Kursteilnehmer als auch für mich eine äußerst interessante und nützliche Erfahrung gewesen; sie hat mir gezeigt, wie wichtig eine umfassende Verbreitung der Orffschen Pädagogik ist und wieviel Hunger darauf in Italien vorhanden ist.

Vom 14. bis 20. Juli 1991 wird ein ähnlicher Kurs in Porretta Terme/Bologna stattfinden.

Orietta Mattio

* »Scuola Media« entspricht in etwa den letzten drei Jahren der Hauptschule; in Italien gibt es keinen Schultyp, der der Mittelschule entspricht. Musikunterricht wird in Italien allein in den Kindergärten, den fünf Grundschul- und den darauffolgenden drei Hauptschuljahren, jedoch nicht in der Oberschule erteilt.

Österreich

»Förderer des Schulwerks« aktiv

Für die Orff-Schulwerk-Gesellschaft in Österreich war das Jahr 1990 ein Jahr, in dem neben vielen Fortbildungsveranstaltungen in den verschiedenen Bundesländern diesmal zwei überregionale Kurse stattfanden.

Zum einen war dies der in zweijährigem Rhythmus angebotene Osterkurs, der vom 7.–12. April unter Leitung von Wolfgang Hartmann mit 7 weiteren Referenten in Großrußbach/Niederösterreich stattfand. Ursprünglich hatten die Osterkurse die Absicht, verstärkt die Interessenten aus den

jeweiligen Kursgebieten anzusprechen. Mit diesem Gedanken waren wir in Kärnten und in der Steiermark bereits sehr erfolgreich. Entgegen den Erwartungen nahm jedoch diesmal in Niederösterreich ein Großteil der Teilnehmer eine längere Anfahrtszeit in Kauf, sodaß die Beteiligung aus Wien und dem niederösterreichischen Gebiet sehr gering blieb.

Der zweite größere Kurs war der jährlich stattfindende Sommerkurs »Elementare Musik- und Bewegungserziehung in der Grundschule« vom 7.-12. Juli in Strobl/Wolfgangsee. Unter der Leitung von Peter Cubasch mit einem siebenköpfigen Referententeam trafen sich dort 75 Teilnehmer, die vorwiegend im Grundschul- und Kindergartenbereich tätig sind.

In diesem Jahr findet der Sommerkurs eine Erweiterung des Kursangebotes durch die Einbeziehung des Hauptschulbereiches.

Der Kurs »Elementare Musik- und Bewegungserziehung in Grund- und Hauptschule« findet unter der Leitung von Ulrike Jungmair in der Zeit von 6.-11. Juli 1991 in Strobl statt.

Aus den Bundesländern

Die Arbeit der Koordinatoren in den Bundesländern entwickelt sich weiterhin sehr positiv; dies zeigt nicht zuletzt eine Reihe von Kursangeboten. Wir freuen uns mit den Kursleitern und Kursorganisatoren über den durchwegs guten Besuch und die positive Aufnahme dieser Veranstaltungen.

Einige Beispiele der Angebote aus den Bundesländern:

Oberösterreich

Peter Cubasch:
Einfache Lieder singen und begleiten

Susanne Reholz:
Bewegungstraining und Gestaltung mit Kindern

Erich Heiligenbrunner:
Musik und Malen

Tirol

Maria Schiestl:
Die Oper – ein Kinderspiel

Christiane Wieblitz:
Singende Kinder – kindgemäßes Singen

Wien

Für den Wiener Bereich konnten erfreulicherweise zwei neue Mitarbeiter gewonnen werden. Unter der Leitung von Elvira Ortiz und Elisabeth Berndl fanden bereits zwei Kurse statt:

E. Berndl und E. Ortiz:
Singen und Tanzen mit Kindern im Musikverein am »Tag des Kindes«

E. Berndl:
Neue Spielereien – Bewegungsspiele

Wir danken mit der Koordinatorin für Wien, Sigrid Klimscha, für das Engagement.

Salzburg

Susanne Reholz:
Bewegungsspiele

Manuela Widmer:
Elementares Musiktheater

Ernst Wieblitz:
Instrumentenbau

Immer wieder sehr positiv aufgenommen wird das seit vielen Jahren angebotene »Elternpraktikum«, bei dem unter der Leitung von Christine Schönherr Eltern aus den Kindergruppen am Orff-Institut die Möglichkeit zur eigenen Betätigung auf dem Gebiet von Musik und Bewegung haben.

Für die Bundesländer Kärnten und Steiermark, die wegen personeller Umbesetzungen zur Zeit etwas benachteiligt sind, werden in der nächsten Zeit neue Koordinatoren benannt werden.

Eine Vorschau auf geplante Kurse für dieses Jahr findet sich am Ende des Heftes unter »Orff-Schulwerk Kurse«.

Schweiz

Helen Heuscher, die neue Präsidentin der Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz

Am 26. Januar dieses Jahres hat in Degersheim die Hauptversammlung der Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz stattgefunden, und damit hat für unsere Gesellschaft ein neues Kapitel begonnen. Das wichtigste Traktandum war nämlich die Wahl unserer



Helen Heuscher

neuen Präsidentin, Helen Heuscher aus Herisau.

Ich möchte meine Nachfolgerin hier kurz vorstellen:

Helen Heuscher hat ursprünglich eine kaufmännische Lehre absolviert, konnte sich später aber doch noch ihren Wunsch erfüllen, Kindergärtnerin zu werden. Diesen Beruf übte sie während fünf Jahren aus, bevor sie am Orff-Institut in Salzburg den Ausbildungskurs C besuchte. Anschließend erwarb Helen Heuscher an der Musikakademie in Zürich noch das Lehrdiplom für Blockflöte. Seit 1974 ist sie Schulleiterin der Musikschule Flawil, wo sie die Fächer Blockflöte und musikalische Grundschule unterrichtet.

Seit Jahren spielt Helen Heuscher passioniert im Puppentheater von St. Gallen mit. Leider habe ich sie als Puppenspielerin noch nie erlebt; aber ich habe den Eindruck, das müßte ein Erlebnis sein.

Mit dieser Wahl haben wir den organisatorischen Umbau der Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz auf höchst erfreuliche Weise abschließen können. Nachdem wir das Sekretariat bereits vor einiger Zeit an die Sekretärin der Musikschule Flawil, Frau Anita Wyniger, übergeben haben, verfügen wir nun über ein geradezu ideales Team an der Spitze der Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz. In Sachen Mitgliederzahl und Kursbelegung können bereits eindeutige Erfolge gemeldet werden.

Ich wünsche der Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz und ihrer Präsidentin für die kommenden Jahre alles Gute.

Ernst Waldemar Weber

UdSSR

Interesse am Orff-Schulwerk

Vjatcheslaw Shilin, seit vielen Jahren mit dem Orff-Schulwerk vertraut, Teilnehmer am Symposion 1990 in Salzburg, berichtet über das große Interesse für das Orff-Schulwerk in seiner Heimat.

Im Lizeum in Swerdlowsk wurde das Fach »Elementare Musik- und Bewegungserziehung« eingeführt. Im Februar hat Vjatcheslaw Shilin im Rahmen einer 40-Minuten-Fernsehsendung mit zwei Kindergruppen und einer Gruppe von Erwachsenen gearbeitet und dann von den Orff-Schulwerk Ideen und der Arbeit des Orff-Institutes erzählt. Über seine Erfahrungen und Erlebnisse beim Symposion und beim Sommerkurs des Orff-Institutes hat er Artikel für Zeitschriften und Bücher geschrieben.

Immer wieder wird von dem großen Interesse am näheren Kennenlernen der Arbeit mit dem Orff-Schulwerk, an direkten Kontakten mit Orff-Schulwerk Freunden in anderen Teilen der Welt gesprochen und geschrieben. Einladungen von aktiven Kolleginnen und Kollegen aus der UdSSR zu internationalen Ereignissen der Orff-Schulwerk Szene könnte viel zu einer verbesserten Situation und Kommunikation beitragen.

PRO MERITO für Wilhelm Keller

Vorstand und Kuratorium der Carl Orff-Stiftung haben beschlossen, die Schulwerk-Auszeichnung PRO MERITO an em. Prof. Wilhelm Keller zu verleihen. Mit dieser Auszeichnung will die Stiftung langjährige Verdienste um Auslegung und Adaption des Schulwerks öffentlich anerkennen. Der Vorstand der Stiftung, Frau Liselotte Orff, hat die Auszeichnung im Rahmen einer Feierstunde am 18. März 1991 im Orff-Institut Salzburg überreicht.

Kompositionen von Wilhelm Keller umrahmten die Veranstaltung. Es sangen Regina Sgier und Peter Doss, es musizierten Susanne Haslinger, Rosemarie Seitz und Fabio Fabrizio. Ein Ensemble von Studierenden des Orff-Instituts unter der Leitung von Christine Schönherr-Tiede sprach und spielte »Sprachspiele« von Wilhelm Keller. Die Laudatio hielt Karin Schumacher.

Für illiW relleK von niraK rehcamuhcS
zur Verleihung der Orff-Schulwerk-Auszeichnung »Pro Merito«
Salzburg, am 18. März 1991

Wäre ich so einfallsreich wie Wilhelm Keller, wäre diese Rede gereimt, vielleicht auch in Musik gesetzt, sie wäre durchdrungen von philosophischen, politischen, theologischen und pädagogischen Ideen und in ihren Ansichten provokant. Mindestens ein Gedanke dieser Rede würde Sie, meine sehr verehrten Damen und Herren, zum Nachdenken, zur Diskussion und wahrscheinlich sogar zum Streiten anregen.

So möchte ich Wilhelm Keller selbst sprechen lassen. In einer 1962 verfaßten kurzen Autobiographie beschreibt er sein Leben bis zu diesem Zeitpunkt wie folgt!:

»Ich kam zur Inflationszeit (1920) im Hochsommer gegen 14 Uhr zur Welt, um welche Tageszeit ich heute noch am liebsten und be-

sten schlafe. Das geschah in Wels (Oberösterreich), wo ich die ersten Lebensmonate unbeußt verbrachte, um meinen Eltern dann nach Salzburg zu folgen, wo ich aufwuchs. Meine gute Mutter fühlte sich durch den Namen Salzburg verpflichtet, mir schon im vorschulpflichtigen Alter Klavierunterricht zu erteilen, wodurch es ihr immerhin gelang, auf experimentellem Wege schlagend zu beweisen, daß man durch Ohrfeigen für Nichtgeübthaben keinen zweiten Mozart heranzüchtigen kann. Auch der zweite Versuch, durch frühzeitigen Violinunterricht aus mir, wenn schon keinen Mozart, so wenigstens einen Paganini herauszuerziehen, mißlang. Nach dem unter »ferner liefen« bestandenen Abitur (in Österreich hieß es »Matura«) gelang es Unteroffizieren der Großdeutschen Wehrmacht in kürzester Frist, aus mir einen überzeugten Pazifisten zu machen, der ich heute noch bin. Zwei Monate vor meinem 20. Geburtstag geriet ich als Sanitätssoldat mit einem Bein ins Grab, wurde dadurch wieder Zivilist und Musikstudent in Salzburg und später in Leipzig. Meine Lehrer waren Friedrich Frischenschlager (Komposition), Willem van Hoogstraten und Clemens Krauss (Dirigieren), Eberhard Preussner und Erich Valentin (Musikpädagogik, Musikgeschichte) und dann in Leipzig Johann Nepomuk David (Komposition und Chorleitung), Her-



mann Abendroth und Max Hochkofler (Orchesterdirigieren und Partiturspiel). Nach Kriegsende schrieb ich zunächst Musikkritiken für die »Salzburger Nachrichten« und wurde dann nach Wiedereröffnung des Mozarteums daselbst Lehrer für Theorie und Liedkorrepetition. Daneben studierte ich Philosophie an der Theologischen Fakultät in Salzburg und beschäftigte mich mit Problemen der Musiktheorie und Tonsatzlehre, ferner nach der ersten persönlichen Begegnung mit Carl Orff auch mit Fragen der Elementaren Musikerziehung. 1949 führte ich das Orff-Schulwerk (der erste Band war gerade erschienen) bei der zweiten Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung vor, und 1950 folgte ich einer Berufung als Dozent für Musiktheorie an die Nordwestdeutsche Musikakademie in Detmold. Bei den von Jens Rohwer ins Leben gerufenen »Arbeitstagungen für Neue Musiktheorie« in Barsbüttel bei Hamburg versuchte ich meine Kollegen von der Richtigkeit meiner Theorien zu überzeugen, wobei ich – weil die Kollegen bis zum letzten Schweißtropfen Widerstand leisteten – schließlich die Fehler und Mängel in meinem System entdeckte. Um mich zu beruhigen, schrieb ich ein zweibändiges Handbuch der Tonsatzlehre, das leider die Auflagenhöhe von »Lolita« nicht ganz erreichte (bisher). 1960 emigrierte ich von Nordrhein-Westfalen nach Niedersachsen, einem Ruf an die Pädagogische Hochschule in Lüneburg folgend, wo ich den werdenden Lehrernachwuchs durch Orffium-Injektionen zu musikalisieren versuche.

Von meinen Kompositionen schätze ich selbst am höchsten op. 1 (Johanna), op. 2 (Manuela), op. 3 (Florian) und op. 4 (Judith Mirjam), Werke, die ohne Mitarbeit meiner Frau, der ich hiermit meinen Dank ausspreche, kaum zustande gekommen wären. Ich liebe außer jenen und dieser alles Liebenswerte, so Musik (auch moderne, z. B. von Franz Schubert), Malerei von Chagall und meinem Freund Julius Himpel, die Philosophie und Politik von Bertrand Russell, alles von Karl Kraus, Gedichte von Matthias Claudius und Paul Celan, und Schaschlik mit Curry-Reis.«

Die in seiner Autobiographie geschilderten Erfahrungen musikalisch-instrumentaler Früherziehung haben zwar aus Keller keinen

Geiger werden lassen, aber einen ausgezeichneten Musiker und Komponisten. Vielleicht lassen sich die Anlagen hierzu auch nicht mit Ohrfeigen austreiben, und Keller verrät uns nicht die sicher auch erlebten liebevollen Seiten seiner elterlichen Erziehung.

Da Keller einer psychologischen Betrachtungsweise der Dinge immer sehr kritisch gegenüberstand (er hat für seine bitteren Schicksalsschläge nicht viel Hilfe daraus bezogen), will ich hier nicht weiter analysieren. Sein tiefes menschliches Interesse, geprägt durch eigene Lebenserfahrung, zeigte sich auch in seinem schon 1962 dokumentierten Interesse an der Arbeit mit behinderten und gestörten Kindern. Mit einem Forschungsauftrag des österreichischen Ministeriums für Musikalische Sozial- und Heilpädagogik begann Keller mit regelmäßigen Lehrversuchen mit Kindergruppen einer heilpädagogischen Beobachtungsstation, in einem SOS-Kinderdorf, in Sonderschulklassen und anderen Institutionen in Salzburg und Umgebung. 1973 gründete Keller ein eigenes Institut für Musikalische Sozial- und Heilpädagogik, das er bis zu seiner Emeritierung 1981 leitete.

Eine weitere Grundhaltung und Überzeugung Kellers wird in dem von ihm entwickelten »Elementaren Musiktheater« deutlich. Seine Bemühung, Aussonderung in jeglicher Form zu verhindern, den Begabten vom Nichtbegabten nicht prinzipiell zu trennen, seine Suche nach Formen des musikalischen Zusammenspiels, wobei jeder »seine« Rolle, seine ihm angemessene Aufgabe bekommen soll, ist hier verwirklicht.

Keller kehrte 1962 nach Salzburg zurück und wurde mit der Leitung und dem Aufbau des 1961 am Mozarteum gegründeten »Orff-Instituts« beauftragt. 1964 zum Professor ernannt, lehrte er nicht nur hier, sondern verbreitete in aller Herren Länder das »Orff-Schulwerk« in Kursen, auf Tagungen und dies immer auch in Hinblick auf die Arbeit mit behinderten Menschen.

Daneben komponierte und veröffentlichte er. Seine inzwischen 5 Bände »Ludi musici« (Spiellieder, Schallspiele, Sprachspiele, Minispectacula und Rutula, eine gerade neu herausgegebene Kanonsammlung) sowie zahlreiche Artikel geben dem elementaren Musik- und Tanzerzieher sowie dem musikalischen Sozial- und Heilpädagogen wertvolle An-



Wilhelm Keller

regungen. Seine schon heiß ersehnte Elementare Tonsatzlehre wird sicher ein Bestseller. Einführungsschriften in Carl Orffs »Antigona«, in sein Schulwerk »Musik für Kinder«, eine Analyse Orffs Werfel-Lieder sowie Beiträge zu biographischen Werken zeigen seine Verbundenheit mit Carl Orff, dem er schon 1949 begegnet war.

Als Komponist trat er vor allem mit Vokalwerken (über zeitgenössische und eigene Texte) hervor, er schuf seit 1964 die Kantaten für das Salzburger Adventsingen, 1970 die Musik zur Hamlet-Inszenierung Oskar Werners bei den Salzburger Festspielen, ein Passionsoratorium im alpenländischen Ton (»Oaner geht um im Land« nach einem Text von Walther Diehl) und Musiken zu Filmen und Fernsehaufnahmen.

1979 folgte Keller einer Einladung nach Israel. Als Gastprofessor unterrichtete er an der Universität Tel Aviv sowie in Schulen. Für mich ist neben dem Musikkenner und Komponisten, dem »Elementaren« Musiker, vor allem der Mensch Keller am tiefsten ins Bewußtsein gedrungen. Seine Art, gerade auf den »nichtvollendeten« Menschen (als gäbe es den »vollendeten« Menschen) zuzugehen, ihm Würde zu verleihen, auch ihm Musikalität, Freude an Musik und damit

Freude am Leben zuzugestehen, ermöglichte mir eine spezifische Begegnung mit Wilhelm Keller. Nicht nur Wissen und Können vermittelte er, sondern eine Haltung, die für den, der sie sehen konnte und zu schätzen wußte, ein bleibender Eindruck war.

Ich freue mich, daß heute durch die Verleihung der Orff-Schulwerk-Auszeichnung »Pro Merito« seine jahrzehntelange Arbeit, die der Verbreitung des Orff-Schulwerks und dessen Weiterentwicklung in- und außerhalb des Orff-Instituts galt, gewürdigt wird.

Seine selbstgewünschte Emeritierung schafft ihm Freiraum für die Weiterarbeit an seinen eigenen Ideen, als Komponist, als Schriftsteller, als Pädagoge und wacher Beobachter aktueller Tagespolitik. So werden wir immer wieder über seine Ansichten nachdenken, diskutieren und uns vielleicht auch über sie gelegentlich wieder aufregen können.

¹ Keller, W.: Kurze Autobiographie, Practica-Umschau, 1962.

PRO MERITO AWARD for Wilhelm Keller

The board of the Carl Orff-Foundation has decided to grant Prof. em. Wilhelm Keller with the PRO MERITO AWARD in recognition of his contribution to Orff-Schulwerk and to acknowledge three decades of work and great achievement in the adaptation and interpretation of the artistic and pedagogic ideas of the Schulwerk. The presentation was made at the Orff-Institut Salzburg by Lise-lotte Orff, President of the Foundation, on March 18, 1991.

Compositions by Wilhelm Keller were performed by Peter Doss, Fabio Fabrizio, Susanne Haslinger, Rosemarie Seitz and Regina Sgier. A group of students of the Orff-Institut, directed by Christine Schönherr-Tiede, performed speech pieces by Wilhelm Keller. The appreciation was given by Karin Schumacher.

She drew a picture of Wilhelm Keller as a person, pedagogue and composer, starting out by reading a short autobiography. Born 1920 in Wels / Upper Austria, Keller started

piano before school, later he also learned the violin. Having been wounded during wartime in the army medical service he became a thoroughly convinced pacifist, now taking up professional music studies – composition, conducting, history of music and music education – in Salzburg and Leipzig. Starting off as a music critic for the “Salzburger Nachrichten” after the war, he soon became a teacher for music theory and piano accompaniment at the “Mozarteum” in Salzburg. During those years he also read philosophy at university, worked on new methods of teaching composition and, after his first meeting with Carl Orff, *Elemental Music Education*. After teaching for a number of years at the Music Academy Detmold/FRG, where he also published his composition method in two volumes, he was offered a chair for music education at the teachers’ training college in Lueneburg/FRG.

Together with his wife and four children he returned to Salzburg in 1962, where he started to work as a teacher and co-director of the newly founded “Orff-Institut” of the Academy “Mozarteum”. At the same time he began to work with handicapped children and adults in and around Salzburg. His research in music and movement in special education led to the foundation of an institute for this study area, affiliated to the Orff Institute, which he directed from 1973 until his retirement in 1981.

Keller’s numerous publications reflect his diverse areas of interest – *Elemental Music Theatre*, *Elemental Composition*, *speech games and pieces*, *sound games*, *vocal compositions on contemporary poetry and texts* (many of which he wrote himself), *countless articles about music education and the potential of children and adults with special needs*, *cantatas*, *stage and film music*, *introductions and commentaries of several works by Carl Orff and the Schulwerk*.

Finally, Karin Schumacher expressed her deep appreciation for Wilhelm Keller as a person who, apart from his professional expertise as a pedagogue, composer and author, impressed those working with him through his noble attitude and his special way of encouraging people with special needs to develop their potential for self-expression, thus helping them to experience joy through music.

OSTERKURS

»Musik und Tanz für Kinder«

Forum für Musikalische Früherziehung und Musikalische Grundausbildung, 25.–28. März 1991 am Orff-Institut

Manuela Widmer

Seit vielen Jahren wurde zum ersten Mal wieder ein großer Kurs am Orff-Institut in der Woche vor Ostern angeboten. Wie schon das erste und einzige Mal im Jahre 1976 (damals lautete das Thema »Tanz in der Musikschule«) widmete sich auch in diesem Jahr der Osterkurs einem speziellen Thema der Musik- und Tanzerziehung, nämlich der musikalisch-tänzerischen Früherziehung und Grundausbildung an Musikschulen. Es waren über 120 Teilnehmer aus Ost- und Westdeutschland, aus Österreich, Luxemburg, der Schweiz und Italien angereist, um sich von Montagmorgen bis Gründonnerstagmittag dreieinhalb Tage lang theoretisch wie praktisch mit aktuellen didaktischen und politischen Fragen der Musikschularbeit im Bereich der Basisfächer auseinanderzusetzen und auszutauschen. Vermutlich war es das erste Mal, daß so viele »Ossis und »Wessis« des gleichen Berufsfeldes einander begegneten und miteinander diskutierten! Bedrückend und mutmachend zugleich erfuhren wir alle von den verschiedenen Arbeitsbedingungen und didaktischen Überlegungen, Planungen, Wünschen und Wirklichkeiten.

Anders als häufig auf Kursen, begann jeder Tag mit einem Referat, das jeden Morgen auf ganz andere Weise zu lebhaftesten Diskussionen führte, die viele Teilnehmer in kleinen Gruppen während der Pausen und abends in gemütlichen Runden noch fortsetzten. Manchmal mag sich so ein Thema für den einen oder anderen wie ein Motto auf die weiteren Erfahrungen, die in den praktischen Arbeits- und Übungskreisen gemacht wurden, ausgewirkt haben.

Die Titel der Referate können Auskunft geben über die inhaltliche Vielfalt, die die Köpfe rauchen ließ:

- Hermann Regner:
»Mit vereinten Kräften . . .«. Gedanken zur gemeinsamen Aufgabe von Eltern und Lehrern, Kinder zur Musik zu führen
- Manuela Widmer:
»Musik und Tanz als Zwillingeskünste einer spielorientierten Pädagogik«
- Manfred Grunenberg:
»Schöne Pläne - harter Alltag«. Absichten, Hindernisse, Konflikte, Lösungen (?) im beruflichen Alltag der Musikalischen Früherziehung und Grundausbildung
- Rudolf Nykrin:
»Jeder Anfang hat ein Ziel«. Musikalisch-tänzerische Basiserziehung zwischen erlebtem Augenblick und kritisch befragter Zukunft

Im Rahmen der Arbeitskreise am Vormittag konnte dann jeder Teilnehmer wählen zwischen Einführungsveranstaltungen in das Unterrichtswerk »Musik und Tanz für Kinder«, Musikalische Früherziehung oder Grundausbildung (Rudolf Nykrin / Iris von Hänisch, Astrid Hungerbühler / Manuela Widmer) und zwischen Didaktischen Arbeitskreisen zu den Inhaltsbereichen »Elementares Musizieren« (Hermann Urabl / Frajo Köhle), »Elementares Tanzen« (Verena Maschat), »Zugang zu Notationsformen« (Wolfgang Hartmann) und »Singen und Sprechen« (Micaela Grüner). Die Arbeitskreise am Nachmittag ergänzten das Programm mit Themen, die bisher zum Teil noch nie für Musikschullehrer in dieser Form angeboten wurden und jeder Teilnehmer hatte wieder die Qual der Wahl für zwei von ihnen:

»Relative Solmisation und innere Tonvorstellung« (Manfred Grunenberg), »Spielpraxis der Orff-Instrumente« (Micaela Grüner), »Bewegungsbegleitung« (Verena Maschat), »Elementare Komposition als praktische Aufgabe« (Rudolf Nykrin), »Kindertanzformen« (Ulrike Schrott) und »Grunderfahrungen mit Selbstbauinstrumenten« (Ernst Wieblitz / Iris von Hänisch).

Abends wurde »Offenes Tanzen und Singen« für diejenigen angeboten, die noch immer nicht genug hatten, und das waren ziemlich viele . . .

Am Donnerstagmorgen gab es nach dem letzten Referat zum Abschluß ein »Ostereier-

suchen der besonderen Art«. Kleine Aufgaben fanden sich bunt verpackt an den verschiedenen Türen des Orff-Instituts und rasch kamen die Teilnehmer in kleinen Gruppen zusammen, um zum letzten Mal zu singen, zu musizieren, zu tanzen und zu spielen. Mit den Vorführungen der Ergebnisse »verspielten« wir den Abschied, sodaß er uns recht leicht fiel - viele wußten, sie würden sich sicher anderenorts in dieser unserer gemeinsamen Sache wiedersehen - vielleicht in zwei Jahren zu einem nächsten Osterkurs in Salzburg?



Gunther Sauer †

Am 7. Mai ist bei einem Autounfall unser Student Gunther Sauer tödlich verunglückt.

Wir trauern um einen Freund.

Die Mitglieder
des Orff-Institutes

Orff-Schulwerk: Erbe und Auftrag

Videobericht über das Symposium 1990

Coloman Kallós hat in Zusammenarbeit mit Studierenden des Orff-Institutes Salzburg einen 90-Minuten-Videobericht über das Symposium 1990 in Salzburg fertiggestellt. Dieser Film enthält Ausschnitte aus verschiedenen Veranstaltungen (aus Zeitgründen war es nicht möglich, alle Beiträge in den Bericht aufzunehmen) und vermittelt ein lebendiges Bild vom sommerlichen Treffen in Traunwalchen und Salzburg.

Kopien des VHS-Videos (PAL-System) mit Kommentar und Untertiteln in deutscher Sprache können bei den Gesellschaften zur nichtgewerblichen, nichtkommerziellen Vorführung entliehen werden.

- * MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG,
Deutsche Orff-Schulwerk Gesellschaft,
Hermann-Hummel-Straße 25,
D-8032 Lochham bei München
- * »Förderer des Orff-Schulwerks«,
Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg
- * Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz,
Sekretariat, CH-9230 Flawil

Der Erwerb von Kopien zur nichtgewerblichen, nichtkommerziellen Vorführung zum Schutzpreis von öS 550,- nur über das Orff-Schulwerk Forum Salzburg, Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg.

Der Videobericht über das Symposium 1990 wurde mit Unterstützung von STUDIO 49, Schlaginstrumentenbau Gräffelfing, der Carl Orff-Stiftung und der deutschen Orff-Schulwerk Gesellschaft hergestellt.

**Das Orff-Institut
hat eine neue Telefonnummer:
(0 66 2) 88 9 08 / 310 u. 613**

**Telefax:
(0 66 2) 24 8 67**

Video und Stimme - eine Video-Dokumentation

Projektarbeit in Zusammenarbeit der Fächer Stimm- und Mediendidaktik. Entstanden in den Studienjahren 1987/88 und 1988/89 am Orff-Institut der Hochschule »Mozarteum« in Salzburg.

Wenn wir davon ausgehen, daß das Instrument des Sängers der Körper ist - mit seinen vielfältigen Organfunktionen, die überwiegend unbewußt ablaufende, miteinander organisch gekoppelte Bewegungsabläufe sind -, dann kommt man nicht umhin, diesen Gedankengang weiterzuführen und zu versuchen, weitere Zusammenhänge, Gesetzmäßigkeiten, Notwendigkeiten aufzudecken und in der praktischen Arbeit zielbewußt umzusetzen.

Gerda Alexander schreibt in ihrem Buch »Eutonic«: »Tonuslage des Körpers und Spannungsbalance kann man hören, ohne hinzusehen.«

Bei einem optisch harmonischen Eindruck, fließender Koordinierung der Körperbewegungen, erwartet man eine gesunde, voll tönende Stimme, *hingegen*: Haltungsfehler, Unruhe, disharmonische Bewegungsabläufe, schlechte Koordinierung, bedeuten in den meisten Fällen auch eine Beeinträchtigung der Stimmgebung.

Themen und Aufgabenstellungen, die in diesem Videofilm vorkommen, haben eine grundlegende Zielsetzung: das Fundament, den Boden zu bereiten für die physische und psychische Zentrierung des Menschen, der an seiner Stimme froh werden möchte.

Experimente, Spiele, Naturbilder veranschaulichen eine Arbeitsweise, die versucht, Schwerkraft, Fliehkraft, Druck - Gegen- druck, Spannen - Lösen für die Stimmerziehung nutzbar und wahrnehmbar zu machen. Die Faszination von einem Blatt, das schwerelos, fast schwebend zum Boden gleitet, ein Tropfen, der durch das eigene Gewicht sich löst und fällt - diese Beobachtungen bringen die Erkenntnis, daß Gewicht mit Schwerkraft zu tun hat. Die zweite, wichtige Erkenntnis in diesem Zusammenhang war das Tempo: es

gibt Bewegungsabläufe, die nur verlangsamt, im »Zeitlupentempo« erlebbar und nachvollziehbar sind.

In dem Kapitel »Balance« war das Provizieren des Schwebezustandes eine der wichtigsten Erfahrungen, weil hier die Mobilisierung der Stützfunktion unwillkürlich geschieht. Die rhythmisch gegliederten Phasen von »Spannen – Lösen« verbunden mit Arbeitsrufen beim Tauziehen, Bogenschießen, Fischen sind klassische Beispiele für die Koordinierung von Stimme und Bewegung. Diese Grundidee haben wir in dem Video-Film durch Verwendung von Druck – Gegenruck erweitert und die Möglichkeit einer weiteren Dimension der Verfremdung – unterstützt durch Mittel der Bewegungsregie – in einer kleinen Szene gezeigt (Begegnung: Papageno – Monostatos in der Oper »Zauberflöte« von W. A. Mozart).

Den letzten Teil unserer Dokumentation widmeten wir dem Fließen, Dosieren, Bündeln und Lenken der Atemluft.

Die Erfahrungen, die wir durch die Experimente mit einem Ping-Pong Ball, mit Seifenblasen und einer Kerzenflamme gewonnen haben, schließen den Kreis und führen zurück zur Körpermitte, von den Chinesen auch »das Meer des Atems« genannt – weil das Atemlenken, -dosieren, -bündeln sich unmittelbar in den Muskelaktivitäten des Zwerchfelles, der Flanken und der Zwischenrippen spiegelt.

Unsere Motive, die zur Verwirklichung des Projektes geführt haben, waren:

- 1) durch Beobachtung die Erfahrungen der anderen sich zu eigen machen
- 2) die Linse der Kamera als zusätzliches Auge bei dem Prozeß des Selektierens, Erkennens, Nachspürens zu integrieren.

Im Laufe der Projekt-Arbeit, wie auch in diesem Video-Film sichtbar dokumentiert, hat jeder Teilnehmer die Situation vor und hinter der Kamera in jeder Arbeitsphase kennengelernt.

Der Anteil der Video-Arbeit an diesem Projekt kann deshalb als experimentell und abweichend von konventionellen Methoden der Dokumentation bezeichnet werden, da körperliche Selbsterfahrung, Wahrnehmungsprozesse vor und hinter der Kamera immer als interaktive Prozesse über einen langen Zeitraum erfahrbar und analysierbar ge-

macht wurden. Die Kamera war stets »Partner«, die Technik *kein* personell und strukturell isolierter, dem Geschehen gegenübergestellter Apparat.

Gestalterische und technische Möglichkeiten der Videographie wurden durch simultane und zeitverschobene Wiedergabe allen Teilnehmern transparent und (be-)greifbar gemacht. Im Experimentierfeld wurden Phänomene der Wahrnehmung auf die dramaturgisch-künstlerischen Möglichkeiten der Kameraarbeit übertragen (Bildästhetik, Beleuchtung, Kameraführung, Einstellungsgrößen). Technisches know-how wurde durch »learning by doing« erprobt und erfahren. Durch apparativ einfaches Equipment war die technische Hürde klein, der Einstieg in die kreative Arbeit unbeschwert.

Diese Video-Dokumentation wird in Kürze in deutsch / englisch erhältlich sein.

Kontaktadresse:

J. Barta / C. Kallós, Orff-Institut,
Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg

Judith Barta und Coloman Kallós

Reflections

Vereinigte Staaten von Amerika

The Orff Echo. Volume XXIII, Number 2, Winter 1991

Ein ausführlicher Bericht über die Jahrestagung der amerikanischen Orff-Schulwerk Gesellschaft in Denver, Colorado, wird von sechs Autoren geschrieben. Einer wäre gar nicht in der Lage, über die Veranstaltung zu berichten: so viele Veranstaltungen mit so vielen Referenten waren angeboten. Die nächste große nationale Konferenz findet vom 13. bis 17. November 1991 in San Diego, Kalifornien, statt.

Unter dem Titel »Salzburg: Symbol für Einheit und Vielfalt« schreibt Doug Goodkin über seine Eindrücke vom Salzburger Symposium 1990 und dem anschließenden Sommerkurs. »Ich habe das Gefühl, in Salzburg wird weniger auf den Lehrer, als vielmehr auf den Künstler in ihm geachtet, und das im Vertrauen darauf, daß der Geist der Kunst in sein Lehren hinüberfließt.« Und später schließt Doug Goodkin diesen Gedanken mit dem Satz ab: »Vielleicht haben die Vereinigten Staaten und Salzburg sich gegenseitig einiges anzubieten, um dies auszugleichen.« Damit weist der Autor auf die in verschiedenen Kulturen unterschiedliche Gewichtung pädagogischer, vermittelnder, von Wissen und Erkenntnis ebenso abhängiger Anteile im Beruf eines Musik- und Tänzerziehers hin, wie seine künstlerische, kreative, intuitive Potenz. Besonders begeistert berichtet Doug Goodkin von den vielen interkulturellen Ereignissen im und nach dem Unterrichtsangebot des Sommerkurses.

Auch in einem anderen Beitrag – »On Principals« von Patricia Hughes – ist von diesem Problem Lehrer / Künstler die Rede. Die Autorin zitiert Charles Leonhard und Robert W. House: »Der aufrichtige, praktische Weg zur professionellen Kompetenz in der Musikerziehung geht über die umfassende Untersuchung, Formulierung und Anwendung spezifischer Prinzipien.« Von der »Kunst des Erziehens«, von dem gemeinsamen »Werken« mit Musik und Tanz, von Spontaneität, Offenheit des didaktischen Konzeptes wird hier nicht gesprochen.

Der Gunild-Keetman-Stipendiat Robert F. Allworden veröffentlicht einen kleinen persönlichen Bericht über den Internationalen Sommerkurs 1990 in Salzburg. Und hier entdecke ich nochmal einen, das hier herausgefilterte Thema beleuchtenden, Hinweis: »Ich fühle, daß meine Erfahrungen in Salzburg sich nicht nur in Unterrichtsprotokollen widerspiegeln, sondern in tieferem Sinn in meinem Bemühen um erleuchtete Wege in unserer Kunst.«

The Orff Echo. Volume XXIII, Number 3, Spring 1991

Esther Gray ist Autorin eines Artikels, der an Gunild Keetman erinnert. Ein interessantes Thema schneidet Richard Spalding an. Er berichtet über eine Fachkonferenz mit fünf Kollegen über das Thema »Die Männerstimme im Vokalunterricht mit kleinen Kindern«. Die Probleme des Treffens der Tonhöhe durch die Kinder, denen ein Lehrer vorsingt, werden in dem Artikel nicht gelöst, die Erfahrungen der Fachkollegen helfen aber weiter, eigene Beobachtungen, Schwierigkeiten und Erfolge einzuordnen.

Kanada

Ostinato. Volume 17, Number 3, April 1991

Die »Mitteilungen der Präsidentin« – eine ständige Spalte der dreimal jährlich erscheinenden kanadischen Orff-Schulwerk-Zeitschrift – beginnt mit der Feststellung: »Es ist keine leichte Zeit für Kanada.« Mary Robinson Ramsay meint damit eine Erscheinung, die auch in Kanada – aber nicht nur da – zu beobachten ist: den Regionalismus, der bis zum Verlust der Identität führt. Veränderungen verlangen Geduld, und sie sind leichter, wenn gemeinsame Entschlüsse und der Glaube an die Ernsthaftigkeit von Zielen da sind, schreibt die Präsidentin. Auch in der kanadischen Gesellschaft wurden organisatorische Veränderungen notwendig.

Die Zeitschrift druckt einen Artikel von Doreen Hall und Mary Robinson Ramsay ab, der in »Begegnungen«, herausgegeben vom Orff-Schulwerk Forum Salzburg, erschienen ist und einen Überblick über die Grundlagen der Orff-Bewegung in Kanada vermittelt. Außerdem veröffentlicht die Ausgabe ein

ausführliches Interview mit dem belgischen Musikpädagogen Jos Wuytack. Die nächste nationale Konferenz wird vom 2. bis 5. April 1992 in Vancouver, British Columbia, unter dem Slogan »From Sea to Sea: a Pot-pourri« veranstaltet.

Regner

Neuerscheinungen *New Publications*

Barbara Haselbach: Tanz und Bildende Kunst. Modelle zur ästhetischen Erziehung. Fotos von Stefan Zenzmaier. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1991

Ein neues Buch von Barbara Haselbach! »Diese Arbeit entstand aus der ›heimlichen Liebe zu den bildenden Künsten‹ und den sich daraus entwickelnden jahrelangen Experimenten mit Themen der Bildenden Kunst in Tanz und Tanzpädagogik. Aus dem frühen Interesse an Skulpturen und ihrer nahen Verwandtschaft zum Tanz, später auch Malerei, Graphik, Objektkunst und Environment erwachsen zunächst zufällige, dann immer bewußter geplante Versuche, die der Beziehung und dem Gemeinsamen dieser beiden Ausdrucksformen auf die Spur kommen wollten.

Daraus ergab sich einerseits ein pädagogischer Weg der mehrkanaligen und synästhetischen Sensibilisierung im Wahrnehmungsbereich, andererseits eine Fülle von Anregungen aus der Bildenden Kunst für Tanz und Choreographie, und umgekehrt aus der Bewegung für Kunsterziehung und Bildnerisches Gestalten.« (Aus dem Vorwort.)

Die Autorin sieht auch die Probleme: »Es besteht die Gefahr, daß sich dieses Buch, in dem ganz persönliche Erfahrungen und Einsichten vermittelt werden möchten, ›zwischen alle Stühle setzt‹. Möglicherweise scheuen Tänzer und Tanzpädagogen solche irritierende und sachfremde Vorschläge aus

dem Gebiet der Bildenden Kunst ebenso, wie Kunsterzieher sich gegen die Einmischung in ihr Metier und Vorschläge aus dem für viele von ihnen fremden Bewegungsbereich sträuben könnten. Mit Sicherheit bedeutet es für jeden Pädagogen, der sich seiner bedienen möchte, zunächst Verunsicherung, denn es setzt seine intensive Begegnung mit dem jeweils anderen Ausdrucksbereich voraus. Daraus entsteht allerdings keinesfalls die Forderung, daß alle Tänzer nun Maler oder alle Bildhauer Tänzer werden müßten (obzwar das natürlich wunderbar wäre!!!).« Drei Ausrufezeichen setzt hier Barbara Haselbach.

Die einzelnen Kapitel: Zur Beziehung von Tanz und Bildender Kunst – Didaktischer Kommentar – Zur Auswahl der Themen – Darstellung der Modelle – Anhang. Im Hauptteil werden 25 Modelle beschrieben. Der Abschnitt »Zum Thema« enthält jeweils Sachinformationen, übergreifende historische, kunsthistorische, ethnologische, philosophische Begründungen. Im Abschnitt »Anregungen für den Unterricht« werden ausführliche Hinweise auf eine improvisierende und komponierende Annäherung an das Thema gegeben, ohne aber Ideen der Leiter oder Teilnehmer zurückzuweisen. Auch Literaturhinweise und Musikvorschläge fehlen nicht. Exemplarisch ausgewählte, gut fotografierte und ausgezeichnet reproduzierte Bilder (viele in Farbe) machen das Buch zu einer Fundgrube für Musik- und Tanzerzieher, Kunsterzieher, alle Menschen, die auch eine »heimliche Liebe zu den Bildenden Künsten« haben.

Christian Hoerburger: Kinder erfinden Musikstücke. Ein Beitrag zur musikpädagogischen Unterrichtsforschung (Studien zur Musikpädagogik, Bd. 1, hrsg. von Rudolf-Dieter Kraemer). Essen 1991, 232 Seiten, Preis DM 48,-. ISBN 3-89206-400-8

Im vorliegenden Band wird die Improvisation als Erfindung von Musik, ohne Bindung an traditionelle Formen, Modelle, Aufgaben oder an die Notenschrift, jedoch aus den Möglichkeiten des Instruments und des Hantierens heraus und mit nachträglicher Reflexion beschrieben und analysiert. Improvisationsunterricht mit 9- bis 12jährigen Schülern liegen den 22 Stücken zugrunde.



Rudolf Nykrin: Mach mit. Neue Fingerspiele, Kniereiterverse und Spiellieder mit Bildern von Christine Praxmann.
 Sellier Verlag München, 1991.
 ISBN 3-8221-1743-9

10 neue Texte, Lieder, Spiele für kleine Kinder veröffentlicht Rudolf Nykrin in einem kleinen, quadratischen Buch – auch für Kinder zum Anschauen und Sich-daran-Erinnern, was sie mit ihrem Vater, ihrer Mutter alles spielen: Hände sind Windräder – Hände oder Fäuste aufeinanderbauen – »Brille« formen, einen spitzen Hut darstellen – Wind und Sturm spielen, Segelsetzen und umfallen und dazu kleine Reime sprechen, singen. Ein Lied ist im Lehrerkommentar I des Unterrichtswerkes »Musik und Tanz für Kinder« veröffentlicht. Alle anderen sind neu, original, originell.

Brigitte Warner: Orff-Schulwerk. Applications for the Classroom.
 Prentice Hall Englewood Cliffs,
 New Jersey 07632

In den USA ist ein neues Buch über das Orff-Schulwerk erschienen. Die erfahrene Orff-Schulwerk Lehrerin Brigitte Warner hat eine umfassende Darstellung publiziert. Die einzelnen Kapitel: Orff, sein Werk, seine Philosophie; Grundlegende rhythmische Konzepte; Entwicklung grundlegender rhythmischer Konzepte im Orff-Schulwerk; Melodie und Begleitung am Anfang; Vervollständigen der Pentatonik; Begleitformen; Lieder und instrumentale Stücke in »Musik für Kin-

der I«; Die fünf pentatonischen Modi; Blockflötenspiel; Wort und Sprache im Orff-Schulwerk; Zusammenfassung. Ein ausführlicher Anhang mit vielen Notenbeispielen und eine Bibliographie vervollständigen das Buch.

Konnie K. Saliba: Accent on Orff. An Introductory Approach.
 Prentice Hall Englewood Cliffs,
 New Jersey 07632

Dieses Buch veröffentlicht Material und Hinweise für den Musikunterricht in den Klassen 1 bis 6. Nach einer kurzen Einleitung werden – gegliedert nach Jahrgangsstufen – die Bereiche Rhythmus, dann Melodie, Bewegung, und die Verwendung von Orff-Instrumenten behandelt. Das Buch enthält 88 Lieder und Instrumentalstücke der Autorin sowie 38 Sprechstücke. Es will dem Lehrer Material in didaktisch geordneter Form anbieten und ihm die Arbeit der Vorbereitung erleichtern.

Ruth Schneidewind: 13 x 3 und du bist dabei. 39 Kinderlieder für alle Tage und besondere Gelegenheiten. Edition Helbling, Innsbruck

Kinderlieder? Schon wieder? Ja, ich meine, man kann gar nicht genug davon haben und kennen. Unsere Arbeit und unser Spielen mit Kindern wird anregender, leichter, es bekommt einen Kern, wenn den Kindern ein Lied bleibt; ein Lied, das den Prozeß des Erarbeitens motiviert und das dann als Produkt für lange Zeit den Kindern als Besitz bleibt.

Ruth Schneidewind unterrichtet Kinder. So ist ein anregendes und gut aufgemachtes Buch daraus geworden. $13 \times 3 = 39$ Lieder, die nicht alle gleich gut, gleich inspiriert und poetisch sein können, die aber das Repertoire der Lehrer und Kinder wertvoll bereichern.

Vroni Priesner: Palifono. Studien für Xylophon. Edition Volker Würth

1990 sind die für fortgeschrittene Spieler gedachten Xylophonstudien erschienen. Die Titel der Sätze: Palifono, Rondo, Bolerlo, Duo für zwei Alt-Xylophone und Materialien für eine Improvisation.

Vroni Priesner: Zungenspiele für 3 Saxophone und Vokalgruppe. Edition Volker Würth

Drei Altsaxophone spielen Cluster, nutzen moderne Techniken des Spiels auf diesem Instrument mit den unbegrenzten und weit-hin unerforschten Möglichkeiten, eine Vokalgruppe korrespondiert mit Konsonanten und Vokalen.

Björn Tischler und Ruth Moroder-Tischler: Musik aktiv erleben. Musikalische Spiel-ideen für die pädagogische, sonderpädagogische und therapeutische Praxis.

Moritz Diesterweg, 1990. ISBN 3-425-03723-4

Das Vordringen von Wissenschaft und Technik hat unsere Lebenswelt nicht nur positiv verändert, sondern unter anderem zu besorgniserregenden Einengungen unseres Erfahrungsraumes geführt. Angesichts dieser Entwicklung ist bei Unterricht, Erziehung und Therapie von Kindern und Jugendlichen der Ruf nach einer stärkeren Gewichtung musischer Betätigung laut geworden, die in der Musik auf das ganzheitlich-elementare Erleben ausgerichtet ist und die seelischen, körperlichen und geistigen Kräfte gleichermaßen fördert.

Diesem Anliegen dient das Buch. Es bietet Spielvorschläge zum Erleben von Musik in Verbindung mit Sprache, Szene, Bewegung, Tanz und Malen und wendet sich an alle, die – auch ohne musikalische Vorbildung – bereit sind, sich gemeinsam mit Kindern oder Jugendlichen spielerisch auf Musik einzulassen. Ziel und Begründung der 82 Spielvorschläge werden schlüssig und einleuchtend in dem fundierten theoretischen Teil vorgestellt. hr

Fernando Palacios und Leonardo Riveiro: Artilugios e instrumentos para hacer música. Opera tres. Ediciones Musicales. Plaza Isabel II n° 3, 28013 Madrid Madrid 1990

Ein in jeder Hinsicht sehr buntes Buch, das mit unzähligen Fotos und Zeichnungen ebenso viele Möglichkeiten aufzeigt, mit allen erdenklichen Dingen und Materialien Geräusch und Musik zu machen. Das Buch wendet sich direkt an Kinder und Jugendliche, stellt Fragen und gibt Anregungen, selbst Klangmöglichkeiten und -szenen zu

finden, und zeigt mit klaren Zeichnungen, die textliche Erklärungen überflüssig machen, Bau- und Spielweise der Klangkörper. Für Lehrer eine Fundgrube. Beim Durchblättern bekommt man Lust, gleich so eine »Teleskopklarinetten« oder eine »Bambukarina« auszuprobieren. vm

Martin Wey und Hermann Urabl: Tanz-CD mit dem vollständigen Tanzprogramm »Der Alewander«, »Tänze für die Schule«, »Cobza« und »Le moulin«. swisspan CD 510524, Fr. 36,-

Auf einer CD stehen nun alle bewährten und erprobten Tänze von Martin Wey und Hermann Urabl zur Verfügung. Die CD wird mit einem Buch geliefert, in dem alle Melodien und die Tanzanleitungen abgedruckt sind. Damit gibt es für die Praxis ein unverwundliches, leicht zu handhabendes und technisch perfektes Unterrichtsmaterial. Alles, was wir brauchen, ist ein Unterrichtsraum mit einer CD-Anlage. hr



Orff-Schulwerk Kurse / Orff-Schulwerk Courses

1.- 5. 7. 1991	Musik und Tanz für Kinder – Musikalische Grundausbildung Iris v. Hänisch, Astrid Hungerbühler, Manuela Widmer Bayerische Musikakademie Marktobderdorf MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG*
1.-12. 7. 1991	Internationaler Sommerkurs »Elementare Musik- und Tanzerziehung in der pädagogischen, sonderpädagogischen und therapeutischen Praxis« Shirley Salmon, Ernst Wieblitz u.a. Orff-Institut Salzburg
5.-13. 7. 1991	L'Orff-Schulwerk per un'educazione musicale globale Wolfgang Hartmann, Mari Honda-Tominaga, Verena Maschat, Orietta Mattio, Polo Vallejo Centro Educazione Permanente, Assisi, Italien
6.-11. 7. 1991	Elementare Musik- und Bewegungserziehung in Grund- und Hauptschule Ulrike Jungmair u.a. Bundesinstitut für Erwachsenenbildung Strobl/Wolfgangsee Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« in Österreich
8.-13. 7. 1991	16th International Summer Course in English Language René Boyer-White, Ulla Ellermann, Joachim Sponsel, Manuela Widmer Deutsche Landjugend-Akademie Bonn-Röttgen IGMF, D-5920 Bad Berleburg, Postfach 1443
15.-26. 7. 1991	Internationaler Sommerkurs »Elementare Musik- und Tanzerziehung« Kurse in deutscher, spanischer, italienischer und französischer Sprache Verena Maschat, Reinhold Wirsching u.a. Orff-Institut Salzburg
26. 7.-1. 8. 1991	Hands on Music – Aspects of a Music Curriculum Marjorie Ayling, Margaret Murray u.a. College of Ripon and York St. John, York/GB Orff Society (U.K.), 31 Roedean Crescent, London SW15 5JX, Großbritannien
31. 8.-1. 9. 1991	Hör-Spiele/Singen Toni Muhmenthaler, Ernst Waldemar Weber Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz
9.-13. 9. 1991	Integración de la danza y las artes plásticas: construir para asimilar Barbara Haselbach Universidad de La Laguna, Tenerife/Spanien
14. 9. 1991	Biblische Geschichten erleben Hannover MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG* / Region Niedersachsen

16.–19. 9. 1991	<p>»Musik und Tanz für Kinder« Erleben, Verstehen, Gestalten einer kindzentrierten Konzeption für die musikalische Früherziehung</p> <p>Micaela Grüner, Rudolf Nykrin Musisches Bildungszentrum Schloß Zeilern bei Amstetten/NÖ Internationale Gesellschaft für musikpädagogische Fortbildung e. V. D-5920 Bad Berleburg, Postfach 1443</p>
20.–24. 9. 1991	<p>Orff-Schulwerk: Musik- und Tanzerziehung</p> <p>Barbara Haselbach, Christine Straumer, Ernst Wieblitz Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden in Zusammenarbeit mit MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG und dem Orff-Institut Salzburg Information und Anmeldung: Christine Straumer, Arltstr. 4, D-0-8027 Dresden</p>
30. 9.–4. 10. 1991	<p>Orff-Schulwerk Herbstkurs</p> <p>Gerda Bächli, Cornelia König, In Suk Lee, Monika Unterholzner Musikakademie Hammelburg MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG*</p>
3.–6. 10. 1991	<p>»Musik und Tanz für Kinder«</p> <p>Micaela Grüner, Iris von Hänisch, Astrid Hungerbühler, Rudolf Nykrin Deutsche Landjugend-Akademie Fredeburg e. V. Internationale Gesellschaft für musikpädagogische Fortbildung e. V. D-5920 Bad Berleburg, Postfach 1443</p>
7.–11. 10. 1991	<p>Tanz und Bildende Kunst</p> <p>Barbara Haselbach Forum für Musik und Bewegung, Lenk/Schweiz</p>
14.–18. 10. 1991	<p>Spaß mit Rhythmus</p> <p>Micaela Grüner, Claudia Hardt, Vroni Priesner Musikakademie Hammelburg MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG*</p>
19. 10. 1991	<p>Tanzen mit Kindern</p> <p>Verena Brunner Orff-Institut Salzburg Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« in Österreich</p>
21.–25. 10. 1991	<p>Musik, Bewegung und Märchen mit hörgeschädigten Kindern</p> <p>Monika Rex, Shirley Salmon u. a. Bayerische Musikakademie Marktoberdorf MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG*</p>
26./27. 10. 1991	<p>Lieder als Spielmaterial</p> <p>Gerda Bächli Musikschule Herisau/CH Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz</p>

4.-8. 11. 1991	Musik, Tanz und heiße Rhythmen Elisabeth Amandi, Siegfried Haider, In Suk Lee Bayerische Musikakademie Marktoberdorf MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG*
11.-15. 11. 1991	»Musik und Tanz für Kinder« Musikalische Grundausbildung Iris v. Hänisch, Claudia Hardt, Manfred Grunenberg Landesmusikakademie Nordrhein-Westfalen, Nienborg-Heek MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG, Region Nordrhein-Westfalen
25.-29. 11. 1991	Minispectacula – Elementares Musiktheater Manuela Widmer und Studierende des Orff-Instituts Bayerische Musikakademie Marktoberdorf MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG*
6.-17. 7. 1992	»Music and Dance Education: Orff-Schulwerk« Internationaler Sommerkurs in englischer Sprache Verena Maschat, Reinhold Wirsching u. a. Orff-Institut Salzburg
20.-31. 7. 1992	»Elementare Musik- und Tanzerziehung in der pädagogischen, sonderpädagogischen und therapeutischen Praxis« Peter Cubasch, Karin Schumacher u. a. Orff-Institut Salzburg

*) Weitere Information und Anmeldung zu den mit * gekennzeichneten Kursen erhalten sie bei:
MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG, Orff-Schulwerk Gesellschaft in der Bundesrepublik
Deutschland e. V., Hermann-Hummel-Straße 25, D-8032 Lochham

Österreichische Orff-Schulwerk Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks«, Frohnburg-
weg 55, A-5020 Salzburg

**ORFF-SCHULWERKGESELLSCHAFTEN
IN ALLER WELT / ORFF-SCHULWERK
SOCIETIES IN ALL THE WORLD**

Australien / Australia

Australian National Council of Orff Schulwerk Associations, PO Box 1593, Collingwood, Victoria 3066

Orff-Schulwerk Association of New South Wales, PO Box 225, Strathfield, NSW 2135

Orff-Schulwerk Association of South Australia, PO Box 431, Morphett Vale, SA 5162

Victorian Orff-Schulwerk Association, PO Box 49, North Balwyn, Victoria 3104

Tasmanian Orff-Schulwerk Association, 520 Nelson Road, MT Nelson, Tasmania 7007

Belgien / Belgium

Musicerende Jeugd, Orff-Association Vlaanderen Belgie, Oude Brusselseweg 284, B-9219 Gent

Association »Orff-Schulwerk« - Belgique, 206 Avenue Brugmann, B-1050 Bruxelles

**Bundesrepublik Deutschland /
Federal Republic of Germany**

MUSIK+TANZ+ERZIEHUNG,
Orff-Schulwerk Gesellschaft in der Bundesrepublik Deutschland, Hermann-Hummel-Straße 25, D-8032 Lochham

Finnland / Finland

MUSISOI, Raisiontie 5, SF-00280 Helsinki

Frankreich / France

Association Orff, 2 rue Thiers, F-94500 Champigny-sur-Marne

Griechenland / Greece

Greek Orff Schulwerk Association, 27 Dimoharous Street, GR-11521 Athens

Großbritannien / Great Britain

Orff Society (U.K.), 31 Roedean Crescent, London SW15 5JX, Great Britain

Italien / Italy

Società Italiana di Musica Elementare Orff-Schulwerk, Via Biondella 1/A, I-37100 Verona

Japan / Japan

Japanese Orff-Schulwerk Association, Tokyo-Gakugei-University, c/o Tohru Iguchi, 184 Koganei-shi, Nukuikita-mati 4-1-1, Tokyo

Kanada / Canada

Music for Children - Carl Orff, Canada - Musique pour enfants, Faculty of Music, University of Toronto, Toronto, Ontario M5S 1A1

Niederlande / The Netherlands

Stichting Orff Werkgroep Nederland, Wilgenlaan 1, NL-2612 TH Delft

Österreich / Austria

Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks«, Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg

Portugal / Portugal

Nucleo Orff, Associação Portuguesa de Educação Musical, Rua Rosa Araújo, 6-3º, P-1200 Lisboa

Schweiz / Switzerland

Orff-Schulwerk Gesellschaft Schweiz, Sekretariat, CH-9230 Flawil

Südafrika / South Africa

Orff-Schulwerk Association of Southern Africa, Dawn Drive 58, Northcliff View, Johannesburg

Taiwan / Republic of China

Orff Education Association of the R.O.C., 9F, No. 16, Sec. 1, Her Pin East Road, Taipei 10609, Taiwan R.O.C.

**Vereinigte Staaten von Amerika /
United States of America**

American Orff-Schulwerk Association, Executive Headquarters, PO Box 391089, Cleveland, Ohio 44139-8089

Sommerakademie des Orff-Zentrums in München

Das Orff-Zentrum München nimmt seine Veranstaltungstätigkeit mit einer Sommerakademie 1991 zwischen dem 6. Juni und dem 26. Juli auf. Im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung mit »Antigonae« von Carl Orff. An einem »Sängerischen Zugang«, einer Einführung in Stil und Technik der Gesangpartien in der »Antigonae« arbeitet Roland Hermann, Zürich. Das begleitende Seminar »Orffs Musikalisation einer griechischen Tragödie« leitet Werner Thomas, Heidelberg.

Das Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen der Generalintendanz der Bayerischen Staatstheater und dem Orff-Zentrum München wird in einer »Matinee im Prinzregententheater« am Sonntag, 28. Juni 1991, 11 Uhr, vorgestellt. Bei diesem Einblick in die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der »Antigonae« wirken u. a. mit: August Everding, Christel Goltz, Hans Jörg Jans, Gerhard Lenssen, Collette Lorrard, Martha Mödl, Gertrud Orff, Dieter Rexroth, Marianne Schech, Ulf Schirmer, Werner Thomas, Maria Wimmer.

Jeweils am Donnerstagabend, 19 Uhr, findet im »teatrino« des Orff-Zentrum München ein Akademievortrag statt. Am 13. Juni spricht Hellmut Flashar von der Universität München über »Die Antigone von Sophokles in ihrem historischen Kontext«. In der darauf folgenden Woche behandelt Dietrich E. Sattler, Bremen, unter dem Titel »Antigones Wahnsinn« Hölderlins Anmerkungen zu den Trauerspielen des Sophokles. Heinrich Kaulen von der Universität Hannover widmet seinen Vortrag am 27. Juni dem Thema »Zur Hölderlin-Rezeption in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts«. Am 4. Juli spricht Frank Schneider, Berlin, über »Antigone oder die Stadt (1991) von Georg Katzer«. Im Anschluß an den Vortrag findet ein Gespräch mit dem Komponisten und dem Librettisten Gerhard Müller statt. Stefan Kunze von der Universität Bern spricht über »Die Antigonae (1949) von Carl Orff«. Über »Die Antigone (1927) von Arthur Honegger« spricht Ernst Lichten-

hahn, Universität Zürich. Den letzten Akademievortrag am 25. Juli hat Dieter Bremer von der Universität München dem Thema »Hölderlin als Übersetzer« gewidmet.

Das Orff-Zentrum München wird jeweils am Mittwochabend um 19 Uhr Rezitals veranstalten. Am 12. Juni wird der neue Konzertflügel, ein Geschenk von Frau Liselotte Orff, von Alexei Lubimov, Moskau – Paris, mit Werken von Mozart, Glinka, Silvestrow, Strawinsky und Schubert eingeweiht. Am 19. Juni wird Peter Sadlo, München – Salzburg, Werke für Schlagzeug vorstellen. Gerhard Lenssen, München, spielt und singt am 26. Juni »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« von Kurt Weill und Bertolt Brecht. Das Rezital am 3. Juli ist Werken des Berliner Komponisten Georg Katzer (*1935) gewidmet. Wolfgang Schreiber wird mit dem Komponisten zusammen den Abend moderieren.

Als Staatsinstitut für Forschung und Dokumentation hat das Orff-Zentrum München die Aufgabe übernommen, »die lebendige Auseinandersetzung mit Leben und Schaffen des Komponisten Carl Orff zu fördern und der wissenschaftlichen Erforschung seines Werkes neue Impulse zu geben«. Vor einem Jahr, am 10. Juli 1990, dem Geburtstag von Carl Orff, wurde das neu geschaffene Staatsinstitut der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Sommerakademie 1991 mit ihren Akademievorträgen, den Rezitals, der Matinee im Prinzregententheater und dem mit einem Meisterkurs verbundenen Seminar wendet sich an eine künstlerisch aufgeschlossene und fachlich interessierte Öffentlichkeit.

