

FACHBEREICHSMODUL

Wie man sich musikalisch Gehör verschaffen kann

Eine exemplarische Anleitung

Berufsfeld
Sozialpädagogik



Dieses Produkt ist auf Papier und elektronisch verfügbar.

Copyright, Autorenrechte, Vervielfältigungsrechte bei **Lernfeld Sprache**

Recht auf Vervielfältigung und freien Gebrauch bei Polycollege Stöbergasse und angeschlossene Stellen; VHS Salzburg; VHS Burgenland

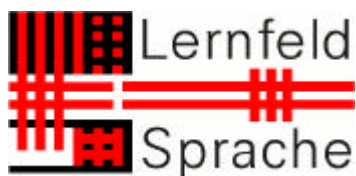
Yvonne Fink konzipierte und verfaßte den Text und die Notenbeispiele; außerdem zeichnete sie eigenhändig die Cartoons

Gitta Stagl unterstützte die Erarbeitung des Konzepts und begleitete die erste Phase der Texterstellung.

Eva Ribarits redigierte und bearbeitete den Text.

Renate Volst bereitete den Text elektronisch auf und gestaltete das Layout

Der Modul wird im Rahmen des Direct Projektes herausgegeben, ein Adapt Projekt gefördert aus Mitteln des BMUK und des ESF.



INHALTSVERZEICHNIS

	SEITE
Vorwort	1
Einleitung	1
Die Kodály-Methode – spannend, brauchbar und qualitativ	2
Die wichtigsten methodischen Elemente Kodálys	4
Musiktradition hier und anderswo	5
Die Kodály-Methode als ganzheitliches Konzept	6
Grundgedanken der Methode	6
Stimm- und Gehörbildung	6
Musikalische Betätigung und Bewegung	9
Begabung und Begabungsförderung	9
Professionelle Ausbildung und Massenbildung	11
Was ist das Besondere an der Methode von Kodály?	13
Wie soll der Unterricht gestaltet werden?	14
Individuelle pädagogische Unterstützung	14
Instrumente für Musikpädagogen	15
Kriterien für die Qualitätsbeurteilung	16
Musikalische Literarität – die einzelnen Elemente der Kodály-Methode	17
Rhythmus und den rhythmischen Werten zugeordnete Silben	18
Solmisation (auch Solfége oder Solfeggio) und die Handzeichen	23
Tonmaterial und Skalen/Tonleitern	29
Die Intonation	34
Altersadäquat aufbauen	40
Zoltán Kodály und seine Zeit	41
Volksmusik, Musiktradition und nationale Selbstfindung	41
Literaturliste	43

Vorwort

Der Ihnen vorliegende Modul zum Thema „Ein ganzheitliches Kreativitätsförderungskonzept – Anregungen zum musikalischen Unterrichten von Kindern“ ist einer von drei exemplarischen Modulen für Studierende der Berufsreifeprüfung. Der erste im Berufsfeld Pflegebereich behandelt das Thema „Gesundheitsvorsorge und Krankheitsverhütung: Angebote der Komplementärmedizin“, der zweite beschäftigt sich mit der optimalen Oberflächennutzung und der Kombination von Softwareprogrammen für das textliche, grafische Arbeiten am PC, der dritte, den Sie gerade in Ihren Händen halten, widmet sich dem sozialpädagogischen Berufsfeld.

Diese Module sind als methodisches Beispiel für Ihre Fachbereichsarbeit gedacht. Sie sollen Ihnen auf dem Weg zur fertigen Arbeit helfen und als Anregungs- und Ideenbörse für Themen und kleine Projektarbeiten dienen. Jeder der Module spricht einen Schwerpunkt aus einem bestimmten Berufsfeld an und schlägt eine Brücke zwischen möglichen Spezialisierungen Ihrerseits hin zum Studienbereich Ihres Interesses: humanwissenschaftlich, wirtschaftlich-technisch, sozialwissenschaftlich.

Einleitung

Eine der vier Teilprüfungen der Berufsreifeprüfung ist die Fachbereichsarbeit. Bei dieser Teilprüfung haben Sie die Möglichkeit, einen Bereich Ihres Spezialfaches, etwa Ihres Berufsfeldes herauszugreifen und dazu eine ausführlichere schriftliche Arbeit in der Form eines kleinen Arbeits- oder Forschungsprojektes vorzulegen. Ihr Vorteil ist, dass Sie die Freiheit der Wahl, der Gewichtung und der Gesichtspunkte haben. Sie wählen einen Bereich aus, in dem Sie erfahren sind, und haben doch genug Spielraum für Ihre persönlichen Interessenschwerpunkte. Verlangt wird von Ihnen, dass Sie Ihre Arbeit als eigenständiges Projekt vorlegen – Material finden und auswählen, Ihre Darlegung strukturieren und geordnet entwickeln – und dass Sie Ihre Positionen begründen können (all das gilt auch dann, wenn Sie sich einer ausführlichen mündlichen Prüfung aus dem Fachbereich unterziehen).

Dieser Modul will zwei Funktionen erfüllen. Zum einen fungiert er als Beispiel für alle jene, die im sozialpädagogischen Bereich eine Fachbereichsarbeit schreiben wollen, indem er ein bestimmtes Thema herausgreift, es von verschiedenen Seiten beleuchtet und sich sowohl theoretisch als auch anhand praktischer Übungsbeispiele damit auseinandersetzt. Ganz bewusst wird dabei die praktische Erfahrung der musikalischen Arbeit (vor allem mit Kindern) als Ausgangsbasis eingesetzt und trägt damit dem bisherigen beruflichen Werdegang vieler Rechnung. Zum anderen bringt Ihnen der Modul eine musikpädagogische Methode näher, die hierzulande weithin unbekannt ist, und bietet Ihnen auf diese Weise Kenntnisse und Anregungen für Ihre weitere berufliche Arbeit.



Die Kodály-Methode – spannend, brauchbar und qualitativ

Wohl fast jeder, der heutzutage im sozialpädagogischen Bereich tätig ist, hat sich mit einer Reihe von einschlägigen Konzepten, Methoden und Theorien beschäftigt, auch solchen, die sich der ganzheitlichen Förderung der Kreativität verschrieben haben. Bekannt und anerkannt im österreichischen Schulwesen sind auf diesem Feld vor allem Maria Montessori und Celestin Freinet, ganz im Gegensatz zu jenem Pädagogen, den ich Ihnen mit und in dieser Arbeit vorstellen möchte, den ungarischen Musikpädagogen Zoltán Kodály. Das Überzeugende an seiner Methode ist, dass er für jede/n, die/der musikpädagogisch arbeitet – sei es in der Früherziehung, als KindergärtnerIn, ChorleiterIn, MusiklehrerIn oder in irgendeinem anderen Berufsfeld, das sich mit musikalischer Erziehung befasst –, einiges an methodischem Instrumentarium bietet. Seine Arbeit ist ganz und gar von dem Geist geprägt, Kindern Lust und „Durst“ auf Musik, auf das Ausprobieren von Neuem zu machen. Er war allerdings nicht, wie etwa Freinet, der Meinung, dass, wenn man es den Pädagogen überlassen würde, den Kindern das Fahrrad fahren beizubringen, es nicht viele Radfahrer gäbe, sondern glaubte wohl eher, dass, wenn man *schlechten* Pädagogen den Gesangsunterricht überlassen würde, es nicht viele singende Menschen gäbe.

Folgerichtig hatte Kodály eher traditionelle Vorstellungen: Er war nicht dafür, Kinder in ihrem Probieren sich selbst zu überlassen, er wollte die pädagogische und methodische Qualität des Eingreifens verbessern und wünschte sich einen Musikunterricht nach Lehrplan und Stundeneinteilung strukturiert. Ähnlich wie bei Maria Montessori steht bei Kodály die Schulung der Wahrnehmung und die sinnliche Erfassung der Welt im Zentrum. Er entwickelt seinen Musikunterricht vom Singen, Hören, Sehen, Bewegen und Tun her und geht wie sie davon aus, dass Kinder ausreichend Eigenmotivation besitzen, dass Kinder also singen *wollen* und dieses Bedürfnis nur unter bestimmten Bedingungen gestört wird. Man sollte freilich keinen falschen Anspruch an die Methode von Kodály stellen: Sie ist – im Gegensatz zu Montessoris oder Freinets Konzepten – keine allgemein-pädagogische Theorie, aber sie ist spannend und brauchbar und ermöglicht es, den musikalischen Unterricht qualitativ und mit Respekt für das Individuum zu gestalten. Und sie bietet ein brauchbares Instrumentarium an, jenseits des (Ver-) Urteilens über Begabte oder minder Begabte auf breiter Basis zu agieren.

Vielleicht wollen Sie noch wissen, was mich als Autorin qualifiziert, Ihnen Zoltán Kodály und seine Methode nahe zu bringen.

Ich bin Musikpädagogin und habe als Klavier- und Gesangspädagogin mit einzelnen Menschen gearbeitet, aber auch mit Gruppen, im Kindergarten, in der Schule und als Chorleiterin eines Laienchors. Für mich ist die Musikpädagogik Teil eines ganzheitlichen Kreativitätsförderungskonzepts, was bedeutet, dass man ein großes Repertoire an Möglichkeiten zur Verfügung haben muss, um es in jeder konkreten Situation anwenden zu können. Und weil die menschlichen Sinne, vom Auditiven über das Visuelle bis zum Emotionalen etwas Ganzheitliches, Gemeinsames darstellen, bin ich der Meinung, dass auch ihre Förderung ganzheitlich zu sein hat.

Nach meiner Überzeugung hat jeder Mensch einen Zugang zur Musik – ich kenne keine „unmusikalischen“ Menschen –, wenn sich natürlich auch unterschiedliche Stimmungen und Ausgangsbedingungen auf seinen Zugang auswirken. So kann zum Beispiel jemand, der im Grunde sehr gern und oft singt, an einem schlechten Tag (Ärger mit der Familie oder in der Arbeit oder...) totale Mühe haben, auch nur einen Ton richtig zu treffen oder „klingen“ zu lassen. Da hat sich durch die Anspannungen des Tages der Kiefer verkrampft, sodass der Mund kaum geöffnet wird, und durch diese Anspannung sind der Brustkorb und das Zwerchfell so verkrampft, dass der Atem kaum in die Lungenflügel strömen kann. Und (vielleicht am wichtigsten): Die Person ist so gefangen in ihren Gedanken darüber, was gerade das Leben beschwerlich macht, dass sie ihrem Gehör nicht mehr genug Vertrauen schenkt und glaubt, keinen Unterschied zwischen dem einen und dem anderen Ton

mehr zu hören. Das Ergebnis ist, dass das Singen keine Freude mehr macht, sondern eher ein (unbewusster) Kampf mit dem Körper ist. Auf diese Situation mit Routine zu reagieren, wäre falsch. Stattdessen sind erst einmal Lockerungsübungen für den Kiefer angesagt, vielleicht ein paar Entspannungsübungen für Rücken und Oberkörper, eine Lockerungsübung für die Zunge.

Das Beispiel lässt sich auch auf eine Gruppensituation übertragen – es ist nicht egal, ob Schüler vor der Musikstunde vielleicht gerade eine „fürchterlich uncoole“ Mathematikschularbeit zu schreiben hatten oder eine Freistunde. Auch so etwas wirkt sich auf die Stimmung aus. Und die wiederum auf die Fähigkeit, Kreatives zu entwickeln.

Bevor ich Sie in die Kodály-Methode einführe, möchte ich Sie durch eine Anekdote mit dem Menschen Kodály bekannt machen (wenn sie nicht wahr ist, ist sie jedenfalls gut erfunden): Kodály begegnete bei einem Spaziergang einer Gruppe von singenden Schülern, angeleitet von ihrem Lehrer. Die Qualität des Gehörten schockierte ihn dermaßen, dass er sofort über Möglichkeiten nachzudenken begann, den Musikunterricht an den Schulen von Grund auf zu verändern.



Zentrale Instrumente seiner Methode, die natürlich erst nachträglich nach ihm benannt wurde, sind das Singen und das Hören. Entwickelt werden diese Instrumente, indem den Schülern mehr oder weniger verordnet wird, sehr viel zu singen und zu hören. Wobei es weniger um die Qualität der „Organe“ geht, sondern um die Korrespondenz zwischen der Stimme und dem Gehör. Singen und Hören verhalten sich zueinander ein bisschen wie Lesen und Schreiben – es ist wenig zielführend, die beiden Fertigkeiten mutwillig auseinander zu dividieren. Bedauerlicherweise wird das in der Praxis aber oft getan.

Die wichtigsten methodischen Elemente Kodálys

Wesentlich für diese Methode ist der Anspruch an Qualität. Es gibt ein weit verbreitetes Missverständnis bezüglich des Qualitätsbegriffs: Für den Anfang sei die Qualität der pädagogischen Mittel und der Auswahl des herangezogenen Materials nicht so wichtig. Erst später stelle sich die Frage nach der Qualität mehr und mehr. Ich bin – gestützt auf Kodály – der gegenteiligen Meinung: Gerade für den Anfang ist nur das Beste gut genug! Übrigens eine Meinung, die sich auch im Bereich des Sports „prominent“ finden lässt. Der Fußballer Hans Krankl betonte des Öfteren, dass die Frage der Qualität des Trainers und der Trainingsmethode bei Kindern am allerwichtigsten sei.

Das gilt in der Musik für den Kindergarten genauso wie für den Instrumentalunterricht mit Anfängern. Wichtig ist, dass das herangezogene Material dem Alter und den Fähigkeiten entspricht und dass sowohl dem Lustprinzip als auch dem Qualitätsprinzip gleichermaßen Rechnung getragen wird. Die Kodály-Methode bietet eine methodische Struktur an, um Lust und Qualität miteinander zu verbinden. Ihre einzelnen Elemente stellen ein brauchbares Instrumentarium dar, um Musik mit Respekt für die einzelnen Kinder mit ihren unterschiedlichen Zugängen und Schwerpunkten der Begabung zu unterrichten.

Die folgende Aufzählung ordnet die einzelnen Elemente nicht nach dem Grad der Wichtigkeit, sie stehen gleichberechtigt nebeneinander, sollen wie Zahnräder ineinander greifen und sich gegenseitig ergänzen.

🎵 Singen und Intonation (das Treffen der richtigen Töne)

Eingesetzt wird dazu die *Solmisation* (das *Singen* auf bestimmte *Silben*); durch einen Wiedererkennungseffekt von bestimmten Silben, die Tonabständen zugeordnet sind, wird die Vorstellung von Tonhöhen gestützt und gefördert.

🎵 Hören

Hören wird in enger Verbindung zum Singen betrachtet. Um diese Fähigkeit zu fördern, soll von Anfang an viel zwei- und mehrstimmig gesungen werden. Damit sind die Lernenden gezwungen, sich und andere hörend wahrzunehmen und immer wieder zu überprüfen, wie die eigene Stimme allein und im Zusammenklang mit anderen klingt.

🎵 Notation

Kodály bietet zum Lesen und Schreiben von Notenschrift ein System für den Anfang an – es wird in der Darstellung reduziert und vereinfacht und entwickelt sich vom Einfachen zum Komplexen.

🎵 Visuelle Darstellung

Eine Art vereinfachte Dirigiertechnik soll mit bestimmten Handzeichen zu bestimmten Tonhöhen einerseits das Treffen der Töne visuell unterstützen, zum anderen mit der Zeit stimmliche Reflexe provozieren.

Diese einzelnen methodischen Schritte widmen sich auch jedem untergeordneten Detail:

🕒 *Rhythmus – die Zeitdimension*

Kodály bietet sowohl eine eigene vereinfachte Notationsform der rhythmischen Elemente für den Anfang an als auch eine Verbalisierungsmethode der rhythmischen Elemente; jedem rhythmischen Element werden artikulierbare Silben zugeordnet.

🌀 *Melodie – die Höhen- und Tiefendimension*

Mit Hilfe der Solmisation und der visuellen Unterstützung durch die Handzeichen wird Melodie auditiv und visuell wahrnehmbar und darstellbar.

🌀 *Harmonie – die Dimension des Zusammenklangs*

Durch Solmisation und mehrstimmiges Singen wird das Gefühl für Harmonien sinnlich erfahren, ehe es bewusst gelernt wird. Die Auswahl des passenden „Tonmaterials“ ist ein wichtiger Teil der Methode.

Musiktradition hier und anderswo

Bei der Wahl des Tonmaterials, also für die Entscheidung, aus welchen Tönen die im Unterricht verwendeten Lieder bestehen sollen, hat sich Kodály sehr stark auf die ungarische Volksmusik gestützt, für die die *pentatonische Tonleiter* (eine aus 5 Tönen gebaute Tonleiter ohne Halbtonschritte, die über einen sehr spezifischen Klang verfügt) sehr wesentlich ist. Die Pentatonik ist nicht nur in Ungarn und Osteuropa sehr beliebt, sie kommt ebenso in englischen, schottischen und nordamerikanischen (Volks-)Liedern häufig vor und auch in asiatischen und afrikanischen Ländern gibt es eine bedeutende Menge an Liedern, die aus den fünf Tönen dieser Skala gebaut sind. Sie haben daher vermutlich schon einmal in einem chinesischen oder japanischen Restaurant das eine oder andere „pentatonische“ Lied gehört. Man könnte also sagen, die Pentatonik ist so etwas wie der „kleinste gemeinsame Nenner“ dieser ansonsten doch sehr unterschiedlichen Musikkulturen.

Auch in Spanien und Italien ist die Methode von Kodály verbreitet, was – so vermute ich – mit der Lautungs- und Intonationsmethode der Solmisation zu tun hat. Das ist eine ganz bestimmte Form, den Tönen einer Skala Silben zuzuordnen – do re mi fa so la ti do. Diese Technik, die im 11. Jahrhundert in Italien entwickelt wurde und sich bis heute erhalten hat, hängt wohl mit der „Sanglichkeit“ dieser Silben zusammen, die sehr nahe an der italienischen Sprache und ihren Vokalen ist.

Wenig Resonanz hat die Kodály-Methode dagegen im alpenländischen Raum gefunden. So weit mir bekannt ist, gibt es in Österreich kein einziges Volks- oder Kinderlied, das aus pentatonischem Tonmaterial gebaut ist und auch der hiesige Gesangsstil ist nicht unbedingt am italienischen Stil orientiert, weder am belcanto noch an der sehr artikulierten Klanggebung. Wenn Sie etwa sizilianische Volksmusik mit einem Kärntner Lied vergleichen, fällt Ihnen sicher auch als Laie auf, wie unterschiedlich hier artikuliert wird. Selbst wenn Sie kein Wort Italienisch verstehen, können Sie doch sehr deutlich die einzelnen Laute heraushören. Beim österreichischen Volkslied dagegen werden die Silben eher verschliffen und münden in einem homogeneren Klanggefüge.

Eine weitere Ursache für die geringe Verbreitung hierzulande mag in der unterschiedlichen Tradition der Mehrstimmigkeit liegen. In Italien, aber auch in England wird bei mehrstimmiger Musik viel mit versetzten Einsätzen gesungen, etwa im Kanon oder in so genannten call/response-Mustern. Das bedeutet, dass in einem Lied musikalisch eine Frage gestellt wird, die ein anderer musikalisch beantwortet. In der „alpenländischen“ Musik dominiert eher das parallele mehrstimmige Singen. Ein Beispiel dafür sind die so genannten *Mariazeller Terzen*, die Sie höchstwahrscheinlich schon selbst gesungen haben; da gibt es die „Haupt“-Melodie und zwei Töne höher singt jemand parallel dazu die gleiche Melodielinie. Ähnliches findet sich in zahlreichen Volksliedern jeder Region Österreichs, etwa in vielen Jodlern.

Die Kodály-Methode als ganzheitliches Konzept

Die einzelnen, einander ergänzenden Elemente der Methode versuchen, eine Brücke zwischen den sinnlichen und den kognitiven Fähigkeiten zu schlagen. Immer soll vom Vertrauten zum Unbekannten, vom Einfachen zum Komplexen gegangen werden. Die *Solmisation* dient als Intonationshilfe und als erster Schritt zur Beschäftigung mit der Harmonielehre – dabei geht es um das unmittelbare Erleben, wie Tonarten klanglich und qualitativ miteinander zusammenhängen. Und das *Notations- und Visualisierungskonzept* fungiert als Einstiegshilfe und als methodische Unterstützung bei der Entwicklung der musikalischen Lese- und Schreibtechnik – die Lernenden sollen Noten lesen und schreiben können, ohne bereits sämtliche Aspekte der komplizierten Notenschrift zu beherrschen.

Grundgedanken der Methode

Ins Zentrum seiner Methode stellt Kodály das „Instrument“ Stimme, also auf der einen Seite das Singen und auf der anderen Seite das Gehör – beide, Stimme und Gehör, hängen eng miteinander zusammen, das eine ist ohne das andere kaum vorstellbar. So gut wie jedes Kind hat bekanntlich eine Stimme und hört seine Stimme. Das Kind macht sich also mit seinem Gehör ein klares Bild von der Welt, noch lange, bevor es zu sprechen lernt. Die Welt des Hörens ist daher von allem Anfang besonders wichtig. Die Stimme (und das Gehör) ist das ursprünglichste menschliche Instrument. Und genau hier setzt auch Kodály an: Dieses Instrument, über das jede/r verfügt, bedarf keiner teuren Anschaffung und sein „Bedienen“ entspricht einem ganz unmittelbaren menschlichen Bedürfnis – lange, bevor das Kind spricht, schreit und weint, lallt und brabbelt es, lernt, sich „Gehör zu verschaffen“ und seinen Wünschen eine „Stimme zu geben“. Und eben dort, beim sinnlichen Erfahren des Klangs der Stimme, setzt die Kodály-Methode an.

Damit unterscheidet sich die Methode von anderen, die die „motorische“ Komponente beim Musizieren in den Vordergrund stellen, indem sie z.B. an den Beginn der musikalischen (Aus-)Bildung ein geeignetes Musikinstrument stellen (seien es Trommeln, Flöten oder das Klavier). Mit dem hierzulande wohl bekanntesten Musikpädagogen Carl Orff gibt es sowohl Übereinstimmungen als auch Unterschiede. Der von Orff formulierte Grundsatz „Musik beginnt im Menschen“ betrachtet Musik als ein grundlegendes menschliches Bedürfnis, aber der Pädagoge stellt nicht Stimme und Gehör ins Zentrum seiner Überlegungen, sondern das nötige kindgerechte Instrumentarium – Perkussionsinstrumente, Schlaginstrumente und Xylofone.

Stimm- und Gehörbildung

Das Kodály-Konzept geht bei der Bildung von Stimme und Gehör vom Erfahrungslernen aus: Das Instrument wird entwickelt, indem es gebraucht wird, und gleichzeitig lernt man durch den Gebrauch kennen, wofür und in welcher vielfältiger Weise es einzusetzen ist. Indem das Kind also lernt, die von ihm erzeugten Klänge wahrzunehmen, lernt es auch, wie differenziert die Möglichkeiten sind, und verfeinert so zum einen sein Gehör und zum anderen die Fähigkeit, seine Stimme einzusetzen.

Zwei Nachteile jener Auffassung, die am Anfang der musikalischen Bildung auf Instrumentalunterricht setzt, springen sofort ins Auge:

- ☞ Der Gruppenunterricht wird erschwert; es ist zwar möglich, Instrumentalunterricht in einer Gruppe bis zu sechs Kindern zu unterrichten, aber nicht als eine in den normalen Kindergarten/Schulablauf integrierte Beschäftigung – auf keinen Fall kann man in verantwortlicher Weise zwanzig oder gar dreißig Kindern gleichzeitig Klavier- oder Flötenunterricht geben.
- ☞ Der Einsatz von Instrumenten welcher Art auch immer – vom Klavier bis zum Orff-Instrumentarium – kostet eine Menge Geld, sei es für die Institution, die sie anschaffen muss, oder für die einzelnen Familien der Kinder.

Es gibt zwei Instrumente, die für Anfänger besonders geeignet scheinen, das Klavier und die Blockflöte. Schauen wir uns die beiden Instrumente einmal genauer an.

Das Klavier

Es ist tatsächlich so, dass einiges für das Klavier als Anfängerinstrument spricht. Da ist einmal die visuelle Übersichtlichkeit, die Tastatur liegt offen da, die musizierende Person muss – etwa im Gegensatz zu einer Trompete – relativ wenig abstrakte Vorstellungen davon entwickeln, wie sich die Tonhöhen auf dem Instrument erzeugen lassen. Vereinfachend gesagt: Je weiter die Taste links liegt, desto tiefer der Ton, je weiter rechts, desto höher. Damit ergibt sich auch eine Korrespondenz mit der traditionellen Notenschrift: Je weiter „unten“ auf den Linien ein Ton notiert ist, desto tiefer klingt er, je weiter „oben“, desto höher.

Ein weiteres Argument für das Klavier: Um einen „richtigen“ Ton zu erzeugen, muss im Grunde die Fähigkeit zu hören nicht besonders strapaziert werden; wenn man weiß, dass die Taste X dem Ton Y entspricht und sie anschlägt, tönt automatisch der richtige Ton. Der Spielende ist also für die Stimmung, die Intonation, nicht selbst verantwortlich. Die Saiten des Instruments müssen allerdings richtig gestimmt sein, was aber in der Verantwortung des Klavierstimmers liegt. Genau das scheint das Instrument für den Anfänger so geeignet zu machen: Er muss nicht hörend überprüfen, *wie* die von ihm erzeugten Töne klingen; er muss sich die Töne nicht erst vorstellen, sondern kann sich auf das Instrument verlassen.

Aber das führt dazu, dass beim Klavierunterricht die Gehörbildung meist zu kurz kommt. Im Vordergrund stehen Technik, motorische Geläufigkeit und „Treffericherheit“. Das hat vielleicht auch mit der Geschichte des Klavierspiels zu tun. Im 19. Jahrhundert gehörte es in der bürgerlichen Gesellschaft schließlich zum „guten Ton“, dass die Töchter des Hauses im Klavierspiel unterrichtet werden. Tatsächlich ging es aber weniger um einen musikalischen Anspruch als vielmehr um Disziplinierung. Das Klavierspiel wurde ähnlich wie das Handarbeiten betrachtet: Die Mädchen sollten sich in Geduld und Fleiß üben, in Vorbereitung auf die späteren ehelichen Pflichten. Daher werden die Stunden des Klavierübens bis heute noch oft als „Einzelhaft“ bezeichnet.

Wenn das Klavierspiel aber nicht als „Dressurakt“, sondern als musikalische Herausforderung empfunden wird, verhält sich das anders: Spätestens wenn der Musizierende so weit fortgeschritten ist, dass es ihm ein Anliegen wird, fein nuancierte unterschiedliche Klangfarben zu erzeugen, rächt sich diese Vernachlässigung des Ohrs. Viele Klavierspieler, ich zähle mich auch zu ihnen, müssen in einem groß angelegten Trainingskonzept diese Versäumnisse nachholen. Wer viele Jahre gewohnt ist, sich auf die Finger zu verlassen und das Ohr mehr oder weniger auszuschalten, horcht nicht mehr prüfend auf die Klänge, die er tatsächlich aus dem Instrument herausholt – er setzt den innerlich imaginierten Klang mit dem tatsächlichen gleich. So war es für mich ein großer Schock, als ich zum ersten Mal mein Klavierspiel mit Mikrofon aufgenommen habe: Die Diskrepanz zwischen meiner Vorstellung davon, wie mein Spiel klingt, und dem tatsächlichen Klang war enorm. Viele Holprigkeiten und klangliche Grobheiten hatte ich mir mit meinem inneren Ohr zurechtgebogen. Darum ist das Training des Gehörs und das Singen so wichtig, auch für spätere Instrumentalisten.

Die Blockflöte

Mit der Blockflöte verhält es sich etwas anders. Die Argumente, die für dieses Instrument ins Treffen geführt werden, sind, dass die Blockflöte ein billiges Instrument ist, leicht zu transportieren und dass sie auch in kleinen Räumen leicht verstaut werden kann. All das ist richtig. Der Blockflöte wird aber auch nachgesagt, dass sie leicht zu spielen sei – wenn man nur weiß, welche Löcher zuzuhalten sind und dann hineinbläst, bekommt man den richtigen Ton. Tatsächlich ist die Blockflöte aber ein besonders anspruchsvolles und unterschätztes Instrument. Es reicht nicht aus, irgendwie reinzublasen. Atem- und Zungentechnik und die richtige Spannung der Lippen verlangen dem Flötisten einiges ab, um den Ton richtig zu formen, also richtig zu *intonieren* und zu *artikulieren*.

Ein weiteres Gegenargument ist die Klangfarbe. Gerade wenn man an dem Instrument nicht besonders fortgeschritten ist, klingen die Töne der Blockflöte sehr schrill und spitz, was sie in meinen Augen für die Arbeit mit Kindern und in der Gruppe besonders ungeeignet macht.

Wenn jemand lernt, ein Streichinstrument zu spielen, ist die Unterrichtspraxis eine ganz andere:

Die Geige

Beim Geigenunterricht steht die Gehörbildung gleichberechtigt neben der Entwicklung der motorischen Fähigkeiten, etwa Übungen zur Haltung, zu den Bewegungsabläufen und der Fingerfertigkeit.

Die Töne werden an diesem Instrument völlig anders produziert, es gibt keine Tasten wie am Klavier oder vorgegebene Löcher wie auf der Flöte, die zu treffen oder zu halten sind. Es gibt vier leere Saiten und man muss genau wissen, wo man seinen Finger ansetzt, um einen bestimmten Ton zu erzeugen. Schon die Differenz eines Millimeters, die die Saite anders gegriffen wird, verändert die Höhe des Tons wesentlich. Man ist also gezwungen, hörend zu überprüfen, wie die Töne klingen, die man spielt: Klingen sie so, wie ich es mir vorgestellt habe oder etwas tiefer, etwas höher? Man muss auch lernen, die Saiten selbst zu stimmen, im Gegensatz zum Klavierspieler gibt es keinen „Stimmer“, der einem diese Verantwortung abnimmt. Allein diese Fähigkeit, eine Geige richtig stimmen zu können, ist ein anspruchsvolles Unterfangen, ganz zu schweigen davon, auf ihr zu spielen. Insofern existiert hier eine parallele Anforderung wie in Kodálys Konzept, weil gerade im Geigenunterricht sehr viel gehört und gesungen werden sollte.

Dennoch plädiert Kodály nicht für den Geigenunterricht. Er geht davon aus, dass das geeignetste Instrument für *jeden* allerersten Anfang die Stimme und das Gehör sind, unabhängig davon, ob dieser allgemeine Unterricht später einmal von Instrumentalunterricht begleitet werden wird oder nicht. Der Intonation, also dem „richtig gestimmt Sein“, kommt dabei besondere Bedeutung bei.

Beispiele für eine solche Gehörbildung sind, immer wieder auszuprobieren, wie es klingt:

- 🌀 wenn ich mir einen Ton erst vorstelle und ihn dann singe
- 🌀 wenn ich gemeinsam mit anderen einen Ton singe
- 🌀 wenn ich mit anderen unisono, also eine gleiche Melodie singe, oder im vielstimmigen Verband mit anderen singe
- 🌀 wenn ich singe und stehe, sitze oder mich bewege
- 🌀 wenn ich im Liegen singe
- 🌀 wenn ich ein Lied höher oder tiefer als gewohnt singe.

Intonationstraining heißt hier, dass durch Spüren und wiederholtes Ausprobieren Sicherheit entsteht. Die Erfahrung wird so Teil des „theoretischen“ Hintergrunds.

Musikalische Betätigung und Bewegung

So wie Kodály davon ausgeht, dass Musik dem Bedürfnis aller entspricht, meint er, dass man allen die Gelegenheit zum Musizieren geben muss, und zwar als kollektives Musizieren. Gerade für kleine Kinder, so Kodály, sei die Verbindung von Bewegung und Musik wichtig. Zum einen, weil es für sie ungleich schwerer sei, lange Zeit ruhig zu sitzen, zum anderen, weil es einen großen Unterschied ausmache, ob sie sich den Puls eines Musikstücks abstrakt vorstellen oder ihn durch Bewegung „spüren“ und erleben können. Kodály spricht in diesem Zusammenhang vom „Schreiten der Kleinen“ zur Musik, ich würde das eher als Verbindung von Bewegung und Singen bezeichnen.

Wichtig ist, dass die Kinder nicht nur im Kreis sitzen oder stehen und ihre Lieder singen, sondern den Fluss der Musik in Verbindung mit dem Gehen erleben können. So wird spürbar, ob ein Lied in seinem Fluss sehr ruhig ist oder beschwingt oder besonders rasch, ohne dass das explizit erklärt werden muss. Genau hier gibt es eine Übereinstimmung mit dem Konzept der rhythmisch-musikalischen Bewegungserziehung, der es auch nicht um das isolierte Erlernen von Einzelkompetenzen geht, sondern um das sinnliche Erfahren von deren Verbindung.

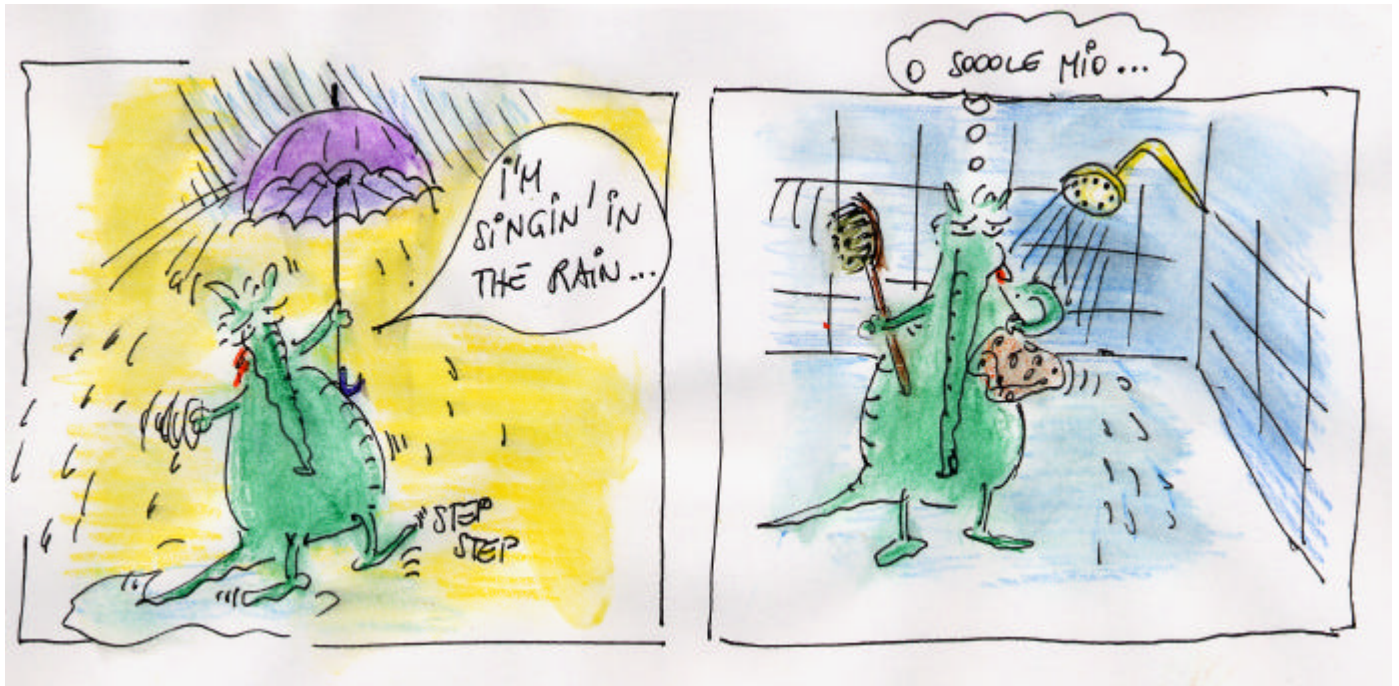
Als Beispiel eine Übung zum Verhältnis von Musik, Bewegung, Zeit und Raum: Eine Gruppe von vier- bis fünfjährigen Kindern verteilt sich gleichmäßig in einem Raum; jedes hat ein Tuch ausgebreitet und sitzt darauf; die Kinder singen gemeinsam ein einfaches Lied (also eines, das alle kennen) und gehen dazu im Takt, das heißt im Puls der Musik, im Raum herum, ohne auf die Tücher zu treten.

Die Kinder dürfen den ganzen Raum „begehen“, sollen aber am Ende des Liedes wieder bei ihrem Tuch angelangt sein und sich niedersetzen. Sie singen und bewegen sich also nicht nur zur Musik, sondern müssen auch auf Raum und Zeit achten, darauf, wie lang es dauert, um wieder zum eigenen Platz zurückzukommen, und darauf, wie weit sie sich überhaupt von ihrem Platz entfernen können, ohne bei den letzten Takten des Liedes in Stress zu geraten. Darüber hinaus müssen sie auch aufpassen, nicht aneinanderzustoßen oder auf die Tücher zu treten, müssen sich im Tempo aufeinander und auf den Fluss des Liedes einstimmen, also insgesamt eine gar nicht so einfache Sache.

Kodály selbst betont in seinen pädagogischen Kompositionen immer wieder die Wichtigkeit des Gehens zur Musik. Sein Hauptaugenmerk liegt allerdings nicht auf der Entwicklung von Bewegungsübungen, sondern auf der Auswahl der passenden Lieder – je nach Alter – und darauf, dass immer solche Übungen ausgewählt werden sollen, zu deren Ausführung die gesamte Gruppe in der Lage ist und die den Kindern auch Spaß machen.

Begabung und Begabungsförderung

Kodály ist nicht nur der Meinung, dass Musik ein Bedürfnis aller ist, sondern er ist auch davon überzeugt, dass dafür alle begabt sind: Jedes Kind, jeder Mensch summt oder singt bisweilen irgendetwas vor sich hin, manche vielleicht, ohne dass es ihnen bewusst ist – etwa beim Kochen, unter der Dusche oder beim Spaziergehen, man merkt es vielleicht gar nicht, wenn man eine Melodie singt oder pfeift.



Das Anknüpfen an etwas so Vertrautem und Selbstverständlichem wie dem Singen und Hören, es bewusst zu machen und weiterzuentwickeln, macht aber vielen Menschen Schwierigkeiten. Denken Sie an ein Beispiel jenseits der Musik: Zweifellos kann man gehen, ohne sich bei jedem Schritt zu überlegen, was die Beine, die Arme und der Rücken da gerade tun, welche Muskelpartien angespannt oder entspannt werden, man geht einfach, man „kann“ also gehen. Und ohne darüber nachzudenken, was man gerade tut, bewegt sich automatisch der rechte Arm parallel zum linken Bein und umgekehrt. Fordert man aber Menschen auf, darüber nachzudenken, was sie da genau tun, und formuliert das Selbstverständliche, nämlich: „Bewegen Sie jetzt bei einem Schritt Ihres rechten Beins den linken Arm nach vor...“, werden viele beginnen, die eigenartigsten Bewegungen zu machen, etwa Beine und Arme parallel zu bewegen – der so genannte „Passgang“ – oder werden gar ins Stolpern geraten.

Mit der Musik und dem Singen ist das ähnlich: Jedes Kind atmet nicht nur hoch in den oberen Bereich der Lunge, sondern tief in den Bauchraum hinein; jeder Erwachsene tut das auch, wenn er schläft. Probleme treten bei vielen erst dann auf, wenn sie aufgefordert werden zu singen, plötzlich sind sie kurzatmig, die Töne können nicht mehr aus dem Körper „herausfließen“, sondern werden bereits im Hals abgewürgt, die Zunge verkrampft sich auf einmal im Gaumengrund und lässt die Töne nicht mehr „frei“ heraus, weil die Vorstellung entsteht „Jetzt muss ich etwas ganz Besonderes, etwas Schwieriges machen“.

Genau da setzt die Methode Kodály an. Je selbstverständlicher der Umgang mit der Stimme und dem Körper von Anfang an ist, je mehr immer wieder Vertrautes und Neues miteinander verknüpft werden, je länger die Frage von „begabt“ oder „nicht begabt“ irrelevant bleibt, desto größer ist die Chance, dass die Verbindung zu diesem ursprünglich Selbstverständlichem nicht verloren geht, sondern diese Fähigkeit weiter entwickelt werden kann.

Die Unterscheidung zwischen „Begabten“ und „nicht Begabten“

Die Unterscheidung zwischen „begabt“ und „nicht begabt“ wird im Allgemeinen viel zu schnell getroffen und häufig vorschnell geurteilt. Lassen wir hier den Musikpädagogen Heinrich Jacoby (1989 – 1964) zu Wort kommen:

„...Der Sprachgebrauch macht bis jetzt eine Unterscheidung zwischen *musikalischen* und *unmusikalischen* Menschen. Es gibt dabei so viele Auffassungen als es Auffassungen von Musik gibt. (...) Als musikalisch gilt derjenige, der rein singt, Tonhöhen gut unterscheiden kann und ein gutes Gedächtnis für Melodien hat. Für ein besonderes Zeichen von „Musikalisch-Sein“ gilt in Kreisen von Fachmusikern der Begriff des so genannten absoluten Gehörs. Aber durch die Tatsache, dass viele große Musiker nachweislich diese Gabe nicht gehabt haben, ist bereits erwiesen, dass das absolute Gehör nicht einmal *wesentliche* Vorbedingung für ungewöhnliche musikalische Ausdrucksfähigkeiten ist. (...)

Alle diejenigen, die nur unrein oder überhaupt nicht singen zu können meinen, die Tonhöhen überhaupt nicht oder nur mit großer Mühe zu unterscheiden vermögen, die unrhythmisch zu empfinden scheinen, gelten demgegenüber als „unmusikalisch“. Merkwürdig und bezeichnend ist es nun, dass man unter diesen „Unmusikalischen“ auffallend viele Menschen trifft, die Musik leidenschaftlich lieben und ein so ausgesprochenes Gefühlsleben haben, dass man annehmen sollte, der musikalische Ausdruck entspräche ihrem Wesen am ehesten. (...) Ich habe in den letzten acht Jahren mit etwa 700 Menschen verschiedener Altersstufen, mit Fünfjährigen bis zu Sechzigjährigen, gearbeitet, mit Angehörigen verschiedener Nationen und Rassen. Obgleich sich von diesen etwa 80 Prozent zu den so genannt Unmusikalischen gerechnet hatten, hat sich eine erfolgreiche Zusammenarbeit nur bei zweien als aussichtslos herausgestellt, bei denen die Fähigkeit, hohe bzw. tiefe Töne überhaupt *wahrzunehmen*, durch organische Erkrankungen des Gehörapparates gestört war. (...)

Das [Nicht-Unterscheiden-Können als Mangel an Bereitschaft zum Versuch] leuchtet ohne weiteres ein, wenn man bedenkt, dass dieselben Menschen, die scheinbar nicht Dur von Moll zu unterscheiden vermögen, einen Bekannten spontan an der Stimme erkennen oder gar am Schritt! Sie erkennen an der Klangfarbe genau, ob Metall oder Holz zu Boden fällt. Sie erkennen an der Art des Geräuschs, ob ein zerbrechlicher Gegenstand beim Hinfallen unversehrt geblieben oder zerbrochen ist. Sie unterscheiden täglich mit dem Gehör *unbewusst* so fein, dass demgegenüber der Unterschied von kleiner und großer Terz geradezu grob erscheint. Wenn man häufig zu hören bekommt ‚Ich bin wirklich unmusikalisch, ich habe kein musikalisches Ohr!‘, erweisen nähere Untersuchung und kurzes Probieren die Unhaltbarkeit dieser Meinung. Der Grund für das Versagen ist in einem nicht bewussten Mangel an Bereitschaft, *gelassen zu hören, empfangen zu können, zu finden*.“

Professionelle Ausbildung und Massenbildung

Der Anspruch der Methode ist auch ein demokratischer. Kodály geht es darum, so lang wie möglich *jedem* Menschen eine ausgedehnte Praxis des Musikalischen zu geben, um eine möglichst breite Basis zu schaffen. Selbstverständlich, meint er, könnten nicht alle Menschen alles gleich gut und seien nicht alle gleichermaßen für alles begabt, aber je später eine Trennung vollzogen werde, desto besser. In der Praxis wird meist schon sehr früh in die „Begabten“ und die „Unmusikalischen“ eingeteilt, die einen werden in der Ausbildung je nach finanziellem und sozialem Status gefördert, den anderen rät man im besten Falle vom Musizieren ab, im schlimmsten treibt man ihnen die Lust an Musik sehr rigoros aus.

Das Bestechende und gleichzeitig Einfache an Kodály's Konzept ist, dass es nicht *einem* Ziel verpflichtet ist. Jedes Musizieren wird als wichtig angesehen, es geht nicht darum, am Ende den genialen Virtuosen und die Elite wieder um ein Exemplar reicher gemacht zu haben, sondern jeder Einzelne soll seine Musikalität leben können. Für einen äußert sich das vielleicht darin, dass er/sie im Kino ein besonders beeindruckendes Musikstück memorieren kann, sei es durch „Nachsingen“ oder vielleicht im Notieren oder Spielen auf einem Instrument. Der andere wird zum Abspielen der CD eines besonders geliebten Musikstücks den Notentext zur

Hand nehmen und bestimmte Entwicklungen lesend mitverfolgen können. Und der Dritte hat vielleicht das Bedürfnis, in einem Chor seine sängerischen Ambitionen weiterzuverfolgen.

In Kodálys Worten klingt das so:

- ☞ Die Musik gehört allen! Das muss mit Hilfe der Musikerziehung Realität werden.
- ☞ Die musikalische Entwicklung wirkt sich auf die Entwicklung der Fertigkeiten des Kindes günstig aus.
- ☞ Musizieren verfeinert nicht nur Musikalität und Musikverständnis, sondern entwickelt das Gehör, die Konzentrationsfähigkeit und die Gefühlswelt.
- ☞ Im Kindergarten sollen neben dem Sprechen auch die ersten Schritte in die Musik vollzogen werden, und zwar mit in *kleinem Tonumfang* und *leicht veränderlichem Text* gehaltenen Kinder- und Volksliedern.

Kleiner Tonumfang heißt, dass die Lieder so gebaut sein sollen, dass einerseits der Tonumfang keine Überforderung für die Kinder darstellt und andererseits die Töne selbst leicht zu treffen sind. Zum Beispiel ist „Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald“ ein Lied mit kleinem Tonumfang – alles spielt sich im Bereich von fünf Tönen ab; die einzelnen Töne selbst sind relativ leicht zu treffen, es gibt keine großen „Sprünge“ von Ton zu Ton zu bewältigen, die Tonabstände sind also alle eher nahe beisammen.

Leicht veränderlicher Text meint hier, dass eine einfache Tonfolge es auch leichter macht, diese mit einer Vielzahl von Texten zu unterlegen. Zum Beginn von „Hänschen klein“ ließe sich zum Beispiel relativ leicht ein spielerischer Text für ein Frage-Antwort-Spiel finden, etwa „Komm doch her... Geh doch weg“.

- ☞ Diese Schritte in die Musik sind dem Alter entsprechend zu gestalten.
- ☞ In diesen Spielliedern sollen Gesang und Bewegung miteinander verbunden werden.

Ein Beispiel zur Veranschaulichung: Ein wichtiges Moment der Musik ist auch das „Metrum“, also das Zeitmaß; eine „einfache“ Übung, um das Gefühl für die Verbindung von Melodie und Metrum zu festigen, sähe so aus, dass Kinder ein Lied singen und gleichzeitig dazu im „Grundschatz“, also im Puls des Lieds, durch den Raum gehen.

- ☞ Jedes Kind soll schon im Kindergarten die Schutzimpfung gegen *schlechte Musik* erhalten.

Schlechte Musik ist für Kodály jede, mit der schlampig umgegangen wird. Das gilt für die Auswahl der Stücke ebenso wie für den sorglosen Umgang mit den Möglichkeiten der Interpreten.

Was ist das Besondere an der Methode von Kodály?

Das Theorie-Praxis-Konzept

Kodály versucht, auch das Theoretische und Analytische in der Musik so einzusetzen, dass es den Menschen ganz unmittelbar hilft.

Ein Beispiel: In der Schule wird hierzulande Notenlesen und Notenschreiben als „Theorie“ unterrichtet. Die meisten, die keinen Instrumentalunterricht genießen, haben von diesem Unterricht sehr wenig, weil die Verbindung zur „Praxis“ nicht nachvollzogen werden kann. Kodály hat sich systematisch mit der Notation beschäftigt. Er entwickelte „vereinfachende“ Darstellungsformen für den Anfang, verknüpfte die Notenschrift mit sinnlichen Elementen, indem er z.B. Laut-Silben den rhythmischen Elementen zuordnete, und schuf so ein Verfahren, das Schritt für Schritt die Verbindung zwischen dem aktiven Musizieren und der Notation des Musizierten transparent macht. Gleichzeitig wird so die Sinnhaftigkeit des „Notenentschlüsseln“ nachvollziehbar gemacht.

Der Qualitätsbegriff

Was wird ausgewählt?

Das ausgewählte Material an Liedern soll in der Art, wie es gebaut ist, intensiv und authentisch sein und Rücksicht nehmen auf Gehör und Stimme der jeweiligen Altersgruppe bzw. des jeweiligen Entwicklungsstandes. Ein negatives Beispiel: Mozarts Lied „Komm lieber Mai und mache die Bäume wieder grün...“ wird sehr gern bereits im Kindergarten oder spätestens am Beginn der Volksschule ins Repertoire aufgenommen. Ohne Zweifel ist es ein schönes Lied, aber sowohl der relativ große Tonumfang als auch die komplizierte Entwicklung der Melodietöne verlangen den Interpreten einiges ab, wenn das Lied halbwegs befriedigend gesungen werden soll. Es ist also ein äußerst „undankbares“ Lied für sechs-, fünf- oder gar vier-jährige Kinder.

Die Rolle der Musikpädagogen

Die Art und Weise, wie Musik gelehrt wird, ist sehr sorgfältig zu überdenken: Gesetzt den Fall, ich betrete als Lehrerin eine Schulklasse, verstecke mich hinter dem Klavier, kommandiere „Jetzt singen wir das Lied...“, und haue laut in die Tasten, dann darf ich mich nicht wundern, wenn mir der Gesang der Schüler unengagiert entgegentönt. Oder: Haben die Kinder bereits sehr lange Zeit sitzen müssen, weil vorher eine Schularbeit zu schreiben war, wird es nicht besonders zielführend sein, sie im Sitzen singen zu lassen – da bietet sich an, eine

musikalische Übung, die Musik und Bewegung kombiniert, zu wählen. Man sieht, dass die Art und Weise, wie eine Gruppe geführt wird, für die Qualität der „Aufführung“ entscheidend ist.

Kodály schätzte die Frage der Musikpädagogen als sehr hoch ein: „Die Frage, wer in einem Dorf Gesangsunterricht erteilt, ist wichtiger, als wer der Operndirektor in der Hauptstadt ist. Letzterer kann abgesetzt werden, wenn er schlecht ist, aber ein schlechter Gesangslehrer kann mehrere Generationen um den wahren Genuss der Musik bringen.“

Wie soll der Unterricht gestaltet werden?

Individuelle pädagogische Unterstützung

Zu beachten ist der Hintergrund des einzelnen, seine Begabungen und seine Schwächen. Nur weil einige imstande sind, eine Melodie richtig nachzusingen, müssen nicht alle anderen, die das nicht können, aus dem System des Musikunterrichts herausfallen. Die pädagogische Herausforderung besteht vielmehr darin, eine Schritt-für-Schritt-Technik zu entwickeln, um diese Fähigkeiten bei allen zu verbessern. Die von Kodály entwickelte Technik der Solmisation kann hier als Hilfestellung dienen.

Er ordnet jedem musikalischen Teilbereich unterschiedliche Facetten zu:

Gehör

Eigentlich verfügen die meisten von uns über ein sehr feines Gehör, aber gerade in Stresssituationen reagiert das Gehör empfindlich. Deshalb haben viele Menschen Probleme, hoch und tief, laut und leise und unterschiedliche Klangfarben etc. unterscheiden zu können, wenn sie das Gefühl bekommen, jetzt wird diese Fähigkeit „geprüft“. Kodálys Methode verlangt, dass immer wieder das sinnlich Erfahrene und musikalisch Ausgedrückte hörend überprüft und hörend korrigiert wird. Für ihn ist das Hören nicht das „Andere“ zum Singen oder Musizieren, sondern integraler Bestandteil des Ganzen – darum misst er gerade dem mehrstimmigen Singen von Anfang an so große Bedeutung bei.

Stimme

Ebenso wichtig ist die Stimme/das Singen in Verbindung mit dem Gehör. (Fast) jeder hat eine Stimme und jeder gebraucht diese in reichen Facetten Tag für Tag. Viele Menschen denken, sie können nicht singen. Aber wenn man davon ausgeht, dass jedes Kind singen kann und singt, wieso sollen diese Fertigkeiten irgendwann auf einmal so vielen Menschen plötzlich abhanden kommen?

Um diesem Gefühl des Mangels entgegenzuwirken bietet Kodálys Methode einiges an, etwa den gesamten Aspekt der Intonation und die Technik der Solmisation. Mit Hilfe dieser Instrumente soll das Gefühl für die eigene Stimme gefestigt und so dem Phänomen des „Verlierens“ der Stimme entgegengewirkt werden.

Rhythmus

Manche Menschen haben ein gutes Gefühl für Rhythmen, sie hören eine rhythmische Struktur und können diese ohne weiteres nachklopfen oder -klatschen. Viele haben beim Musizieren oder Tanzen keine allzu großen Probleme mit dem Nachvollziehen von rhythmischen Linien. Anderen dagegen fällt gerade das sehr schwer – wenn sie beispielsweise einen „gleichmäßigen“ rhythmischen Puls klopfen oder klatschen wollen, werden sie

automatisch schneller, ohne es zu wollen oder es zu merken. Hier bietet die Kodály-Methode das aktive „Sprechen“ von rhythmischen Elementen oder die Bewegung zum Singen an.

Körper und Motorik

Sowohl beim Singen als auch beim Spielen auf einem Instrument ist der Körper beteiligt, beim Singen am unmittelbarsten, weil der ganze Körper, vom Kopf bis zu den Zehen gefordert ist – Mund und Zunge, Hals und Rachen, die Resonanzräume im Kopf, der Brustkorb mit der Lunge, das Zwerchfell und der Bauchraum, das Steißbein, die Beine, die Füße. Auch jedes andere Instrument fordert körperliche und motorische Fertigkeiten, aber immer steht zwischen dem Musizierenden und dem Klang das Instrument, beim Singen gibt es zwischen dem Sänger und dem Klang kein Instrument, also auch keinen „Schutz“, sondern die singende Person ist das Instrument.

Visuelle Wahrnehmung und grafische Darstellung

Für Kodály ist das „Notenlesen“, dieser oft vernachlässigte Aspekt der musikalischen Erziehung, integraler Bestandteil der Allgemeinbildung. Seine wichtigste Frage dabei ist, wie die komplexen Anforderungen, die musikalische Literarität vom Einzelnen fordern, pädagogisch so aufgearbeitet werden können, dass sie für möglichst alle zugänglich wird. Er bietet ein vielschichtiges Netz von methodischen Hilfen:

- ♪ Vereinfachte rhythmische Notation für den Anfang
- ♪ Die Solmisationstechnik (Notenhöhen werden am Anfang nicht grafisch dargestellt, sondern über Silben definiert und gesungen)
- ♪ Eine „Dirigiertechnik“, die mit Hilfe von Handzeichen nochmals die grafischen Darstellungen eines Notentexts visualisiert.

Instrumente für Musikpädagogen

Zum Rüstzeug im Bereich Klangdarstellung gehört:

- ♪ Theoretische und praktische Kenntnis der Stimmbildung – wie und wo wird Stimme erzeugt und zum Klingen gebracht?
- ♪ Materialkenntnis – welches Material unterstützt welche Prozesse?
- ♪ Kenntnis der Solmisationstechnik.
- ♪ Umgang mit den Handzeichen, die die Solmisationstechnik unterstützen.
- ♪ Ein großes Repertoire an Liedern, passend für alle Altersstufen und Personen oder Gruppen, um die Lernenden nicht zu über- oder unterfordern.
- ♪ Das Gehör und die Stimme der Unterrichtenden müssen ebenfalls trainiert werden – nur ein genau angegebener Ton kann auch klar übernommen werden, wer selbst nicht bereit ist, genauestens hinzuhören, dem fehlt die nötige Basis zur Vermittlung.
- ♪ Die Notation – um mit den „vereinfachenden“ Darstellungen arbeiten zu können, muss der Unterrichtende selbst den Hintergrund und die nächsten Schritte sehr genau kennen und einen Überblick darüber haben, wo die einzelnen Etappen hinführen sollen. Um zum Beispiel einen komplexeren Notentext mit Solmisationssilben versehen zu können, muss man wissen, wie ein Lied harmonisch gebaut ist, muss also den „Übersetzungsvorgang“ von der traditionellen Notationsweise in diese spezielle leisten können und umgekehrt.

Wesentlich für die Problematik der Klangdarstellung ist die Unterscheidung von Höhen und Tiefen. Kinder bezeichnen hohe Töne oft als „dünn“, tiefe als „dick“, viele Menschen hören die Höhe eher als etwas „Spitzes“, die Tiefe als etwas „Weiches“ oder „Stumpfes“. Das heißt, hoch und tief sind zwar physikalisch eindeutige Parameter, aber um unterscheiden zu können, ob ein Ton höher bzw. tiefer als ein anderer ist, sind verschiedene Faktoren entscheidend, von der Darstellung bis zur Klangquelle.



Was die Klangquelle betrifft gilt das Klavier als ein beliebtes Instrument zur Tonangabe in Schulen, bei Chorproben etc. Dabei haben viele Menschen größte Probleme, einen Ton vom Klavier abzunehmen, ihn richtig nachzusingen, weil ihnen die *Klangfarbe* des Instruments fremd ist. Es ist wesentlich leichter, einen gesungenen Ton abzunehmen, ihn also nachzusingen.

Bei der Angabe der Töne ist auch die richtige Lage von Bedeutung, für Kinder fallen allzu hohe und allzu tiefe Töne aus, man muss ihre Hörgewohnheiten berücksichtigen. Und wer gewohnt ist, dass eine Männerstimme die Töne angibt, hat unter Umständen große Schwierigkeiten, den Klang einer Frauenstimme zu übernehmen. In Chören etwa, die größtenteils von Männern geleitet werden, haben gerade die Sänger oft Probleme, die Tonangabe einer Dirigentin zu übernehmen, weil sie daran nicht gewöhnt sind. Da kippt dann der Tenor ins Falsett hinauf, weil er allzu „hoch hinaus“ will oder der Bass verliert die Orientierung, ob er jetzt hoch oder tief ansetzen soll. Dagegen sind Frauen daran gewohnt, dass ihnen „ihr“ Ton versetzt in der tieferen männlichen Lage angegeben wird.

Kriterien für die Qualitätsbeurteilung

Wenn musizierende Menschen immer wieder überfordert werden, entsteht nicht nur Frustration, auf lange Sicht wird auch ihr Urteilsvermögen über die eigenen Fähigkeiten zerstört. Durch die richtige Auswahl des dem jeweiligen Kenntnis- und Entwicklungsstand entsprechenden Materials haben musizierende Kinder /

Erwachsene von allem Anfang an Gelegenheit zur adäquaten Interpretation – sie werden nicht überfordert und lernen auch selbst einzuschätzen, was sie können und wo ihnen etwas gelungen ist.

Ein negatives Beispiel dafür sind Liedtexte, die nicht nachvollzogen werden können, weil man ihren Sinn nicht versteht. Ich kann mich gut erinnern, dass mir der Text des bekannten Weihnachtsliedes *Ihr Kinderlein kommet* ein absolutes Rätsel war. Was sind „Kinderlein“, was heißt „kommet-doch-all“, und dann die Unsicherheiten: Heißt es „zur Krippe herkommet“ oder „zur Krippe Herr kommet“; und wieso war das eine „hoch-eilige“ Nacht? – Rätsel über Rätsel!

Feedback und Motivation – das Offenlegen der angelegten Kriterien

Wenn für Musizierende immer transparent ist, was und wie sie musizieren und sie das auch als bestätigten Erfolg erleben, werden sie irgendwann auch ohne diese Bestätigung von außen selbst wissen, wann etwas gut war und wo noch an irgendetwas gefeilt werden muss. Das funktioniert dann, wenn die Rückmeldung wirklich passt; wenn man immer hört, „das war super“, egal ob es stimmt oder nicht, ist das genauso schlimm wie das Gegenteil, nämlich ständige Kritik und permanentes Maßregeln.

Wichtig ist also die Transparenz der Kriterien . Die Rückmeldung muss präzise sein, es muss klar gesagt werden, *was* gelungen war und *was* sich im Prozess der Erarbeitung verändert hat. Genau dies macht Kodály, er legt diese Kriterien offen. Zu jedem Punkt hat er Übungen entwickelt, die sich jeweils speziellen Anforderungen widmen; es ist immer klar, worum es gehen wird: Um die Intonation, den mehrstimmigen Zusammenklang, den Rhythmus, das Entschlüsseln eines Notentexts.

Die Pädagogen sind seiner Meinung nach gefordert, die Qualität des Ergebnisses zu beurteilen. Es hat wenig Sinn, Intonationsübungen zu machen und dann nicht genau hinzuhören, ob die „Stimmung“ gelungen ist. Jeder Pädagoge muss entweder korrigierend eingreifen, etwa durch Handzeichen anzeigen, wenn jemand etwas zu tief geraten ist, oder entscheiden, dass er eine falsche Übung gewählt hat, die für den jetzigen Zeitpunkt nicht geeignet war.

Die erlebte Erfahrung von Qualität führt zu einem entwickelten Urteilsvermögen sowohl über das eigene Musizieren als auch über die Musik anderer. Genau das macht den mündigen Hörer aus.

Musikalische Literarität – die einzelnen Elemente der Methode

Musikalische Literarität bezeichnet die Fähigkeit, musikalische Notation ohne Zuhilfenahme eines Instruments lesen und schreiben zu können. Es geht um die Fähigkeit, etwas Gelesenes in der eigenen Vorstellung hörbar zu machen und umgekehrt etwas Gehörtes verschriftlichen zu können. Das setzt einiges an Übung und Kenntnis voraus, schließlich haben doch sogar viele hauptberufliche Musiker Schwierigkeiten damit! Kodály selbst nennt als einen Beweggrund für sein pädagogisches Arbeiten immer wieder den, dass selbst unter den Musikstudenten, die er unterrichtet hat, einige musikalische Analphabeten waren.

Die Notenschrift versucht, mit Hilfe bestimmter Parameter (*Tonhöhe, Tondauer, Tempo, Lautstärke, Ausdruck* usw.) Musik zum einen lesbar zu machen und zum anderen bestimmte Vorstellungen der Komponisten schriftlich zu fixieren. Es geht um das Lesen und Schreiben eines musikalischen Textes. Dass Musik nur bis zu einem gewissen Grad fixierbar ist, ist klar, sonst wären sämtliche Interpretationen ein und desselben Textes immer gleich.

Rhythmus und den rhythmischen Werten zugeordnete Silben

Rhythmus bezeichnet die Gliederung des Zeitmaßes eines Musikstückes, das Verhältnis der Dauern der einzelnen Töne zueinander. Wenn man vom Rhythmus spricht, geht es ausschließlich um zeitliche Werte und Relationen, *nicht* um Tonhöhen oder Tonlagen.

Ein Beispiel: Wenn Sie mit jemandem tanzen, ist nicht entscheidend, ob Sie jede harmonische und melodische Wendung der Musik nachvollziehen können. Wählen Sie aber einen Tanzschritt, der nicht zum Rhythmus der Musik passt – etwa einen Walzerschritt zum Tango! –, werden Sie entweder große Schwierigkeiten mit den Füßen Ihres/r Partners/in bekommen oder zumindest ziemlich verwunderte Blicke ernten.

Jeder, der einmal einen Notentext auch nur flüchtig betrachtet hat, weiss, dass die Darstellung recht verwirrend wirken kann und nicht leicht zu durchschauen ist. Das hat viel mit der rhythmischen Darstellung zu tun: Da gibt es Balken und Striche, Doppel- und Dreifachfähnchen, leere und schwarze Notenköpfe, Punkte nach und über den Noten, Bezifferungen und wechselnde Tempoangaben. Um diese recht komplizierte Schreibweise gerade am Anfang etwas transparenter zu machen, hat Kodály (in Anlehnung an eine Methode des französischen Musikers Chevés) eine vereinfachte Darstellungsform entwickelt:

Bei der Darstellung der Tondauern wird grafisch vereinfacht, den einzelnen Elementen werden Silben zugeordnet.

Die grafisch vereinfachte rhythmische Darstellung - Strichnotation

Traditionell notiert:		Mit „Strich“-Notation:	
Note	Pause	Note	Pause
		Ganze	nicht darstellbar
		Halbe	nicht darstellbar
		Viertel	Z
		Achtel	Π Π Π Π Π Π Π Π 7
		Sechzehntel	Π Π Π Π Π Π Π Π Π Π Π Π Π Π Π Π 7

Um den Effekt dieser Vereinfachung plastischer zu machen, hier zwei Demonstrationsbeispiele. Ich habe bewusst Lieder gewählt, die Sie sicher im Ohr haben.

Wenn ich den Rhythmus „traditionell“ darstellen will, sieht das bei *Hänschen klein* so aus:

Handwritten musical notation for "Hänschen klein" in 2/4 time. The notation shows a melody with lyrics: "Hänschen klein ging allein in die wei-ße Welt hi-nein. Stock und Hut steht ihm gut ist gar wohl-ge-müt."

Mit der Kodály-Variante so:

Handwritten Kodály notation for "Hänschen klein" in 2/4 time. The notation uses square notes and rests to represent the melody.

Bei diesem Beispiel ist die Sache relativ einfach, weil in dem Lied nur Viertel- und Achtelnoten vorkommen. Was aber, wenn die Sache rhythmisch etwas komplizierter wird, wie etwa bei Papagenos Glockenspiel aus Mozarts *Zauberflöte*.

Handwritten musical notation for "Das klein-geht so herr-lich das klein-geht so schön! Lara la la la la la-ra la la la la-ra la!" in 4/4 time. The notation includes complex rhythms and dynamics.

Hier kommen Achtel-, Viertel- und Halbe sowie punktierte Noten vor! In diesem Fall muss die Notation mit Notenköpfen verwendet werden, da man sonst die Halben Noten nicht von den Viertelnoten unterscheiden könnte.

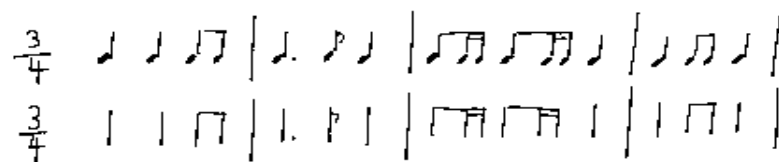
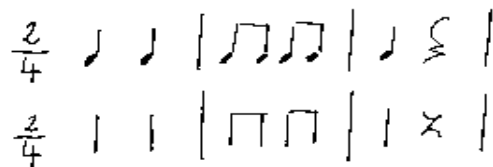


„Punktierte“ Noten : Ein Punkt hinter der Note verlängert ihre Dauer um die Hälfte des ursprünglichen Werts; eine Viertel mit Punkt ist also nicht mehr „nur“ $\frac{1}{4}$ wert, sondern $\frac{1}{4} + \frac{1}{8}$ und dauert somit um die Hälfte länger. z.B.:

$$\begin{aligned} \text{dotted quarter} &= \text{quarter} + \text{eighth} \\ \text{dotted eighth} &= \text{eighth} + \text{sixteenth} \\ \text{dotted sixteenth} &= \text{sixteenth} + \text{thirty-second} \end{aligned}$$

Auch wenn Sie sich die Sache jetzt vielleicht nicht in jedem Detail genau vorstellen können, wird doch ersichtlich, dass die Strichnotation durch ihre Reduzierung auf das Wesentliche – nämlich die Notenhäse und Taktstriche – übersichtlicher und leichter nachzuvollziehen ist.

Hier noch ein paar Beispiele, es sind immer beide Notationsformen gegenübergestellt:





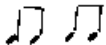

Die rhythmischen Silben

Ein weiterer Aspekt dieser Darstellung ist das gleichzeitige Zuordnen von Silben zu den einzelnen rhythmischen Werten, sodass man den Rhythmus nicht nur „lesen“ und in Verbindung mit der Tonhöhe singen, sondern ihn auch aktiv sprechen kann. Das ist die einfachste Methode, rhythmische Muster sinnlich aktiv zu erleben.



Üblicherweise bedeutet rhythmisches Üben das Klatschen der Hände, das Stampfen der Füße oder das Arbeiten mit Perkussionsinstrumenten (Trommeln, Rasseln...). Bei der Kodály'schen Variante fallen auch die motorischen Schwierigkeiten weg, die jemand beim Trommeln oder beim Koordinieren der Hände oder Füße haben kann.

Folgende Silben sind den rhythmischen Werten zugeordnet:

Halbe Noten	ta-a	ta-a
Viertelnoten	ta	ta
Achtelnoten	ti ti	ti ti
Sechzehntel	tiri tiri	tiri tiri
Punktierte Viertel+Achtel	ta-i ti	
bzw.	ti ta-i	

	Halbe ta-a
ta-a	
	Viertel ta
ta ta	
	Achtel ti
ti-ti ti-ti	
	Sechzehntel ti-ri
ti-ri ti-ri ti-ri ti-ri	

Falls Sie mit Notation erfahren sind und sich gefragt haben, ob etwas komplexere rhythmische Muster dargestellt werden können, es gibt auch die Möglichkeit, Triolen und Synkopen darzustellen:

Triole:  Synkope: 

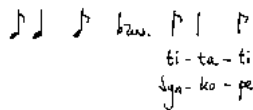
Triole bezeichnet eine Dreiergruppe von Tönen, wo eigentlich vom zeitlichen Rahmen her nur eine Zweiergruppe üblich wäre:

Die rhythmischen Silben-Entsprechungen der Triole sind bei Kodály ti ti ti oder auch tri-o-le.



Synkope bezeichnet das Betonen eines eigentlich unbetonten Taktwertes, also eine rhythmische Verschiebung; eingesetzt wird die Synkope – vor allem in „alter“ Musik – nicht nur des rhythmischen Effekts wegen, sondern meist in Verbindung mit dem harmonischen Aufbau und der Lösung einer Dissonanz, eines „reibenden“ Klangs, der dann in eine Konsonanz (Wohlklang) aufgelöst wird.

Die rhythmischen Silben-Entsprechungen der Synkope sind bei Kodály ti ta ti oder Syn-ko-pe:



Nun wird vielleicht klarer, wie sehr komplizierte Zusammenhänge mit Hilfe dieser Notationsform relativ einfach darzustellen und nachvollziehbar sind, ohne dass alles Grundlegende über die Verschiebung der Zählzeit etc. erklärt und gewusst werden muss. Jeder, der immer wieder diese Darstellung mit dem entsprechenden rhythmischen Muster hört, spricht und singt, wird dieses „Wissen“ irgendwann selbstverständlich zur Verfügung haben.

Irgendwann aber stößt man mit diesem reduzierenden Darstellungsverfahren an Grenzen. Es hätte wenig Sinn, sehr komplexe Kompositionen in diese Form umzuschreiben; ganz abgesehen davon, dass ein Notentext neben Tonhöhe und Rhythmus auch noch Angaben zur Dynamik und zum Ausdruck beinhaltet, all das wird auch bei Kodály „traditionell“ dargestellt.

Es geht Kodály nicht darum, alles darzustellen, sondern den Einstieg zu erleichtern. Wenn sich Kinder oder erwachsene Einsteiger mit der Zeit daran gewöhnt haben, sich unter diesem Grundmaterial etwas vorstellen zu können und im Umgang damit vertraut sind, wird später der Übergang zur traditionellen und komplexeren Notenschrift nicht mehr dramatisch sein.

Musik besteht aber nicht nur aus Rhythmen, sondern auch aus Melodien. Dazu bietet die Kodály-Methode ein System an, auf das hierzulande nur sporadisch zurückgegriffen wird, nämlich die Solmisation.

Solmisation (auch Solfège oder Solfeggio) und die Handzeichen

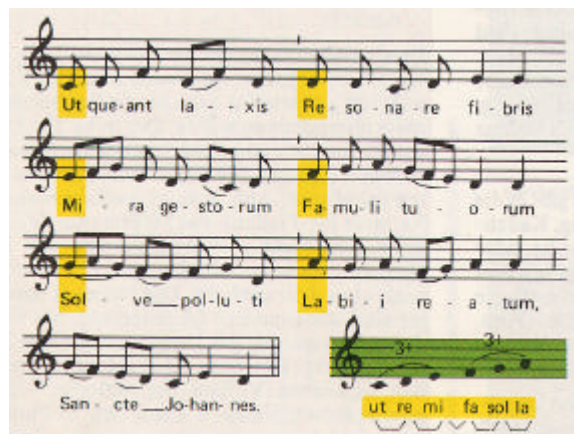
Silben und Töne

Solmisation, Solfeggio und Solfège meinen dasselbe: Eine Melodie wird mit Hilfe von Silben dargestellt und gesungen; diese Silben repräsentieren bestimmte Tonhöhen, deren Position innerhalb einer Skala (Tonleiter) und ihr Verhältnis zueinander. Solmisation bedeutet ein System von Tonhöhenrelationen .

Melodie bezeichnet eine singbare Linie, eine Folge von zusammenhängenden Tönen, die sich nach Höhe und Tiefe ändert. Es handelt sich also um eine abgeschlossene und nicht um eine zufällig angeordnete Tonfolge. Das Wort Melodie konnotiert aber auch eine qualitative Wertung – etwas Sangliches, Wohlklingendes.

Das Verfahren der Solmisation geht auf den Italiener Guido von Arezzo zurück, der im 11. Jahrhundert eine Methode entwickelt hat, bestimmten Tönen Silben zuzuordnen. Damals waren es die Silben ut – re – mi – fa – sol – la.

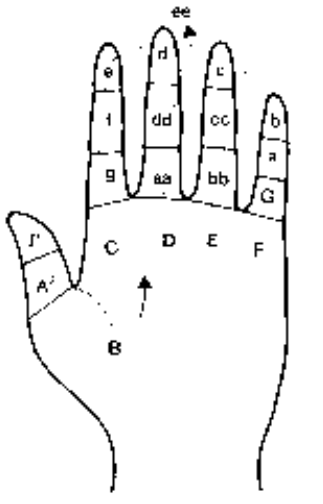
Die Auswahl war nicht beliebig, es waren die Anfangsilben des Johannes-Hymnus, eines Textes aus dem 8. Jahrhundert. Guido hat darauf eine Melodie komponiert:



In dieser Melodie fallen die Silben ut, re... mit den Noten c, d... zusammen:

ut	re	mi	fa	sol	la
c	d	e	f	g	a

Guido von Arezzo, auf den übrigens auch die Erfindung des bis heute gebräuchlichen 5-Linien-Systems zurückgeht, hat diese Tonsilben den jeweiligen Tonfolgen unterlegt, um den Sängern das Blattsingen von neuen Melodien zu erleichtern. Mit Blattsingen ist gemeint, dass jemand einen unbekanntem Notentext vor sich sieht und die Melodie ohne weitere Hilfen singen oder spielen kann – damals wie heute keine einfache Sache. Er ist aber nicht nur der Begründer der Solmisation, sondern hat auch eine Methode entwickelt, diesen Silben Handzeichen zuzuordnen, um sich damit melodische Entwicklungen zu merken. Die Sänger ordneten den einzelnen Fingergliedern Töne zu. Es ist anzunehmen, dass diese Handzeichen damals auch als Dirigierhilfe eingesetzt worden sind. Um zumindest eine Ahnung von diesem damaligen System zu bekommen, hier eine Abbildung der „Guidonischen Hand“:



Mit der Zeit entwickelte sich aus dem damaligen System von ut-re-mi-fa-sol-la folgende erweiterte Silbenfolge:

do – re – mi – fa – so – la – ti – do

Bei Kodály wird sie so dargestellt:

d – r – m – f – s – l – t – d

Die Entwicklung der Silben war sicherlich keine zufällige. So ist beispielsweise das am Ende des 17. Jahrhunderts an Stelle des „ut“ getretene „do“ angenehmer zu singen als „ut“, weil es wie die anderen Silben auf einen Vokal endet. Wichtig für die Unterscheidung war, dass jede Silbe mit einem anderen Konsonanten beginnt, weshalb man mit der Zeit das „si“ in ein „ti“ verändert hat, um Verwechslungen zwischen „so“ und „si“ zu vermeiden. In den romanischen Ländern ist man allerdings bis heute beim si geblieben.

Der wesentliche Kern der Solmisation besteht also zum einen darin, zu vereinfachen, zum anderen geht es darum, immer wieder die Einheit von Klang und Silbe zu wiederholen und damit unbewusst im Gedächtnis zu verankern.

In einer musikalischen Folge ist mit dieser Methode nicht die Tonart bestimmend, es ist also nicht von vordergründigem Interesse, ob eine Melodie in F-Dur oder Fis-Dur steht, sondern das *Verhältnis* der Töne zueinander, ihr Abstand zueinander, die Intervalle.

Als Intervall bezeichnet man den Abstand zweier Töne, und zwar bezogen auf deren Höhe. Die Namen dieser Intervalle sind: Vom 1. zum 2. Ton: *Sekunde* (von lat. secundus, der Zweite); vom 1. zum 3. Ton: Terz; zum vierten *Quart*, dann folgen *Quint*, *Sexte*, *Septime*, *Oktave*.

Nur der Vollständigkeit halber: Das „erste“ Intervall ist die *Prime*, also das Intervall zwischen zwei gleichen Tönen – das klingt vielleicht paradox, man kann sich die Prime aber vielleicht so vorstellen: Wenn 2 SängerInnen verschiedene Melodielinien singen, sich aber einmal in einem gleichen Ton treffen, handelt es sich dabei um die Prime.

Bei der Solmisation lässt man die Tonart außer Acht, aber die „richtigen“ Intervalle sind wichtig. Vielleicht können Sie sich das so leichter vorstellen: Wenn Sie irgendein Lied anstimmen, ist Ihnen wahrscheinlich ziemlich egal, ob Sie in C-Dur, Cis-Dur oder irgendeiner anderen Tonart singen. Wichtig wird Ihnen sein, dass Sie eine Ihnen angenehme Lage wählen, nicht zu hoch und nicht zu tief, und vor allem, dass Sie „richtig“ singen, d.h., dass die einzelnen Töne im richtigen Abstand zueinander angestimmt werden und kein Ton unkontrolliert „ausreißt“. Sie wollen, dass die Melodie für andere (wieder-)erkennbar ist. Und mit der Solmisation funktioniert das genauso. Durch die Wiederholung der Erfahrung, dass bestimmte Silben in bestimmten Relationen zueinander stehen, gewöhnt man sich an die Intervalle. Später kann dieses unbewusste Wissen bewusst auf musikalische Vorgänge angewendet werden. So kann man in verschiedenen Tonarten das gleich bleibende Muster der Intervalle wieder erkennen und findet sich in unterschiedlichen Harmonie-Systemen besser zurecht.

Tonart: Musikgeschichtlich hat sich ein System herausgebildet, die Oktave in zwölf Halbtöne zu unterteilen. Auf jedem dieser Halbtöne kann eine *Tonleiter* gebildet werden. Diese Tonleitern charakterisieren unterschiedliche Ausdrucksstimmungen.

Der jeweilige Grundton (c, cis, d, dis ...) definiert die Tonart.

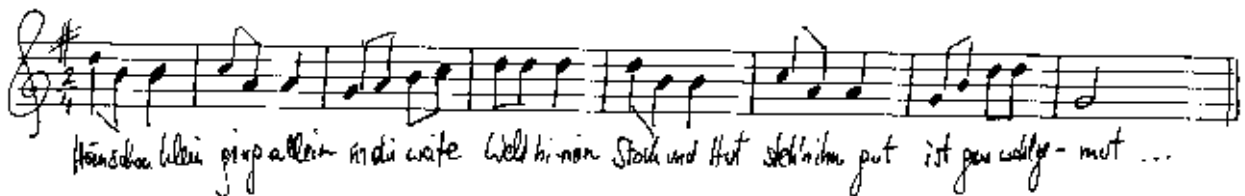
Harmonie bedeutet eigentlich Fügung. In der Musik geht es dabei um den gleichzeitigen Zusammenklang mehrerer Töne, ähnlich wie bei der Melodie schwingt auch bei der Harmonie wieder die Bedeutungsebene des Wohlklangs mit. Im engeren Sinn befasst sich die Harmonielehre mit Klangbeziehungen. Vereinfacht gesagt: Welche Harmonien verhalten sich wie zueinander? Spannungsgeladen oder entspannt, fremd oder verwandt; welche fügen sich fast unbewusst aneinander, welche stehen einander entgegen?

📖 Eine kleine Literaturempfehlung: Wer immer wieder etwas Musikalisches nachschlagen will, sollte sich den dtv-Atlas zur Musik in 2 Bänden anschaffen. Hier findet man zu vielen musikalischen Themen einen kurzen Überblick, Definitionen und Erläuterungen, anschauliche Illustrationen, Farbtafeln und Notenbeispiele. Der erste Band beinhaltet einen systematischen Teil – Musikwissenschaft, Akustik, Gehör, Instrumentenkunde, Harmonielehre, Gattungen und Formen – und einen historischen: von den Anfängen bis zur Renaissance, der zweite bietet einen historischen Überblick vom Barock bis zur Gegenwart. Man muss allerdings einschränkend sagen, dass dieser historische Teil, je näher man der zeitgenössischen Musik kommt, umso dürftiger und lückenhafter wird. Trotzdem ein gutes, übersichtliches (und preiswertes) Nachschlagewerk im bequemen Taschenbuchformat.

Zurück zur Solmisation: Es gibt zwei Möglichkeiten der Solmisation, die relative (mit beweglichem do) und die absolute (mit fixiertem do). Ich gehe hier auf die erstere, die relative Solmisation ein, die auch von Kodály verwendet wird. Relativ bezieht sich darauf, dass in jedem Lied, in jedem Musikstück Harmonien einander abwechseln, in vielen Musikstücken wird von der einen in die andere Tonart moduliert, d.h., es wechselt der Grundton innerhalb des Stücks. Wenn Sie z.B. ein Lied auf einer Gitarre begleiten, werden Sie nicht mit einem einzigen Griff Ihr Auslangen finden, sondern müssen öfters mal den Griff, also die Harmonie, wechseln.

Als Modulation bezeichnet man den Wechsel des tonalen Zentrums (das C in C-Dur, das D in D-Dur etc.) innerhalb eines Musikstücks. Mit der Modulation wird der Schwerpunkt verlagert, man bewegt sich in eine andere, eine „neue“ Tonart. In jeder Sonate, in jeder Symphonie, in jedem Solo-Konzert wird von einer Tonart in eine andere moduliert (und wieder zurück), je nach historischer Zeit nach bestimmten Klang- und Formvorstellungen.

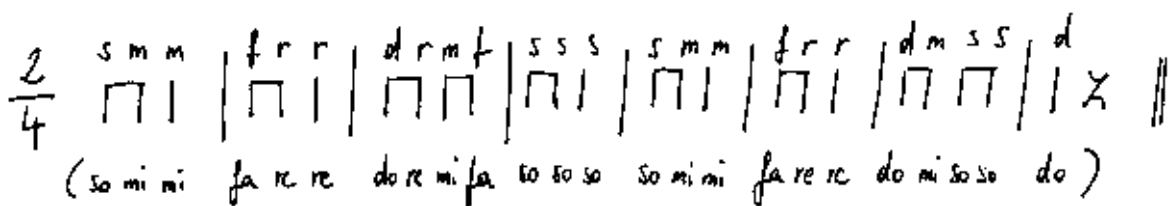
Wie funktioniert nun dieses Solmisieren in der Praxis? Nehmen wir als einfaches Beispiel noch einmal das Kinderlied *Hänschen klein*. Wenn man die Melodie des Liedes traditionell notiert, schaut das so aus:



Bei dieser Darstellung kann man die Tonart nicht außer Acht lassen. Sobald man sich des 5-Linien-Systems bedient, muss man eine Entscheidung treffen, wo auf den Linien man die Melodie notiert, welche Tonart man wählen will. Soll sie sehr hoch klingen oder in tiefer Lage? Man muss jedenfalls wissen, über welchen Tonumfang, welche Lage die Menschen, mit denen man zu singen vorhat, verfügen. Bei Kindern muss man z.B. darauf achten, nicht zu tief zu geraten. Grundlage der Entscheidung ist aber nicht nur die Höhe, sondern auch die Frage der Klangfarbe und des Begleitinstruments. Diejenigen, die ein bisschen Gitarre spielen können, werden wissen, dass es wesentlich einfacher ist, sich in G-Dur zu begleiten als in Gis-Dur. Ich entscheide mich daher im Fall *Hänschen klein* für G-Dur.

An diesem einfachen Beispiel wird sichtbar, dass die Entscheidung für eine bestimmte Tonart ein Wissen um die verschiedenen Tonarten voraussetzt – etwa, welche Tonart hat wie viele Vorzeichen (also Kreuz # oder Be *b*).

Wird diese Melodie mit Hilfe von Solmisationssilben (+ rhythmische Strichnotation) notiert, sieht das folgendermaßen aus:



Das wirkt schon etwas einfacher. Entschlüsseln kann man die Melodie allerdings nur, wenn man weiß, dass den Silben, besser gesagt, dem Verhältnis der Silben zueinander, bestimmte Tonrelationen, also Intervalle zugeordnet sind. Die Frage der absoluten Höhe ist hier nur im Hintergrund wichtig. Wenn man dieses Lied mit Kindern singen will, muss man auch die richtige Tonlage wählen, aber für die Kinder selbst ist diese Information nicht wichtig. Die erkennen, wenn sie etwas geübt sind, die Silben, Sie geben den ersten Ton an und schon kann gesungen werden.

Versuchen Sie das Lied mit den notierten Silben zu singen, auf diese Weise können Sie sich vielleicht etwas besser vorstellen, wie die Sache funktioniert. Wählen Sie eine Ihnen angenehme Tonlage.

Und so sieht die Darstellung einer kompletten Durtonleiter aus, versehen mit den zugehörigen Solmisationssilben:



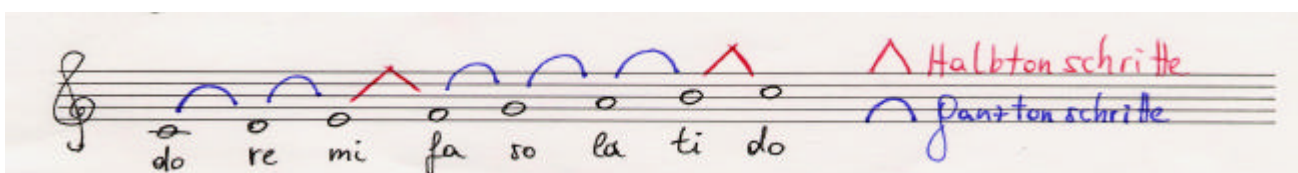
Vielleicht war Ihnen die Sache etwas zu kompliziert, im Wesentlichen geht es nur darum, einen Wiedererkennungseffekt der Intervalle zu initiieren und zu verankern. Wer immer wieder, wie am Beginn von *Hänschen klein*, die Silben „so“ und „mi“ in Verbindung mit dem entsprechenden Intervall gehört und erlebt hat, dem wird irgendwann sein „inneres Ohr“ beim Anblick von „so – mi“ automatisch das richtige Intervall liefern!

Die Handzeichen

Dieser Wiedererkennungseffekt wird durch Handzeichen unterstützt. Es geht hier nicht um eine besonders komplexe Dirigiertechnik, die das Tempo und die Dynamik einer musikalischen Bewegung und Entwicklung leiten und veranschaulichen will, sondern einfach um eine Möglichkeit, Tonhöhen plastisch darzustellen und so die reflektorische Wirkung der Solmisationssilben durch die Handzeichen noch zu unterstreichen.

Nehmen wir zum Beispiel die Silben „ti“ und „do“ her. Der Halbtonschritt vor bzw. unter dem Grundton, also das „ti“ unter dem „do“, wird auch als Leitton bezeichnet. Das „do“ ist der Zielton, zu dem das „ti“ hinleitet, genauso verhält sich „mi“ zu „fa“. Zwischen ti-do und mi-fa befinden sich Halbtonschritte.

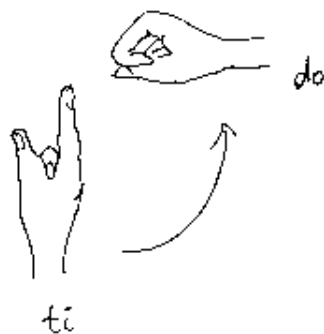
Für diejenigen, die sich vielleicht vage erinnern, wie so etwas aussieht, eine Durtonleiter, diesmal sind die Halb- und Ganztonschritte gekennzeichnet:



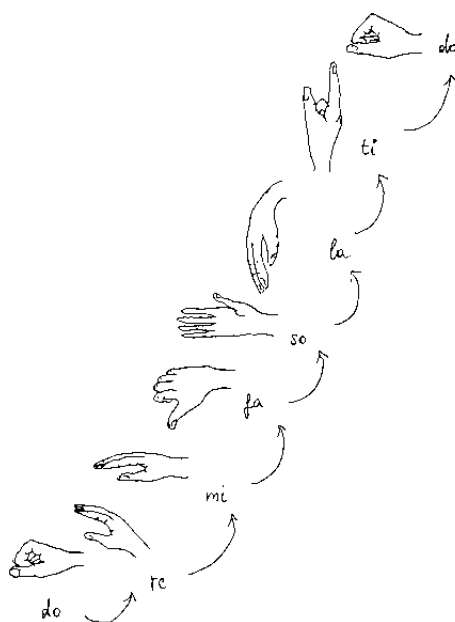
Vielen Menschen fällt es schwer, diesen Ton („ti“) richtig zu treffen, der Leitton gerät oft zu tief, was vor allem beim Zusammenklang mit anderen Stimmen ein (Intonations-)Problem darstellt. (Das ist übrigens mit ein Grund, warum Kodály für den Anfang die pentatonische Leiter gewählt hat: Hier sind genau diese Halbtonschritte ausgespart.)

Diesem Zu-tief-Geraten der Leittöne wird durch die Solmisationssilben entgegengesteuert – der Vokal i in beiden Silben (mi und ti) suggeriert durch seine Helligkeit in gewisser Weise auch Höhe, dadurch setzt man diesen Ton fast automatisch etwas höher an. Sie könnten das gleich ausprobieren: Singen Sie irgendeinen beliebigen Ton abwechselnd auf die Silben „ti“ und „ta“, bleiben Sie jeweils ein paar Sekunden auf dem „i“ bzw. dem „a“ und beobachten Sie, was passiert – beim „ta“ klappt der Unterkiefer herunter, der Sitz der Stimme rutscht automatisch etwas tiefer in die Kehle, während beim „ti“ der Sitz der Stimme etwas höher Richtung Nasenraum rutscht.

Und: Vor allem mit dem Handzeichen , das dem „ti“ zugeordnet wird, sieht man sehr deutlich, wie die Geste gleichzeitig visuelle Stütze ist, um den Ton in die Höhe zu „tragen“:



Die Bewegung der Hand zu den Silben fungiert wie eine kleine Leiter, die die Stimme visuell von Ton zu Ton trägt und stützt:

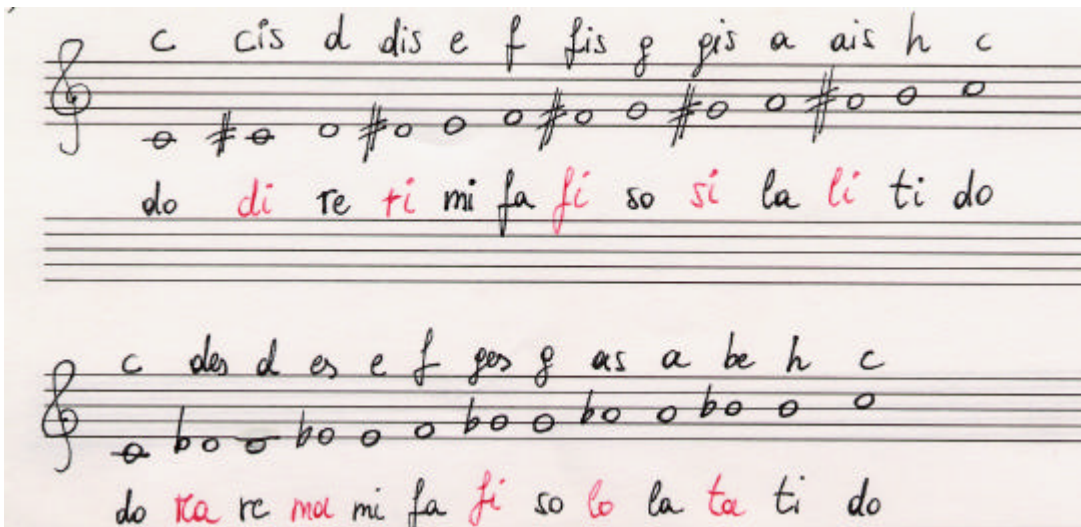


Diejenigen von Ihnen, die mit Notenschrift und Harmonielehre etwas vertrauter sind, werden sich jetzt vielleicht die Frage gestellt haben, was eigentlich mit den bisher ausgesparten Halbtönen passiert bzw. ob man jede Alteration darstellen kann. Man kann.

Alteration ist die Veränderung eines Tones, angezeigt durch die Vorzeichen Kreuz # oder Be *b*. Ein Kreuz vor einer Note erhöht diese um einen Halbton; an den Namen des Stammtons wird die Silbe -is gehängt, z.B. wird *c* zu *cis*, *g* zu *gis*... Ein *Be* vor einer Note erniedrigt sie um eine halbe Stufe; hier wird die Silbe -es angehängt, z.B. *c* zu *ces*, *d* zu *des*...
Ausnahmen sind: *e* wird nicht zu *ees*, sondern zu *es*, *h* wird nicht zu *hes*, sondern zu *b*, *a* wird nicht zu *aes*, sondern zu *as*.

Wenn also ein Ton durch das Vorzeichen # um einen Halbton erhöht bzw. durch das Vorzeichen *b* um einen Halbton erniedrigt wird, verändert man mit der Kodály-Methode den Vokal der jeweiligen Silbe.

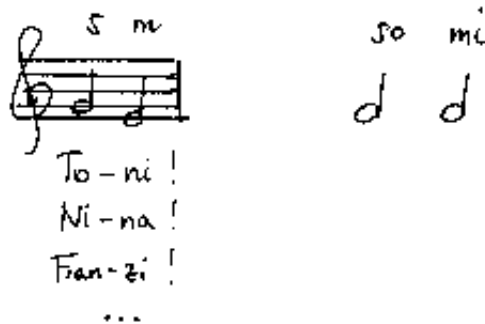
Wieder suggeriert der Vokal „i“ die Höhe, also die Erhöhung: Durch diese Alterationen wird ein *do* zum *di*, ein *re* zum *ri*, ein *fa* zum *fi*, *so* zum *si*, *la* zum *li*. Umgekehrt verwendet man bei der erniedrigenden Alteration den Vokal „a“ für die Tiefe. So wird ein *mi* zum *ma*, ein *ti* zum *ta*, als Ausnahme ein *la* zum *lo* usw. Die gesamte Tonleiter schaut dann so aus:



Tonmaterial und Skalen/Tonleitern

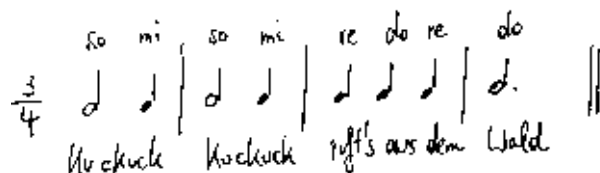
Unabhängig davon, nach welcher musikpädagogischen Methode man vorgeht, der Tonumfang der (Kinder-) Lieder muss dem Alter entsprechend ausgewählt werden. Da Kodály von ungarischen Kinder- und Volksliedern ausgeht, verwendet er auch in erster Linie und gerade am Beginn Tonmaterial, das für die ungarische Musik charakteristisch ist. Diese Lieder sind anders aufgebaut als die österreichischen Kinder- und Volkslieder, sowohl was den Rhythmus als auch was das Tonmaterial betrifft. Dennoch gibt es bestimmte Motive und musikalische Wendungen, die sich ohne weiteres übertragen lassen.

Ein Beispiel: Die kleine absteigende Terz (so – mi; Sie erinnern sich, wir sind diesem Intervall in unserem Beispiel *Hänschen klein* bereits begegnet) kommt in Kinderliedern aller Kontinente häufig vor; dieses Intervall wird auch als Rufferz oder Apellintervall bezeichnet, weil Kinder darauf schon im Säuglingsalter reagieren. Wenn ich ein einjähriges Kind so rufe:

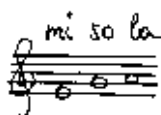


wird es sich mir zuwenden. Diese Wirkung stellt sich – eingeschränkt – nicht nur bei Kindern her. Wenn Sie beispielsweise jemanden über eine größere Entfernung rufen wollen, werden Sie Ihr „Hal-lo“ mit diesem Intervall vielleicht noch nachdrücklicher machen. Und darauf reagiert dann wahrscheinlich nicht nur der/die Angesprochene, sondern noch eine Menge Leute rundherum.

Dieses Intervall kommt auch in alpenländischen Kinderliedern häufig vor, etwa als erstes Intervall am Beginn in *Hänschen klein* und als Hauptmotiv in *Kuckuck*.



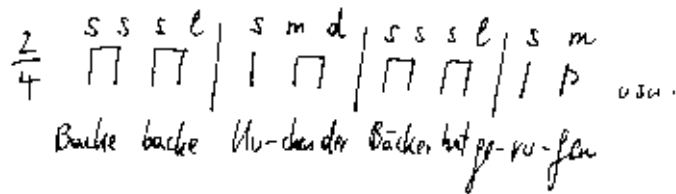
Mit diesen zwei Tönen „so“ und „mi“, ergänzt durch einen dritten, das „la“, hat man schon ausreichend Tonmaterial für den allerersten Anfang:



Es gibt einige Kinderlieder und Auszählreime, die zur Gänze oder größtenteils aus dem Material dieser drei Töne gebaut sind, z.B. *Ringel-Ringel-Reiha...* oder *Hoppe-Hoppe-Reiter*. Kinder verwenden diese drei Töne auch oft für Spottreime und -lieder. Diesmal ein erfundenes Beispiel:



Ergänzt man „so – mi – la“ noch durch das „do“, hat man mit diesen vier Tönen auch ausreichend Material für ein weiteres Kinderlied: *Backe backe Kuchen, der Bäcker hat gerufen...*



Und mit diesem Tonmaterial beginnt auch Kodály. So weit gibt es noch kein Problem mit der Adaptierbarkeit, die drei Töne „so – mi – la“ bilden so etwas wie eine universelle musikalische Sprache.

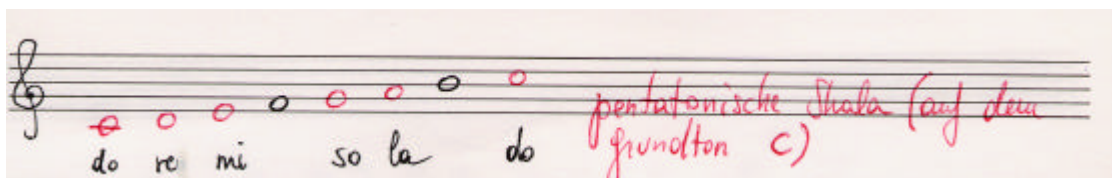
Anders verhält sich das mit der

Pentatonik

Ich habe bereits öfters die pentatonische Skala erwähnt, die Tonleiter, die aus 5 Tönen besteht. Wenn man diese eben dargestellten drei Töne „so – mi – la“ um die zwei Töne „do – re“ erweitert, hat man die pentatonische Skala:

do re mi so la

Um den Unterschied zur bzw. die Reduktion der Durtonleiter plastisch zu machen, hier folgende Darstellung:



Es bleiben also die folgenden Töne „übrig“:

do re mi (fa) so la (ti) do[♯]

Übrigens: Wenn man, wie in diesem Fall, den Unterschied zwischen dem ersten tieferen und dem zweiten höheren „do“ darstellen will, verwendet man dafür Striche nach oben oder nach unten; es gibt also drei Möglichkeiten, die Tiefe/Höhe des Grundtons darzustellen:

♮ do do do[♯]

Andere Töne, die tiefer liegen als das „do“, werden mit einem Komma unten rechts neben der Silbe gekennzeichnet. Z.B. do-so,-ti, – im Gegensatz zu do-so-ti; im ersten Beispiel liegen das „so“ und das „ti“ unter dem „do“, im zweiten ober dem „do“.

Pentatonik heißt „aus fünf Tönen“, aber es ist nicht egal, welche fünf Töne das sind. Wenn ich beispielsweise „do re mi fa so“ hernehme, sind das auch fünf Töne, aber es ist keine pentatonische Skala – der Aufbau der Leiter ist entscheidend.

Für diejenigen von Ihnen, die ein wenig Klavierspielen können: Die schwarzen Tasten des Klaviers bilden ganz exakt eine solche pentatonische Reihe.

Die Kodálysche Darstellung der schwarzen Klaviertasten zeigt ganz gut, um wie viel es leichter ist, mit

do – re – mi – so – la

zu arbeiten, als wissen zu müssen, dass diese schwarzen Tasten die Töne

fis – gis – ais – cis – dis

bezeichnen bzw. enharmonisch verwechselt (also nicht als #-Tonart, sondern als *b*-Tonart notiert)

ges – as – b – des – es

heißen! Keine Sorge, wenn Sie jetzt „ausgestiegen“ sind, ist das nicht tragisch, ich wollte nur die Differenz zwischen den Darstellungs- bzw. Benennungsformen plastisch machen.

Dieses Tonmaterial, die pentatonische Skala, ist deshalb für das Singen so gut geeignet, weil hier keine Halbtonschritte vorkommen (siehe die Abbildung auf der vorigen Seite zur Pentatonik), die schwerer zu treffen wären als Ganztöne. Damit die Sache nicht zu verwirrend wird und Sie sich vorstellen können, wie so ein pentatonisches Lied klingt, gleich einige Beispiele. Diese Lieder werden Sie wahrscheinlich kennen; *Tom Dooley* und *Oh Susannah*:

$\frac{4}{4}$ s₁ s₁ s₁ l₁ d | m m | s₁ s₁ s₁ l₁ d | r |

Hang down your head, Tom Dooley, hang down your head and cry –

$\frac{4}{4}$ d r | m s s e | s m d r | m m r d r |

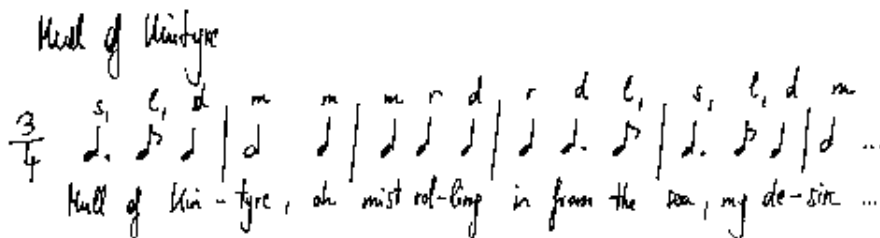
I come from A-la-ba-ma with my ban-jo on my knee
I'm goin' to Levi-si-a-na for my true love do to see

Tom Dooley ist zur Gänze aus pentatonischem Material gebildet, *Oh Susannah* nur teilweise: hier ist die Strophe „I come...“ rein pentatonisch, während beim Refrain „Oh Susannah, why don't you cry for me...“ auch noch andere Töne ins Spiel kommen.

Etwas weniger bekannte Beispiele möchte ich Ihnen auch noch offerieren: Falls Sie den Film *The Piano* gesehen haben, erinnern Sie sich vielleicht noch an die Filmmusik von Michael Nyman, besonders an jene Melodie, über der die Protagonistin des Films öfters improvisiert, auch das Mädchen in dem Film spielt und singt einmal dieses Lied, zitiert wird der schottische Tanz *The Fling*.



Oder vielleicht kennen Sie Paul McCartneys Song *Mull of Kintyre*, ebenfalls eine schottische Reminiszenz:



Kodály hat sich in einigen seiner Unterrichtshefte ganz der pentatonischen Skala gewidmet, z.B. in den beiden Heften *Fünf Stufen* – mit den „fünf Stufen“ sind bekanntlich die relevanten fünf Tonstufen gemeint. Hier ein Beispiel daraus:

19. $\frac{2}{4}$
 20. $\frac{2}{4}$

Diese Übungen sind so aufgebaut, dass man sie im Kanon singen kann, also mit versetztem Einsatz.

Die *Fünf Stufen*-Hefte sind sehr übersichtlich gestaltet: Jeder Gruppe von kleinen Übungen ist immer – wie eine kleine Überschrift – der Tonraum vorangestellt, in dem sich die Melodien bewegen werden, später wird der Tonraum erweitert. Und alle lassen sich vielfältig variieren und kombinieren; man kann sie kanonisch versetzt singen und man kann ein rhythmisches und melodisches Ostinato ergänzen.

Ostinato ist ein immer wiederkehrendes (Bass-)Thema; im engeren Sinn auch ein immer wiederkehrendes rhythmisches Motiv; man kann z.B. Maurice Ravel's *Bolero* als ein auskomponiertes Ostinato bezeichnen.

Arbeiten mit Ostinato kann etwa so ausschauen: Eine Gruppe von Kindern singt eine Melodie, eine andere Gruppe singt kanonisch versetzt und eine dritte klopft oder klatscht, trommelt oder spricht einen passenden, gleich bleibenden Rhythmus – also ein Ostinato – dazu. Diese Übung kann auch mit Bewegung verbunden sein – man bewegt sich zum Rhythmus im Raum. Ein Ostinato muss aber nicht nur rhythmisch definiert sein, gerade mit pentatonischem Material lässt sich auch relativ leicht ein Melodie-Ostinato finden, eine gleichförmige Melodiesequenz, die einem Lied unterlegt wird.

Die Intonation

Eines der zentralen Anliegen der Methode von Kodály ist die Intonation . Was heißt das genau? Ich habe eingangs die Intonation eher salopp als das „richtige Treffen der Töne“ bezeichnet. Aber, wer bestimmt, was „reine“ Töne sind, was „richtig“ und was „falsch“ ist? Welche Methode man auch immer anwendet, es ist klar, dass es hier um Qualitätsurteile über einen Ton und über den Zusammenklang von mehreren gleichzeitig klingenden Tönen geht. Diese Definition des „Wohlklangs“ ist ein ästhetisch wertender Begriff und hängt vom Kulturkreis, von den Hörtraditionen, von der Zeit und bis zu einem gewissen Grad von einer subjektiven Meinung ab.

In der traditionellen chinesischen Oper geht man von anderen Klangidealen aus als in der italienischen Oper, ein Muezzin empfindet andere Klänge als schön und passend für seine Zwecke als ein Verliebter, der ein Ständchen darbringt, ein Renaissance-Komponist hatte sicher andere Vorstellungen von einem Klangideal als ein zeitgenössischer, und selbst innerhalb eines Kulturkreises und einer Zeit beweist die Vielfalt dessen, was nebeneinander besteht – etwa im Jazz und in der Interpretation alter Musik, in Schlager und Oper –, wie unterschiedlich die Definition dessen sein kann, was als „schöner“ Klang definiert ist.

KomponistInnen können sich auch bewusst für einen „nicht schönen“ Klang entscheiden, wenn es ihrem ästhetischen Konzept besser entspricht bzw. das jeweilige Anliegen besser transportiert. Es gibt Aufnahmen des Komponisten Hanns Eisler , der ein vehementer Gegner der „schön gesungenen“ Interpretationen seiner Lieder war, aus denen man erkennen kann, was er sich vorgestellt hat: Mehr als der reine Klang steht der Text im Vordergrund, die Töne sollen rau und mehr gesprochen als gesungen klingen. Kodály dagegen geht von einem abendländischen Begriff der Stimmigkeit aus, der bestimmten Skalen und Harmonien verpflichtet ist, die die Hörgewohnheiten geprägt haben.

Für welches „Ideal“ man sich aber immer entscheidet, wichtig ist im Auge zu behalten, *dass* man sich entschieden hat, dann bleibt man den „anders klingenden“ Tönen gegenüber aufgeschlossener.

Zum Charakter von Tönen

Es gibt vielerlei Kriterien, Töne zu beurteilen. Ein in der „westlichen“ Musik wesentliches Prinzip, Töne und deren Zusammenklängen zu charakterisieren, liegt in der Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz : Unter Konsonanz versteht man einen „wohlklingenden“, entspannten Zusammenklang, unter Dissonanz einen

„auseinanderklingenden“, spannungsgeladenen Zusammenklang mehrerer Töne. Diese Parameter – konsonant und dissonant – können nur neben- und miteinander bestehen, der eine ist ohne den anderen nicht vorstellbar.

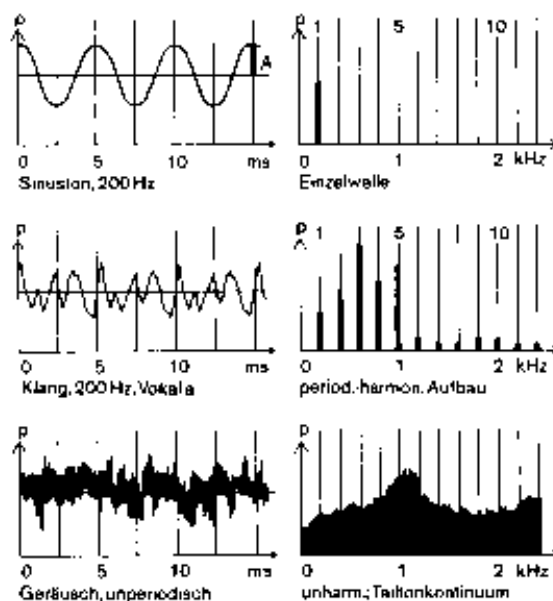
Die Theorien darüber, was ausschlaggebend ist, ob ein Intervall oder ein Klang vom menschlichen Ohr als konsonant oder dissonant empfunden wird, sind unterschiedlich: Pythagoras entwickelte die *Proportionstheorie*, nach der zwei Töne umso konsonanter sind, desto einfacher ihr Schwingungsverhältnis ist. So ist das Schwingungsverhältnis des Intervalls Oktave 1:2. Um sich das besser vorstellen zu können: Wenn man eine schwingende Saite genau in der Hälfte teilt und wieder zum Schwingen bringt, erklingt also der gleiche Ton, aber um eine Oktave höher. Daher das Verhältnis 1:2. Das Intervall der Quint erreicht man durch Teilung der Saite im Verhältnis 2:3, jedem weiteren Intervall kann man ein solches Teilungsverhältnis zuordnen.

Eine andere, neuere Theorie ist die *Tonverschmelzungstheorie*: Zwei Töne sind umso konsonanter, je mehr ungeschulte Hörer sie als einen einzigen Ton wahrnehmen. Bei der Oktave tun das etwa 75%, bei der Quint 50%, bei der Quart immerhin noch 33%, bei der Terz nur mehr 25%.

Für die Intonation ist wichtig zu wissen, dass manche Intervalle „reiner“ klingen als andere, daher spricht man auch von den reinen Intervallen: Prime, Oktave, Quint, Quart, im Gegensatz zu Sekund, Terz, Sext und Septime, die als kleine bzw. große Intervalle bezeichnet werden (es gibt also eine kleine und eine große Sekund, eine kleine und eine große Terz usw.).

Was, haben Sie sich vielleicht schon gefragt, unterscheidet einen Ton von einem Geräusch? Um diese Frage zu beantworten, machen wir einen kurzen Ausflug in die Physik, genauer gesagt, in die Akustik: Im physikalischen Sinn spricht man dann von einem reinen Ton, wenn es sich um eine einzelne (periodische) Sinus-Schwingung handelt, dieses Phänomen ist aber nur elektronisch herstellbar, dazu ist die menschliche Stimme nicht fähig – zum Glück, das wäre auch eine langweilige und gleichförmige Angelegenheit!

Ein „reiner“ gesungener Ton würde physikalisch als Klang bezeichnet werden, er besteht aus einer Summe von Sinustönen, die als Teiltöne zu einem Ganzen verschmelzen. Im Gegensatz zum *Ton* sind die Schwingungen, die ein *Geräusch* ergeben, unperiodisch und seine Teiltonfolge unharmonisch. Vielleicht kann man sich das mit folgender Darstellung etwas besser vorstellen:



Zusammenfassend heißt das, ein Ton besteht immer aus mehreren (Ober)Tönen.

Für das Empfinden des Charakters eines Tons gibt es eine Reihe von Kriterien:

- ☞ Die Tonhöhe wird durch die Frequenz des klingenden Tons bestimmt. Aber selbst dieser „absolute“ Wert kann subjektiv sehr unterschiedlich wahrgenommen werden. Wenn etwa eine Frau in „tiefer Lage“ (Alt) und ein Mann in „hoher Lage“ (Tenor) denselben Ton singen, wird man den „männlichen“ als höher und vielleicht als „näher“ wahrnehmen, den „weiblichen“ als tiefer und „entfernter“.
- ☞ Die Höhe des Tons wird also in Verbindung mit seiner Klang-Qualität wahrgenommen: Entscheidend sind neben der tatsächlichen Höhe auch Parameter wie Volumen, Gewicht und Dichte. Kinder z.B. nennen „hohe“ und „tiefe“ Töne oft eher „dünne“ und „dicke“.
- ☞ Die Wahrnehmung der Qualität einer Stimme hängt auch von der Anzahl der Teiltöne ab, aus denen der Ton geformt wird und zum Schwellen gebracht werden kann, also vom „Volumen“ der Stimme.

Solmisation als Intonationshilfe

Dass die Intonation eine schwierige Angelegenheit ist, wird vermutlich jede/r bereits am eigenen Leib erfahren haben. Die Solmisations -Technik kann eine enorme Hilfe für die Entwicklung der Fähigkeit zur richtigen Intonation sein. Wenn jemand große Schwierigkeiten hat, Töne genau zu treffen, gelingt es mit Solmisationssilben wesentlich leichter. Denn es besteht ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung von Tönen und der Verknüpfung der „zugehörigen“ Solmisationssilben.

Ein Beispiel zur Veranschaulichung: Auch jenseits der Solmisationssilben gibt es das Phänomen der verknüpften Erinnerung von (lautlichem) Klang und Ton . Vielleicht kennen Sie diese Situation: Man hat als Kind/Jugendliche/r ein Lied gehört, war davon begeistert, und ohne den (englischen) Text wirklich zu verstehen, hat man dieses Lied im Brustton der Überzeugung mit dem imaginierten Text gesungen. Nach vielen Jahren kommt man drauf, was man da gesungen hat bzw. besser gesagt, was man eben *nicht* gesungen hat – etwa „Mulligan Pie“ statt „Mull of Kintyre“ oder „I believe in milk oh, where're you from you sexy thing...“ statt „I believe in miracles, where're you from...“. Aber die Töne sind von dem erinnerten Text kaum mehr zu trennen und mit der Erinnerung der Melodie taucht ganz automatisch auch der damit verknüpfte Text auf.

Genau diese Verknüpfung macht man sich auch bei der Solmisation zunutze. Wenn Kinder (selbstverständlich auch Erwachsene) wiederholt mit den Silben „so – mi“ die kleine Terz verbinden, dann wird sich diese Erinnerung so einprägen, dass sich automatisch beim Anblick der notierten Silben

so mi

die Vorstellung des Intervalls Terz einstellt. D.h., es kommt unterstützt auch durch die Handzeichen zu einem Reflex. Und das, ehe der theoretische Hintergrund bewusst realisiert worden ist. Jemand weiß möglicherweise gar nicht, was eine Terz ist und wie viele Schritte die beiden Töne voneinander entfernt sind, singt aber völlig richtig das entsprechende Intervall.

Kodály hat auch bzw. gerade zu diesem Aspekt einiges an Übungen komponiert. Hier ein Beispiel aus Kodálys Intonationsübungen „Wir singen rein“:



Wesentlich ist, dass die Methode ein Werkzeug bietet, gerade diejenigen zu unterstützen, die mit dem „Treffen“ der Töne Schwierigkeiten haben und sich unsicher fühlen. Damit entfernt man sich ein Stück vom Einteilen in die, die musikalisch sind und die anderen, die es halt nicht können und immer falsch singen werden.

Das Vergnügen, gemeinsam zu singen

Diejenigen, denen die Intonation nicht leicht fällt und denen schon sehr früh das Etikett „unmusikalisch“ umgehängt wird, werden meist vom gemeinsamen Singen ausgeschlossen. „Sei still, sing nicht so falsch... wenn schon, dann sing halt sehr leise mit!“, bekommen viele zu hören. Oder Kinder werden bei Aufführungen aufgefordert, nur die Lippen zu bewegen, um den Gesamtklang nicht zu stören!

Allein zu singen ist schon eine schwierige Sache, aber es wird noch schwieriger, wenn es nicht mehr nur darum geht, eine einzelne melodische Linie zu singen, einstimmig oder unisono die „Stimme zu halten“, sondern mehrere melodische Linien zusammen- und wieder auseinanderzuführen, gleichzeitig klingen zu lassen. Ich muss meine Stimme hören und gleichzeitig den anderen zuhören, ohne mich von meiner Melodie abbringen zu lassen.

Für Kodály ist die Entwicklung dieser Fähigkeit ein zentrales Anliegen, die von ihm entwickelten Übungen bieten einiges an Trainingsmaterial für das gemeinsame Singen mit anderen:

- 🕒 zur Entwicklung des Harmoniegefühls
- 🕒 zur Entwicklung der Vorstellungsgabe von mehrstimmiger Musik
- 🕒 als Einführung in polyphone Musik.

Der Begriff Polyphonie (Vielstimmigkeit) und dessen Gegensatz, die Homophonie (Gleichstimmigkeit), bezeichnen die Konstruktionsweise einer mehrstimmigen Komposition, zum Beispiel eines vierstimmigen Chorsatzes. Beim homophonen Satz überwiegt die vertikale Dimension, d.h., die Stimmen sind überwiegend rhythmisch gleich geführt, während beim polyphonen Satz die Stimmen horizontal entwickelt und verflochten sind, also rhythmisch wie melodisch selbstständiger komponiert sind. Ein Beispiel sowohl für homophone als auch für polyphone Musik ist etwa Händels *Messias* – im „Hallelujah“ finden sich polyphone Stellen, d.h., die einzelnen Stimmen singen versetzt und unabhängig voneinander, während der Chor am Ende auf dem Wort „Hallelujah“ homophon gesetzt ist. Aber auch fast alle Volkslieder, die in der Schulzeit mehrstimmig gesungen werden, sind homophon gesetzt, es wird zwar in unterschiedlichen Lagen gesungen, aber fast immer parallel derselbe Text in derselben rhythmischen Anordnung. Kanons (das versetzte Einsteigen mehrerer Stimmen mit derselben Melodie) sind ein Beispiel einfacherer Polyphonie, z.B. „Froh zu sein...“, eine allseits bekannte polyphone Instrumentalmusik sind etwa J.S. Bachs Fugen.

Wie soll nun diese Fähigkeit, gemeinsam und doch selbstständig Stimmen verfolgen zu können, entwickelt werden? Vor allem durch praktische Übungen. Die meisten Melodiesammlungen Kodálys sind so konzipiert, dass sie für vielfältige Variationen herangezogen werden können, etwa als Frage-Antwort-Spiel oder als Kanon. Manche Melodien lassen sich miteinander kombinieren oder kanonisch interpretieren.

Dazu ein Originalbeispiel aus Kodálys *Fünf Stufen* und ein paar Ideen, was man mit der kleinen Übung alles machen kann.

Hier die Komposition:

2/4

m r r | d r | m r r | d r |

s s s s | l l l l | s m r s | d d ||

Die erste und die zweite Zeile könnte als Kanon gesungen werden, also in zwei Gruppen. Dazu könnte man folgendes rhythmisch-melodische Ostinato legen

d r m r d r m r d r m r usw.

und ein rhythmisches Ostinato klatschen oder rhythmisch sprechen:

ta tiki ta ta tiki ta

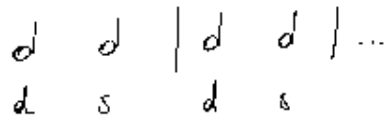
Man muss beim Adaptieren dieses Elements der Methode sehr erfinderisch sein, weil die von Kodály entwickelten Lieder und Übungen nur zum Teil 1:1 verwendbar sind. Und das ist gerade im Zusammenhang mit der Mehr- bzw. Vielstimmigkeit keine einfache Sache. Ich habe dennoch versucht, selbst eine kleine Übung zu entwickeln – diesmal ohne Vorlage eines Kodály-„Originals“ –, die diesen Vorstellungen und den österreichischen Hörgewohnheiten entspricht:

4/4

s m d m r s s | s m d m r s s |

l l s s m d r | l l s s m r d ||

Diese Melodie kann wiederum zweistimmig kanonisch gesungen werden, dazu könnte man ein ruhiges Ostinato singen:



Und man könnte das Ganze mit jeder Menge rhythmischer Spiele begleiten, z.B. die Ostinato-Gruppe geht in ihrem Puls, in dem der Halben Noten, durch den Raum, die zwei Kanongruppen im Viertel-Tempo, also in doppelt so schnellen Schritten, der Rhythmus könnte in den zugehörigen Silben gesprochen werden usw., die Möglichkeiten sind eigentlich grenzenlos.

Intonationsschwierigkeiten orten und korrigieren

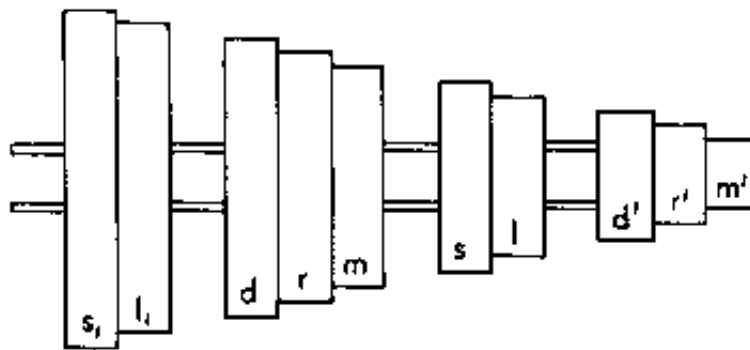
Der schwierigste Teil der Sache ist sicher, dass man selbst genau hörend überprüfen muss, wo es Intonationsprobleme gibt und dann in sensibler Form eingreifen muss. Das ist aber grundsätzlich ein heikler Punkt und hängt nicht mit der Kodály-Methode zusammen. Im Gegenteil, sowohl die Solmisationssilben als auch die Handzeichen erlauben einen sensiblen Eingriff und Korrekturmöglichkeiten. So kann ich „unsaubere“ Intonation sehr dezent und sanft anzeigen und zu verändern versuchen. Ohne diese methodischen Instrumente bliebe mir nur, entweder sprechend zu kommentieren oder im „klassischen“ Dirigierstil etwas anzudeuten. Zweiteres ist schwierig, weil diese „Dirigiersprache“ auch gelernt sein will, und das Aussprechen von Korrekturen „Du warst da zu hoch, sing diesen Ton etwas tiefer...“ ist ein heikler Punkt. Wer will schon in einer Gruppe herausgegriffen und kommentiert werden? Unsensibles Korrigieren kann musikalische Ambitionen im Keim ersticken.

Um auch einen Ausschnitt aus etwas sehr Anspruchsvollem zu zeigen, ein Beispiel aus den dreistimmigen Liedern, den *Tricinia*.

Altersadäquat aufbauen

Kodály selbst hat die einzelnen methodischen Elemente auf das Alter bezogen und bei sämtlichen Kompositionen bestimmte Vorstellungen gehabt. Das Kindergartenalter sieht er als Zeit der „Materialsammlung“: Gesungen werden einfache Melodien und einfache Kinderlieder. Es soll eingeschränktes Tonmaterial (drei Töne, Pentatonik) verwendet werden. Auch die Texte sollten „der Gefühlswelt der Kinder“ entsprechen. Die Verbindung von Singen und Bewegung hält er gerade in diesem Alter für wichtig, Gehen, Springen, Bewegungen zur Musik. Auch die rhythmischen Motive sollen noch nicht allzu kompliziert sein.

Als Begleitinstrument empfiehlt er das Xylofon – dieses Instrument hat einerseits den Vorteil, dass es klanglich gut geeignet ist, weil die Stimmung und der glockenähnliche Klang angenehm auf das Ohr wirken, andererseits kann man die Plättchen austauschen und den jeweiligen musikalischen Gegebenheiten anpassen. Man kann z.B. eine pentatonische Skala anbieten:



Ein weiterer positiver Aspekt ist, dass die Anschaffung eines Xylofons im Gegensatz zu einem Klavier für einen Kindergarten kein finanzielles Problem darstellt. Von Anfang an sollen die Solmisationssilben (wieder: in eingeschränktem Umfang, etwa pentatonisch) eingeführt werden, visuell gestützt von den Handzeichen.

Im Volksschulalter kann auf alledem aufgebaut werden. Der Tonumfang wird erweitert (von der Pentatonik zur Dur- und Mollskala), die rhythmischen Motive werden komplexer. Zwei- und mehrstimmiges Singen kann verstärkt etabliert werden. In diesem Alter soll begonnen werden, neben den Solmisationssilben auch die Notennamen einzuführen. Vergessen Sie nicht: Alles, was im Volksschulalter eingeführt wird, kann weiterverfolgt und vertieft werden. Das heißt aber nicht, dass nicht auch erwachsene, ja sogar ältere Personen nach dieser Methode lernen können.

Zoltán Kodály und seine Zeit

Der Musikforscher, Komponist und Pädagoge Zoltán Kodály (1882-1967) kommt, wie viele Künstler und Intellektuelle seiner Zeit, aus der Tradition des 19. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert verbinden sich nationale Aufbruchstimmungen mit der Suche nach einem Ausdruck für die eigene Identität. Dabei hat in allen Ländern die Musik eine wichtige Rolle gespielt. Musikforscher, Komponisten und Pädagogen verstanden die Musik als einen Teil der Identitätswendung. Und einer von ihnen war Zoltán Kodály.

Für Kodály ist die Musik seines Landes Ungarn auch ein Ausdruck der „nationalen“ Erfahrung, sie hat für ihn viel mit den Menschen zu tun, die sie pflegen. Besonders beschäftigt ihn, wie sich das Sprachliche rhythmisch manifestiert und welche Rolle es spielt. Als symbolischer Ausdruck ist Musik auch immer ein Moment der Identität. Die Musik seines Landes bezeichnet er als „Zauberbrunnen“, aus dem die Menschen „Trostr schöpfen können“, und, fügt er selbstbewusst hinzu: „Überall auf der Welt würde ich diese Lieder hintragen, wo man die Sprache der Musik versteht.“

Das kompositorische Werk Kodálys reicht von zahlreichen Liedern und Messen bis zu Kammermusik und symphonischen Werken. Eine paar Beispiele: *Psalmus Hungaricus*, op. 13 (1923), zwei Streichquartette (op. 2 / 1908, op. 10, 1916/18), Cello Sonate (op. 8, 1915). In unseren Konzertsälen werden seine Werke relativ selten aufgeführt, ein Schicksal, das er mit vielen andern teilt, am ehesten noch kennt man seine Chorwerke, etwa die *Missa brevis*. Obwohl er bereits in den Zwanzigerjahren große Erfolge als Komponist hatte, verlagerte er seine Tätigkeit mehr und mehr hin zum Entwickeln einer pädagogischen Systematik für den Musikunterricht.

Volksmusik, Musiktradition und nationale Selbstfindung

Ungarn – Zoltán Kodály und Béla Bartók

Kodály bereiste zusammen mit dem später weltbekannten Komponisten Béla Bartók Ungarn und die benachbarten osteuropäischen Länder, so etwa Rumänien und Bulgarien, um Volksmusik zu erforschen und zu sammeln. Ihre erste Sammlung wird 1906 veröffentlicht. Dieses „Forschungsunternehmen“ ist eine Reise zu den eigenen Wurzeln, sie interessieren sich dafür, *wer* in dem jeweiligen Land *wassingt*; so wird zum ersten Mal musikwissenschaftlich festgehalten, welche Lieder mit welchem Tonmaterial von wem gesungen werden. Davor war diese Musik nicht existent. Sie forschen nicht, *damit* die Ergebnisse festgehalten werden, sondern weil sie wissen, dass sie mit dem Vorgefunden einen reichen Schatz bergen, der davor nicht als Musik betrachtet wurde. Damit ist die Feststellung, dass es sich bei Volksmusik überhaupt um Musik handelt, Teil dieser Forschung. So wenden sie sich auch gegen die Trennung in hehre und primitive Kunst und gegen die Verachtung des vermeintlich Primitiven der Musik der einfachen Leute. Dass das vorgefundene musikalische Material durchaus nicht so „primitiv“ war, ist heute klar, schließlich „entdeckten“ sie nicht zuletzt die pentatonische Tonleiter.

Böhmen und Mähren – Dvorák, Smetana und Janáček

Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es auch in den anderen Ländern der österreichisch-ungarischen Monarchie ähnliche Bestrebungen wie in Ungarn: Etwa die Kompositionen der tschechischen Musiker Antonin Dvorák (1824-1884) oder Bedrich Smetana (1841-1904), auch sie sind Ausdruck dieser Bemühungen. Bekanntestes Beispiel dafür ist Smetanas symphonische Komposition *Die Moldau*, eine musikalische Beschreibung und Liebeserklärung an sein Land.

Ein weiterer, hierzulande immer noch relativ wenig bekannter Vertreter auf diesem Weg zur nationalen Identität ist der in Brünn geborene Komponist Leos Janáček (1854-1928); er hat vor allem die Volkslieder Mährens und Böhmens erforscht und in zahlreichen Kompositionen mit dem gefundenen Tonmaterial gearbeitet. So etwa in seinem Liederzyklus *Tagebuch eines Verschollenen*, in dem er Elemente der tschechischen „Zigeuner“-Musik verarbeitet oder in vielen Liedkompositionen, die auf mährischen, böhmischen und lettischen Liedern und Tänzen basieren. Auch in seinen Opern findet man Elemente der tschechischen Volksmusik.

Italien – die Oper

Zur selben Zeit findet in Italien eine ähnliche Entwicklung statt, deren Bestrebungen zwar in eine etwas andere Richtung gehen, aber auch diesem Bedürfnis nach Selbstfindung entsprechen. Ein Beispiel dafür ist Giuseppe Verdis Oper *Nabucco*. Es war dem damaligen Publikum trotz des alttestamentarischen Ambientes durchaus klar, dass die Handlung dieser Oper auf die aktuelle Situation Italiens anspielt. Der Gefangenenchor singt auch vom Kampf Italiens gegen die Umklammerung aus der österreichischen Monarchie, wahrscheinlich mit ein Grund, warum einige Melodien der Oper zu regelrechten Volksmusik-Schlagern wurden.

Musik und Sprache

Die Suche nach der eigenen Identität war in dieser Zeit auch verbunden mit Bemühungen um die Aufwertung der eigenen Sprache gegenüber der amtlich auferlegten. Janáček etwa entwickelt eine eigene Kompositionstheorie, wie man den Klang der tschechischen Sprache direkt in Musik umsetzen kann. Diese Fähigkeit, Sprache in Musik umzusetzen, erachtete er als notwendige „Grundfertigkeit“ des Opernkomponisten.

Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts ist so etwas wie eine Lobpreisung der italienischen Sprache durch die Entwicklung einer eigenen Gesangstechnik. Diese Technik – Belcanto – ist eine bis heute weit verbreitete Art des virtuosen Gesangs, bei dem der Klang der Vokale von größter Bedeutung ist. Es ist also kein Zufall, dass sich Belcanto, der „Schöne Gesang“, gerade in Italien entwickelt hat!

Auch für Kodály bedeutet die Beschäftigung mit der ungarischen Musik gleichzeitig Beschäftigung mit der ungarischen Sprache. Er befasst sich mit den Betonungen in der Sprache und den entsprechenden Parallelen in den rhythmischen Mustern der Musik. Ein Beispiel dafür ist der Csardas – das rhythmische Muster, das diesem Tanz zugrunde liegt, wäre nicht denkbar ohne den Rhythmus der ungarischen Sprache selbst.

Die Beschäftigung mit der Frage „Woher kommen wir?“, und der Rückwirkung dieser Beschäftigung auf die Kompositionstechnik ist bis heute ein prägendes Moment der Musik der osteuropäischen Länder. Es aktuelleres Beispiel, diesmal aus Polen, sind Witold Lutoslawskis Klavierkompositionen *Bukoliki*, komponiert um 1960. Er hat in diese Stücke Rhythmen und Tonmaterial polnischer Hirtenlieder einfließen lassen, die für den Interpreten alles andere als einfach zu spielen sind.

Mit diesem Aspekt der Verbindung zwischen Sprache und Musik hat sich auch Béla Bartók beschäftigt. Aus der Beschäftigung mit der osteuropäischen Musik entstand seine Klavierschule *Mikrokosmos*. Sie ist ganz dieser musikalischen Sprache verpflichtet und beinhaltet neben pentatonischen Stücken Kompositionen „in rumänischem“ und „in bulgarischem Stil“. Vielleicht hat sie sich wegen der Fremdheit dieser Klangwelt und ihrer Rhythmen bis heute nicht ganz durchsetzen können.

Literaturliste

Eine Auswahl von Originalkompositionen / Übungen Zoltán Kodálys

Nach dem deutschsprachigen Titel ist in Klammern immer der ungarische Originaltitel genannt, da alle diese Hefte bei *Edition Musica Budapest* verlegt sind und die Sprache in diesem Fall keine Rolle spielt, weil die Notenbeispiele meist mit Solmisationssilben und nicht mit ungarischem Text zu singen sind.

Fünf Stufen (Ötfokú Zene),
Bd. I 100 Ungarische Volkslieder, Bd. II 100 Kleine Märsche
Einfache pentatonische Lieder

333 Leseübungen (Olvasógyakorlat)
Kleine Leseübungen im pentatonischen Tonraum

Wir singen rein (Énekeljünk Tisztán)
Intonationsübungen

Bicinia Hungarica – Einführung in den zweistimmigen Gesang (Bicinia Hungarica – Bevezető a Kétszólamú Éneklésbe), Bd. I und II
Zweistimmige Melodien, z.T. mit Solmisationssilben, manche mit ungarischem Text; einige davon sind relativ einfach, die meisten aber sehr anspruchsvoll

Fünfzehn zweistimmige Übungen (Tizenöt Kétszólamú Énekgyakorlat)
Zweistimmige Melodien, sämtlich mit Solmisationssilben versehen, also ohne Text; relativ einfache Übungen, allerdings nicht für Anfänger, sondern leicht Fortgeschrittene

Tricinia – 28 dreistimmige Singübungen (Tricinia – 28 Háromszólamú Énekgyakorlat)
Eine Zusammenstellung von anspruchsvollen dreistimmigen Übungen, sämtlich mit Solmisationssilben, ohne Text; für Fortgeschrittenere

Literatur über Kodály

Es gibt relativ wenig deutschsprachige Literatur zu dem Thema, eine Publikation ist leicht erhältlich, ein kleines Bändchen mit grundlegender Information:

Erzsébet Szönyi *Aspekte der Kodály-Methode*, Corvina Kiadó 1973

Dieses Buch bietet einen kurzen Überblick über das Grundsätzliche der Methode und über die Praxis im ungarischen Schulwesen. Zwar ist es ganz gut geeignet, um einen ersten Überblick zu gewinnen, allerdings ist die Sprache und Sichtweise der Autorin sehr nationalistisch gefärbt, was die Objektivität des Dargestellten in Frage stellt. Grundlegende musikalische Vorkenntnis ist bei der Lektüre hilfreich, die Autorin schreibt nicht explizit für Laien, sondern für ein musikalisch vorgebildetes Publikum.

Ein brauchbares Nachschlagwerk zu Musiktheorie und -geschichte

Ulrich Michels *dtv-Atlas zur Musik* in 2 Bänden, dtv Bärenreiter 1987. Dieses preiswerte Nachschlagwerk in Taschenbuchformat wurde bereits an anderer Stelle genauer beschrieben, es bietet einen guten Überblick zu den verschiedensten Teilbereichen der Musik. Band I: systematischer Teil (Musikwissenschaft, Akustik, Gehör, Instrumentenkunde, Harmonielehre, Gattungen und Formen) und historischer Teil: Von den Anfängen bis zur Renaissance, Band II Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart.

Literatur zum Thema Begabung

Heinrich Jacoby *Jenseits von ‚Musikalisch‘ und ‚Unmusikalisch‘. Die Befreiung der schöpferischen Kräfte dargestellt am Beispiel der Musik*, Hrsg. Sophie Ludwig, Christians Verlag, 1995

Dieses Buch, das im vorliegenden Text bereits zitiert wurde, bietet eine spannende Zusammenstellung von Reden, Artikeln und Aufsätzen zur Musikpädagogik. Jacoby publizierte seine Schriften in den Zwanzigerjahren in Deutschland und danach in der Emigration im Schweizer Exil. Er ist hierzulande fast in Vergessenheit geraten; in den letzten Jahren wird er aber mehr und mehr wieder entdeckt. Für diejenigen, die sich genauer mit der Frage der Begabung auseinandersetzen wollen, ist sicher auch folgende Publikation interessant, ebenfalls im Christians Verlag erschienen:

Heinrich Jacoby *Jenseits von ‚Begabt‘ und ‚Unbegabt‘. Zweckmäßige Fragestellung und zweckmäßiges Verhalten – Schlüssel für die Entfaltung des Menschen*

Heiner Gembris *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, Wißner (Forum Musikpädagogik, Bd. 20) 1998

Dieses Buch bietet einen aktuellen Überblick über das Gebiet der musikalischen Begabungs- und Entwicklungsforschung. Es ist für Musikpädagogen, -wissenschaftler und -psychologen verfasst, dementsprechend wissenschaftlich ist der Stil: die Aussagen werden mit Zitaten, Berichten und tabellarischen Darstellungen von Forschungsergebnissen dargestellt. Es eignet sich für all jene besonders, die tiefer in die wissenschaftliche Begabungsforschung einsteigen wollen.

Theodor Billroth *Wer ist musikalisch?* (Hrsg. Eduard Hanslick) Faksimile-Nachdruck von 1896

Diese Original-Schrift des Arztes Billroth (1829-1894) ist für all jene interessant, die sich historisch mit der Begabungsforschung auseinandersetzen wollen. Er beschreibt hier nicht nur physische Komponenten, etwa die Funktionsweise des Gehörs, sondern zieht seine persönlichen Schlüsse aus der Vielfalt dessen, was Musikalität ausmacht. Die Schrift wurde posthum veröffentlicht.

Informative Internetadressen

Es folgen hier einige kommentierte englischsprachige Internetadressen, die für Sie von Interesse sein können:

<http://www.music.indiana.edu/kodaly/kecskeme.htm> <http://www.music.indiana.edu/kodaly/kecskeme.htm>

Auf dieser Homepage stellt sich das 1975 im Geburtsort Kodálys (Kecskemét) gegründete „Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music“ vor und bietet einen Überblick über die dort angebotenen internationalen Seminare.

<http://www.music.indiana.edu/kodaly/kodaly.htm> <http://www.music.indiana.edu/kodaly/kodaly.htm>

Diese Homepage der Indiana University bietet sowohl einen Überblick über Kodálys Kompositionen, seine musikwissenschaftliche und musikpädagogische Tätigkeit als auch eine Menge Links zu anderen Institutionen und Organisationen:

etwa zur „International Kodály Society“, „Kodály Society of Canada“ und zur „British Kodály Academy“. So finden Sie hier nicht nur reichlich Information, sondern auch einen Überblick über die über dreißig Kodály Institute und Organisationen, die es weltweit gibt.

Die Adresse der Britischen Kodály Akademie ist:

<http://www.britishkodalyac.demon.co.uk/> <http://www.britishkodalyac.demon.co.uk/>

Die der Kanadischen :

<http://cnet.unb.ca/achn/kodaly/> <http://cnet.unb.ca/achn/kodaly/>

Sie finden dort grundlegende Informationen über Kodály und die Kurse und Schulen, die mit der Methode arbeiten, Links zu erhältlichen Publikationen (in englischer Sprache) und Verweise auf nationale und internationale Institutionen. Darüber hinaus sind z.T. auch internationale Kurse ausgeschrieben.