

Exa 487

"DIE MUSIKPÄDAGOGISCHE KONZEPTION ZOLTAN KODALYS"

DIPLOMARBEIT IM FACH MUSIKPÄDAGOGIK

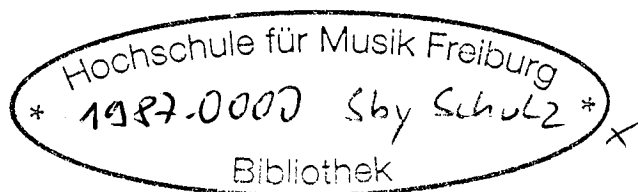
ZUR ERLANGUNG DES DIPLOMS

"MUSIKLEHRER UND FREIER MUSIKER"

an der

STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULE

FREIBURG IM BREISGAU



Lehrer:

Prof. Dr. Anselm Ernst

Verfasser:

Michael Schulz

Staatliche Hochschule für Musik
- Bibliothek -
Schwarzwaldstraße 141
D-7800 Freiburg i. Br.

Freiburg i. Br. den 30. März 1987

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung 2
Zoltán Kodály: sein Lebenslauf 3
Die geschichtlichen Gründe für die Notwendigkeit der Volksmusikforschung Kodálys und Bartóks 5
Die Grundformen der ungarischen Volksmusik 7
Kodálys Zuwendung zur Pädagogik 9
Der Weg zu einer Neugestaltung des Musikunter- richts in Ungarn 13
Die ausländischen Quellen der Kodályschen Lehr- konzeption 15
Der Musikunterricht im Kindergarten 19
Die Gesangskindergärten 22
Der Gesangs- und Musikunterricht in den allge- meinbildenden Schulen:	
- Die Volksschule 23
- Die Musikgrundschule 27
Die staatlichen Musikschulen 33
Der Musikunterricht in den weiterbildenden Schulen:	
- Das Gymnasium 34
- Die Fachmittelschule für Musik 35
Auswirkungen des Gesangs- und Musikunterrichts auf die allgemeine geistige und körperliche Entwick- lung der Kinder 37
Die Wirkung der ungarischen Schulreform auf das Ausland - die "Kodály-Methode" 39
Literaturverzeichnis 41

Einleitung

Kodály-Methode. Das war der eigentliche Anlaß, diese kleine Abhandlung zu verfassen, um zu erforschen, was sich hinter diesem Begriff verbirgt. Was ist die Kodály-Methode und wieso wird sie, wenn sie doch so hervorragend und effektiv sein soll, nicht auch hier in Deutschland gelehrt?

Doch war es, wie sich herausstellte, nicht möglich, das Thema in solch einem engen Rahmen zu betrachten. Mit diesem Begriff verbunden ist, wie sich später ergab, eine ganze Lehrkonzeption, welche die geistige Entwicklung eines ganzen Volkes bestimmte und es zu seiner ursprünglichen Musik und Kultur zurückführte. So gesehen wird dasjenige, was später vom Ausland als "Kodály-Methode" bezeichnet wurde, nämlich der technische Weg, die einzelnen Elemente der Musik zu begreifen und in sich aufzunehmen, von Geschichte umrahmt. Dazu gehört ein kurzer Lebenslauf Kodálys, das Erläutern seiner Forschungstätigkeiten, das Erwähnen seiner Schüler wie auch die Schilderung der Auswirkungen seiner Arbeit auf das In- und Ausland.

In Bezug auf den Lehrstoff, welchen Kodály neu in das Erziehungssystem einbrachte, mußte ich mich, da die Arbeit sonst zu umfangreich geworden wäre, auf den Musikunterricht in Kindheit und Jugend beschränken, so daß die Ausbildung an Musikhochschulen sowie die Lehrerausbildung keine Erwähnung mehr finden konnten. Die Liedbeispiele sind aus Frigyes Sándors Buch „Musikerziehung in Ungarn“, die Zeitungsberichte, Zitate und Interviews allesamt der umfassenden Dissertation „Die Musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im Vergleich mit modernen curricularen Theorien“ von Endre Halmos entnommen.

Trotz der erwähnten Einschränkungen hoffe ich, der Lehrkonzeption Kodálys in den wichtigsten Punkten gerecht geworden zu sein, so daß sich der Leser in etwa ein Bild davon machen kann.

Zoltán Kodály: sein Lebenslauf

Als Sohn eines Eisenbahnbeamten 1882 in Kecskemét geboren verbringt Zoltán Kodály als zweites von drei Kindern seine Kindheit in Galánta (Westungarn, heute CSSR) und Nagyszombat (nordwestliches Ungarn, dt. Tyrnau, heute tschechisch Trnava). Von seinen in der Freizeit musikausübenden Eltern - der Vater spielt Violine, die Mutter singt und spielt Klavier - erhält er früh musikalische Anregungen und erlernt das Klavier-, Violin- und Violoncellospiel. In den letzten Jahren seiner Gymnasialzeit folgen erste Kompositionen.

Nach glänzendem Schulabschluß entscheidet sich Kodály, um den Vorstellungen der Eltern und der Lehrer entgegenzukommen, für die Musiklehrerausbildung. In Budapest studiert er an der Musikakademie Komposition bei Johann Koessler, zu dessen Schülerkreis auch Bartók, Dohnányi und Weiner gehören, neben dem Musikstudium jedoch auch Philosophie und Sprachen. Nach seinem Diplom als Komponist, seinem Lehrexamen, seiner Doktorarbeit "Strophenbau im ungarischen Volkslied" und der Promotion als Doktor der Philosophie im Jahre 1906 ist Kodály Musikwissenschaftler, Musikpädagoge und Komponist in einer Person.

Kodály, der 1907 zum Professor für Komposition an der Musikakademie ernannt wird, wendet sich in seinen Werken zusammen mit seinem Freund Bartók ganz den ungarischen, er selbst zum Teil auch neuen französischen Elementen zu. Mit ihm beginnt er seine Forschungen auf dem Gebiet der ungarischen Volksmusik, die für beide eine Lebensaufgabe werden sollte. 1910 heiratet Kodály seine Schülerin, die Komponistin und Pianistin Emma Sándor, dt. Schlesinger, die ihn bei seiner Arbeit fortan unterstützt. Bartók und Kodály versuchen in der folgenden Zeit immer wieder, mittels ihrer neuen Kompositionen der Öffentlichkeit ihre Forschungsergebnisse zu präsentieren; doch ist ihnen so bald kein Erfolg beschieden, auch wenn das Ausland ihre Werke mit der Zeit sogar besser versteht als ihr eigenes Volk.

Nach zweijähriger Unterbrechung der Lehrtätigkeit infolge der Wirren um die Revolution von 1918¹ gelingt Kodály nach langem Ausbleiben

1) Kodály wurde in einem Disziplinarverfahren unter anderem Arbeit in staatsfeindlichem Interesse vorgeworfen, da er auch Volkslieder der Nachbarstaaten, welche inzwischen zu Kriegsgegnern geworden waren, in seine Kompositionen aufgenommen hatte.

des Erfolgs 1923 mit seinem Werk "Psalmus Hungaricus" für Tenorsolo, gemischten Chor, Kinderchor, Orchester und Orgel endlich der Durchbruch. Die Kinder- und Jugendchöre, die als erste seine Musik richtig zu verstehen im Stande waren und diese in hervorragender Weise aufzuführen vermochten, gibt Kodály die Einsicht, daß seine Aufklärungsarbeit in den Schulen, ja, im Kindergarten beginnen müsse. Es folgt nun ein abermaliger langer Kampf um die Verbreitung seiner neu gewonnenen Ansichten, bei welchem ihn viele seiner Freunde und ehemalige Schüler unterstützen, geht es doch dieses Mal darum, das ganze Lehrprogramm des Musikunterrichts in den Schulen umzugestalten und zu reformieren.

Ansehen und Popularität seiner Person beginnen nun auch in weiteren Kreisen seines eigenen Landes zu wachsen, wozu vor allem die "Singende Jugend"-Bewegung und die seine Ideen verbreitenden Schülerzeitungen beitragen. Nach Abgabe seines Lehrstuhls für Komposition und der Emigration Bartóks im Jahre 1940 bleibt ihm die alleinige Verantwortung für die Herausgabe der Sammlung ungarischer Volksmusik an der Akademie der Wissenschaften überlassen. Es häufen sich Ehrungen und Ernennungen zum Mitglied kultureller Organisationen. Nach dem zweiten Weltkrieg wird er im Zuge der Neuordnung des ungarischen öffentlichen Lebens bis Ende 1945 in die wichtigsten künstlerisch-staatlichen Gremien gewählt (zum Vorsitzenden des künstlerischen Rates und der freien Gewerkschaft der Musiker, zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Wissenschaften, zum Abgeordneten der Nationalversammlung sowie zum Vorsitzenden des Direktionsrates der Musikschule), von wo aus mit der Einführung des fertig dastehenden Erziehungsprogramms begonnen werden konnte.

Kodály wird in seinen letzten zwanzig Lebensjahren von seinem Volk geliebt und geehrt. Unter anderem wird er dreimaliger Kossuth-Preisträger, Inhaber des "Großen Kreuzes des Ordens der Volksrepublik", Präsident des Bartók-Gedenkkomitees und der Mozart-Gesellschaft, Ehrendoktor der Universitäten Oxford, Berlin, Chicago und Toronto usw. Nach dem Tode seiner Frau im Jahr 1958 heiratet er ein Jahr darauf ein zweites Mal, die Dirigierschülerin Sarolta Péczely.

Zoltán Kodály, dessen Arbeiten und Werke in der ganzen Welt Bewunderung und Nachahmung fanden, verstarb am 6. März 1967 in Budapest. Sein Erbe, allem voran seine pädagogischen Absichten, Ziele und deren Verwirklichung in einer kleinen Arbeit zu umreißen soll das Bestreben dieser Arbeit sein.

Die geschichtlichen Gründe für die Notwendigkeit der Volksmusik-
forschung Kodálys und Bartóks

Kodály's Leidenschaft, das Gebiet der Volksmusik zu erforschen, entstand bereits während den Gymnasiums Jahren in Galánta, wo ihm jedoch nur die damals bekannten Volksliedheftchen zur Verfügung standen. Im Jahre 1896 stieß er zum ersten Mal auf den Namen Béla Vikár, der als erster mit dem Phonographen Volkslieder aufgenommen hatte und Kodály später während seiner Studienzeit in seine Wissenschaft einarbeitete. Dabei entdeckte Kodály, daß die gedruckten, für den Schulunterricht bestimmten Volkslieder gegenüber denen auf Wachswalzen aufgenommenen so verfälscht waren, daß dabei wesentliche ungarische Eigenheiten verloren gingen. Diese Unterschiede waren, wie Kodály und Bartók in ihren Schriften später beweisen konnten, dadurch zu erklären, daß sich Bauern- und Oberschicht des ungarischen Volkes in Folge der Türken- und Habsburgerherrschaft so weit auseinanderentwickelt hatten, daß das Bauernvolk danach strebte, die Tradition zu bewahren (somit die von den verschiedenen Stämmen der Zeit der Völkerwanderung abstammenden Volkslieder¹), die Oberschicht sich aber den fremden Machthabern unterwerfen mußte und folglich stilfremde Elemente auch ins Kulturleben und Erziehungssystem übernahm. Durch die Einführung des obligatorischen Schulgesangsunterrichts 1856 wurde zum ersten Mal der Versuch gemacht, eine national-ungarische Musikkultur aufzubauen. Neben Ferenc Erkel, Mihály Mosonyi und Franz Liszt, die alle dem Irrtum erlagen, die Zigeunermusik sei die ungarische Volksmusik, wurden erste Ansätze zur Wiederentdeckung der Urmusik der ugrisch-magyarischen Stämme im unbeeinflussten Bauernvolk durch István Bartalus² und Aron Kiss³ in Form von Liedersammlungen angestellt, die jedoch daran

-
- 1) die sieben Stämme eines ugrischen Zweiges der finno-ugrischen Völker mit Urheimat im mittleren Nordrußland, welche während der Völkerwanderung unter ihren sieben Führern Ond, Kond, Tas, Örs, Huba, Töhötöm und Megyer von den Südausläufern des Urals nach Westen zogen, sich zwischenzeitlich mit einer türkischen Oberschicht vermischten und schließlich 895 unter Arpád das Donau-Theiß-Becken besetzten.
 - 2) István Bartalus (1821-99), Musiklehrer und -historiker, Lehrer am staatlichen Lehrerausbildungsinstitut und Herausgeber einer siebenbändigen Reihe "Ungarische Volksmusik".
 - 3) Aron Kiss (1845-1908), Pädagoge. Sein Werk "Sammlung der ungarischen Kinderspiele" ist eines der wichtigsten Dokumente der ungarischen Volksmusikforschung.

scheiterten, daß die Lieder in das aus Deutschland stammende tonleiterbildende Dur-Moll-System gepreßt und nach solchem gelehrt wurden. Kodály und Bartók, die die neue und zugleich alte Quelle der magyarischen Volksmusik ebenfalls erkannten und nach den Vorbildern anderer Nationen (Debussy in Frankreich, Sibelius in Finnland, Smetana in der Tschechei usw.) eine reine, den ungarischen Eigenheiten gerecht werdende Nationalmusik schaffen wollten, machten sich nach Abschluß ihrer Studienzeit daran, in möglichst allen Gebieten Ungarns mittels eines Phonographen die Volkslieder aufzuzeichnen, zu systematisieren und herauszugeben, um auf diese Weise eine Grundlage für eine Umorientierung des musikalischen Geschmacks im eigenen Land herbeizuführen.

Als erläuternde Werke zu ihrer Arbeit und ihrem Kompositionsstil seien hier die wichtigsten von ihnen selbst verfaßten Schriften erwähnt:

1917 Kodály: Studie "Die fünfstufige Tonleiter in der ungarischen Volksmusik".

1924 Bartók: "Das ungarische Volkslied". Dieses Werk gibt das erste zusammenfassende authentische Bild ungarischer Volksmusik.

1934 Kodály: "Eigenartige Melodiestruktur in der Volksmusik der Tscheremissen¹". Kodály weist darin den asiatischen Ursprung der Volksmusik aus der Zeit der Landnahme nach und zeigt die Urformen auf.

Bartók: "Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker".

1937 Kodály: "Die ungarische Volksmusik".

1951 konnte Kodály schließlich den ersten von 20 bis 25 geplanten Bänden der Reihe "Corpus Musicae Popularis Hungaricae" ("Sammlung der ungarischen Volksmusik") herausgeben.

1) Tscheremissen: eigener Name: Mari; ostfinnisches Volk zwischen der mittleren Wolga und der Wjatka am Fuße des Ural in der heutigen ASSR der Mari und der Baschkirischen ASSR (Rußland).

Die Grundformen der ungarischen Volksmusik

Um aufzuzeigen, was für eine Art Volksmusik zu untersuchen Bartók und Kodály sich die Mühe machten, seien hier kurz die zwei wichtigsten Formen ungarischer Volkslieder angeführt:

a) Die Volkslieder alten Stils

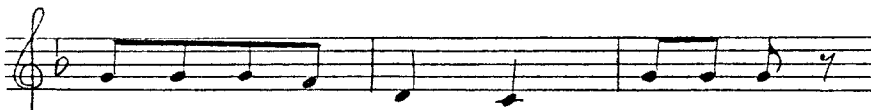
Sie zeichnen sich durch reine Pentatonik und absteigende Melodiegruppen aus, worin die Konturen einer Quintstruktur deutlich werden, sind doch die letzten zwei Zeilen des Liedes nichts weiteres als die tonale, um eine Quinte tiefer begonnene Wiederholung der ersten beiden.



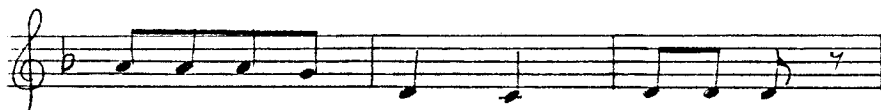
Volt nekem egy kecs-kém, tudod-e?



Kert-be rekesz-tet-tem, tudod-e?



Me-get-te a far-kas, tudod-e?



Csak a szarvát hagy-ta, lá-tod-e?

(Ich besaß eine Ziege, du weißt es wohl? Ich schloß sie in mein Gärtlein ein, du weißt es wohl? Der Wolf verschlang sie mit Haut und Haar, du weißt es wohl? Nur die Hörner sind geblieben, siehe her!)

Dieser Stil (Pentatonik mit Quintstruktur) ist auch in der Musik jener Völker anzutreffen, die ähnlicher Herkunft wie die Ungarn sind und heute noch dort leben wie z.B. die Tscheremissen und Tschuwaschen¹. Kodály konnte durch Vergleich mit der Musik anderer europäischer Völker in seiner Studie von 1934 nachweisen, daß es sich dabei um eine asiatische Erbschaft aus der Zeit der Landnahme handelt.

1) Tschuwaschen: tatarisch-finnische Volk in Rußland, rechts und links der mittleren Wolga in der Tschuwaschischen ASSR, hervorgegangen aus finnischen und alttürkischen Volksteilen.

b) Die Volkslieder neueren Stils

Kennzeichnend dafür sind vierreihige, bogenförmige, sich wiederholende Melodiestructuren, worin neben der Pentatonik auch modale und moderne Dur- und Molltonarten auftreten. Der Einfluß der europäischen Musik läßt sich aus dem reisenartigen Formprinzip deutlich ableiten.



Juhászlegénya határon furu - lyál.



Szö-ke kislány sétá-lanya-ja u - tán.



Szö-ke kislány fordítsd meganya-ja - mat,



Meg-szolgá-lom érte fárad-sá - go - dat.

(Der Schäfer auf dem Lande, er spielt auf der Flöte.
Ein blondes Mädchen folgt seiner Herde.
Blondes Mädchen, bringe meine Herde ja zurück,
Ich werde dir dafür ergeben sein.)

Kodály's Zuwendung zur Pädagogik

Bartók und Kodály stießen mit ihren neuen Kompositionen beim ungarischen Konzertpublikum wie auch bei den Kritikern auf Unverständnis in nicht vorstellbarem Ausmaß. Insbesondere Kodály, dessen Kompositionen alte und neue Elemente verbinden sollten, so daß Bartóks erste Werke radikaler erschienen, und auch die Tatsache, daß Kodály an der Budapester Musikakademie Kompositionsunterricht erteilte, brachten ihn in angreifbare Situationen. So schreibt das Organ "Magyarország" am 12. Januar 1921:

"Geschickt verwaltet er sich selbst, immer und überall möchte er als kongenialer Berufsgenosse Bartóks auftreten... Nur, was bei Bartók echte Genialität, was dort großzügig und kraftvoll intellektuell ist, das ist hier mühevoller Anstrengung und bloße Originalitätshascherei! In den Liedern von Kodály gibt es weder Ehrlichkeit noch Invention. Sie sind überheblich im Aufbau und langweilig im Klang."

Im "Györi Hírlap" bringt am 18. Oktober 1928 ein Kritiker seine Meinung folgendermaßen zum Ausdruck:

"Neue musikalische Formen hatten zu jeder Zeit ihre Existenzberechtigung, solange sie nicht an Überspanntheit und Exzessivität grenzten. Wenn aber jemand den Mut besitzt, gegen moderne musikalische Richtungen zu opponieren, wird er als rückständig verurteilt. Dies wäre noch halb so schlimm, weil es unserer Gesundheit bisher nicht geschadet hat. Man kann aber nicht unerwähnt lassen, daß einige so tun, als ob diese neue Richtung echte ungarische Musik sei. Wieso? Weil sie dem Ausland gefällt? Woher will man im Ausland wissen, was die echte ungarische Musik ist!"

Kodály kam schließlich zum Schluß, daß er die ungarische Nation, die er so sehr liebte, zu neuem Geschmack erziehen müsse. Den entscheidenden Anstoß gaben ihm die für Kinderchor komponierten Werke, allen voran die hervorragenden Aufführungen des 1923 komponierten "Psalmus Hungaricus". Die Kinder entdeckten in diesen Werken ihre eigene Muttersprache und verhalfen Kodály zum Durchbruch. Ihm wurde nun klar, daß es der deutsch-österreichisch gefärbte, artfremde Musikunterricht in den Schulen war, der ein Verstehen seiner Musik von vornherein verunmöglichte. Also mußte dieser durch die Grundlagen einer rein ungarischen Musikkultur ersetzt werden. Damit verbunden stellte Kodály jedoch noch viel weitergehende Forderungen, sollten doch nur die besten Mittel und Wege benutzt werden, um den Kindern in Zukunft Musik zu vermitteln. In seiner 1929 verfaßten Schrift "Kinderchöre" vertritt Kodály unter anderem

folgende Vorstellungen:

- 1) Auch in Ungarn soll die Musik wie bei den Griechen eine zentrale Rolle einnehmen: "Wenn man einen Blick in die ungarischen Lehrpläne wirft, sehen wir, daß ihre Verfasser vom griechischen Ideal der Erziehung weit entfernt sind, die der Musik eine zentrale Stellung eingeräumt hat."
- 2) Erziehung eines Konzertpublikums: "Millionen ... bleiben musikalische Analphabeten, freie Beute für wertlose Musik... Umsonst unterhält der Staat Opernhäuser und Konzertsäle, wenn sie von niemandem besucht werden. Wir sollten ein solches Publikum erziehen, das die Kunstmusik als eine Lebensnotwendigkeit empfindet. Das ungarische Publikum muß aus seiner musikalischen Anspruchslosigkeit herausgeholt werden."
- 3) Verbesserung der Lehrerausbildung: "Die Effizienz des Musikunterrichts hängt vom Pädagogen ab. Die Qualifikation, die von einem heutigen Real- oder Gymnasiallehrer in Musik verlangt wird, bewegt sich auf solch niedrigem Niveau, daß er, wenn er nicht aus eigenem Können etwas tut, nicht einmal das in unseren Lehrplänen enthaltene Pensum schaffen kann."
- 4) Auch die kleinen Kinder sindentwicklungsfähig und in keiner Weise dumm: "Manche Lehrbuchautoren halten die ungarischen Kinder für Idioten. Sie werden mit solchen Reimen und Liedchen geplagt, wie sie jedes Kind improvisieren könnte, ja noch besser, wenn man es gewähren lassen würde."
- 5) Durch das Lernen minderwertigen Lehrstoffes wird das Kind verdummt und auf falsche Bahnen geleitet: "Der kleine Ungar an der Theiß denkt sich vielleicht, das ist die gehobene Musik, wo das ungarische Wort sich in dieser Deklamation gegen seine Natur wie in einen geliehenen Anzug geklemmt fühlt. So lernt er den Tonfall des ungarischen Liedes verachten, denn obwohl dort die Worte frei atmen, empfindet er es als alltäglich und bäuerisch. Und weil ihm nur der auf der Oberfläche schimmernde, ramschige Teil der uralten Volksmusik beigebracht wird - wenn überhaupt - betrachtet er mit Ehrfurcht das Bessere, das Fremde. Weil aber sein Bedürfnis durch diese in Äußerlichkeiten kultivierte, inhaltlich aber um so nichtssagendere Musik nicht befriedigt wird, verliert er seinen Glauben an die bessere Musik und bleibt ein Leben lang in musikalischem Infantilismus stecken."
- 6) Herausheben der Wichtigkeit der Musiklehrer: "Es ist viel wichtiger, wer in Kisvárd¹ Musik unterrichtet, als wer Generalintendant der Staatsoper ist. Der schlechte Operndirektor fällt durch (manchmal auch der gute), aber ein schlechter Lehrer tötet 30 Jahre hindurch 30 Jahrgängen die Liebe zur Musik".
- 7) Forderung nach Statusgleichheit des Musiklehrers mit den Lehrern anderer Fächer: "Der Status des zukünftigen Musiklehrers muß dem der übrigen Lehrer gleichgestellt werden. Vergebens bemühen wir uns, der musikalisch gebildeten Jugend zu diesem Beruf zu raten, vergebens versuchen wir, ihr klarzumachen, daß es einen erhabeneren und schöneren Beruf als die Erziehung des Volkes nicht gibt. Sie erkundigen sich, was ein Lehrer verdient

1) Stadt im Nordosten Ungarns

und spielen vorläufig lieber in einem Kino Klavier, weil sie mit leerem Magen das Volk nicht erziehen können."

- 8) Vom Lehrer verlangt Kodály die völlige Identifikation mit seinem Beruf: "Wir brauchen einen Musiklehrer, der mittags nach dem zwölften Glockenschlag nicht gleich die Mörtelkelle in den Kasten wirft, sondern einen, der etwas Mehrarbeit als geistiges Bedürfnis empfindet, wozu er zwar von Amts wegen nicht verpflichtet ist, was aber seiner Arbeit Würze, Seele und Sinn verleiht."
- 9) Das Fach Musik muß den Schülern zur Freude werden: "...In den Schulen müßte man den Gesang und die Musik so lehren, daß sie keine Qual, sondern eine Freude für den Schüler bedeuten und ihn sein ganzes Leben lang Sehnsucht nach edlerer Musik empfinden lassen."
- 10) Der Lehrstoff darf nur aus dem Besten bestehen, was die Musik zu bieten hat: "Machen wir doch Schluß mit dem Pädagogenaberglauben, daß ein verdünnter Ersatz der Kunst gut genug sei, als Lehrstoff zu dienen. Gerade nur die wahre Kunst wird von niemandem besser verstanden als vom empfindlichen Kind, das noch von seinem Instinkt regiert wird. Nur wahre künstlerische Werte, nur das Beste ist für die Kinder gut genug, alles andere ist schädlich für sie."
- 11) Neben dem täglichen Turnen entwickelt das tägliche Singen Körper, Seele und Geist des Kindes: "Die Musik ist eine reiche Quelle der seelischen Bereicherung. Sie muß vielen zugänglich gemacht werden." und: "In keinem Fach wird das Kind geistig und körperlich mehr gefördert als in der Musik."
- 12) Funktion des Chorgesanges: "Sehr wichtig ist der Chorgesang, denn die Freude über die in gemeinsamer Anstrengung errungenen Erfolge erzieht disziplinierte Menschen."
- 13) Es muß mehr Musik für die Kinder geschrieben werden: "Niemand ist zu groß, um für die Kleinen zu schreiben. Im Gegenteil, man sollte danach streben, dieser Aufgabe würdig zu sein. Was gebraucht wird, sind Originalwerke, die im Text, in der Melodie und in der Atmosphäre für den kindlichen Geist und für die Kinderstimme komponiert sind... Hätte Ferenc Erkel nur einige kleine Chorstücke für Kinder komponiert, so hätten seine Opern jetzt mehr Publikum."
- 14) Die Schule ist für das Heranführen des Kindes zur ernstesten Musik zuständig: "Wenn das Kind im zugänglichen Alter zwischen sechs und sechzehn Jahren nicht vom lebendigen Strom der Musik durchdrungen wird, so wird es später kaum mehr dafür empfänglich sein. Oft darf man ein Erlebnis nicht dem Zufall überlassen; es ist die Pflicht der Schule, dem Kind dieses Erlebnis zu verschaffen."

In seiner Schrift "Musikalische Mission im Inland" 1934 fordert

Kodály:

- 1) das Heranführen der Massen zur Kunstmusik durch den Chorgesang: "Was wir zu tun haben, ist mit einem Wort gesagt: Erziehung. Aber eine gegenseitige. Die Massen müssen der Kunstmusik nähergebracht werden ... Der Weg in diesem Annäherungs-

prozeß ist der Chorgesang, welcher aber seine Aufgabe erst dann erfüllen kann, wenn er neu geboren wird."

- 2) Die musikalische Bildung soll jedem Kinde zugute kommen: "Die Musik kann nicht weiter als privates Vergnügen gelten, sondern sie stellt eine seelische Kraftquelle dar, wie dies jede Kulturturnation längst erkannt hat. Jedes ungarische Kind soll an ihr teilhaben."

In seinem Interview in der Zeitschrift "Ifjúság" ("Jugend") 1941 schildert Kodály, aus was die Grundlage seiner Musikerziehung bestehen soll:

"Übrigens ist die Grundlage einer tieferen musikalischen Bildung ausschließlich der Gesang. Eine Stimme besitzt jeder. Sie ist kostenlos und kann das schönste Instrument werden, sofern wir es wollen. Dieses Instrument auszubilden ist die erstrangige Pflicht der Jugend, weil sie dadurch an die Pforte der höheren musikalischen Welt geführt wird."

In seiner Schrift "Musik im Kindergarten" 1941 führt Kodály unter anderem folgende Punkte an:

- 1) Musik ist Nahrung: "...Auch der Dreijährige ist ein Mensch. Das Kind soll ernst genommen werden... Die Musik ist Nahrung und kann durch nichts ersetzt werden."
- 2) Die Kindergartenerziehung ist eine der wichtigsten Bereiche im Leben eines Kindes: "Die wenn auch noch so fürsorgliche und sorgfältige Erziehung der Eltern kann den Kindern nie die Gemeinschaftserziehung gewährleisten, obwohl sie im musikalischen Anfangsunterricht eine große Hilfe ist. Die meisten Kinder haben keine Möglichkeit, ihre musikalischen Anlagen frühzeitig zu entfalten. Sie bleiben wegen mangelnder Forderung unterentwickelt ... Im Kindergarten (bei vielen erst im ersten Schuljahr) wird der Grundstein zur Musik gelegt und die ersten musikalischen Eindrücke gesammelt. Was das Kind hier lernt, wird es nie vergessen, das geht ins Blut über. Das wird aber nicht nur zum Besitz des Individuums, es wirkt sich auf den allgemeinen Geschmack des ganzen Volkes aus."
- 3) Die fremden Lieder müssen durch ungarische ersetzt werden: "Die Musik aus fremdem Rhythmus und fremder Melodik gehört genauso wenig in den Kindergarten wie eine Fremdsprache. Den Mazurka-Rhythmus vorzustellen hat auch dann noch Zeit, wenn die Vielfalt der ungarischen Rhythmen bereits bekannt ist..."
- 4) Fremde Lieder sollen in ihrer ursprünglichen Form belassen werden: "...Und wenn er (der Mazurka-Rhythmus) vorgestellt wird, dann sollten wir auch nur originale polnische Beispiele verwenden und keine blassen Nachschöpfungen... Und das Lied 'Fuchs, du hast die Gans gestohlen' singen wir, aber im Deutschunterricht und in originaler Sprache. Dort ist es von Nutzen, ungarisch verkleidet schadet es nur."

Abschließend noch ein Satz aus "Popularisierung der E-Musik" 1946, der wohl das Ansetzen seiner Musikerziehung bei der Jugend rechtfertigt und auch seine allgemeinen Erfahrungen widerspiegelt:

"Der Geschmack der Erwachsenen ist kaum mehr zu ändern, aber der gute Geschmack, der früh ausgebildet wurde, kann später nur schwer verdorben werden."

Der Weg zu einer Neugestaltung des Musikunterrichts in Ungarn -
Kodály's Schüler

Kodály, aufgerüttelt durch die Aufführungen seiner Chorwerke und getragen von der Jugendchorbewegung, veranlaßte die Erarbeitung neuer Lehrpläne und Lehrbücher durch seine einstigen Kompositionsschüler, die er davon zu überzeugen verstand, daß die pädagogische Tätigkeit und Forschung für die ungarische Nation im Moment wichtiger sei als individuelle Kompositionen. Um noch unbekannte Unterrichtsmethoden genauer zu untersuchen und eventuell nutzbringend in sein Lehrprogramm mit aufzunehmen, schickte er einige seiner ehemaligen Schüler auch ins Ausland. Die Arbeiten wurden durch zwei neu ins Leben gerufene Zeitschriften fortlaufend der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

In besonderem Maße müssen folgende Mitarbeiter Kodály's erwähnt werden:

Kerényi, György (1902-1986); Komponist, Journalist und Volksliedforscher; nach seinem Studium bei Kodály studierte er in Berlin und Rom; Mitbegründer der Zeitschriften "Énekszó" ("Gesang") 1933 und "Éneklő Ifjúság" ("Singende Jugend") 1941; Kerényi war staatlicher Schulinspektor für Musik und verfaßte zusammen mit B. Rajeczky 1938 das erste Lehrbuch der relativen Solmisation "Énekes ABC" ("Singendes ABC"). 1940 war er mit B. Rajeczky und L. Bárdos Herausgeber eines Leitfadens der relativen Solmisation für Musiklehrer "Éneklő Iskola" ("Singende Schule"). Zusammen mit Kodály gab er eine Liedersammlung für die Schule und Bände des "Corpus Musicae Popularis Hungaricae" heraus. Nach dessen Tod war er bis 1970 Sektionsleiter der Volksmusikabteilung an der Akademie der Wissenschaften in Budapest.

Rajeczky, Benjamin (geb. 1901); Theologe, Pädagoge und Komponist; studierte bis 1925 Theologie und 1932-35 bei Kodály Komposition. 1926-45 war er Lehrer an höheren Schulen in Budapest, daraufhin Lektor für Volksmusik an der Universität Budapest. Zusammen mit Kerényi war er Herausgeber des "Énekes ABC" ("Singendes ABC") und Mitverfasser des Leitfadens "Éneklő Iskola" ("Singende Schule"); seit 1960 Mitarbeiter bei der Veröffentlichung der "Corpus Musicae Popularis Hungaricae" an der ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Bárdos, Lajos (1899-1986); Komponist, Chorleiter und Professor an der Hochschule für Musik in Budapest; Schüler von Kodály. Er gründete mit Gy. Kertész den Musikverlag "Magyar Kórus" ("Ungarischer Chor") und war zugleich Organisator der "Singenden Jugend"; Mitverfasser des Buches "Éneklő Iskola" (1940).

Kertész, Gyula (1900-1964); Komponist; Mitbegründer und Redakteur des Verlags "Magyar Kórus", außerdem Redakteur der musikpädagogischen Zeitschrift "Énekszó" ("Gesang").

Torrai, Miklós (geb. 1913); Vorsitzender der Franz-Liszt-Gesellschaft. Dirigent des Budapester Chors; er war Vorsteher der Gesangsabteilung der Budapester Musikakademie und Herausgeber einer Chorsammlung "1000 év chórus" ("1000 Jahre Chor") und der "50 Solfeggien" von Bertalotti.

Forrai, Katalin (geb. 1926); Schwester von Miklós Forrai; Expertin für musikalische Kindergartenerziehung und einstige Präsidentin der internationalen Kodály-Gesellschaft. Sie war Gründerin und Vorstandsmitglied der Kommission "Frühe Kindheit" innerhalb der ISME (International Society of Music Education) und wurde letztes Jahr zu deren zukünftiger Präsidentin gewählt.

Adám, Jenő (1896-1982); Chorleiter, Dirigent, Musikpädagoge, Komponist; studierte bei Kodály und Felix Weingartner; war bis 1938 Gesangslehrer in allen Schultypen Ungarns, 1929-59 Dozent an der Hochschule für Musik Budapest in den Fächern Solfège, Kammergesang, Volksmusik, Didaktik, Methodik und Gesang, 20 Jahre lang Leiter des Hochschulchors, der Opernschule und der Lehrerausbildung. Begründer des "Vereins ungarischer Gesangslehrer". Er verfaßte 1943 das wegweisende Musiklehrbuch "Methodischer Gesangsunterricht auf Grund der relativen Solmisation", welches als erstes die Solmisation für alle ersten acht Grundschulklassen anwendbar machte; weiter verfaßte er acht Hefte "so-mi" für Elementarschulen.

Szönyi, Erzsébet (geb. 1924); Komponistin, Musikpädagogin; Schülerin von Kodály, danach Studium in Paris, 1948 Gewinnerin des "Prix de composition"; Professorin an der Hochschule für Musik in Budapest und Inhaberin des Lehrstuhls für Lehrerausbildung seit 1959. Werke: "Die Methodik des musikalischen Lesens und Schreibens" (3 Bände, 1953/54), "Aspekte der Kodály-Methode" 1973; ersteres ist grundlegend für die ungarische Musikerziehung.

Eöszé, László (geb. 1923); ungarischer Musikforscher, Pianist und Klavierlehrer; ab 1956 Redakteur, 1958 Chefredakteur und 1961 künstlerischer Leiter des ungarischen Musikverlages "Editio Musica Budapest"; Verfasser von sieben Werken über Z. Kodály und seine Musik.

Molnár, Antal (1890-1983); Komponist, Musikästhet, Volksliedforscher, Journalist und Professor an der Hochschule für Musik Budapest; Anhänger und Propagandist der Kunst von Kodály und Bartók.

Lukin, László (geb. 1926); Musiklehrer und Chorleiter; Vorsteher der Lehrerfortbildungskurse für Musikerziehung; Herausgeber von Volksliedern und Madrigalen.

Die ausländischen Quellen der Kodály'schen Lehrkonzeption

Folgende methodische Elemente wurden vom Ausland übernommen und in die Konzeption miteinbezogen:

a) Gehörbildung:

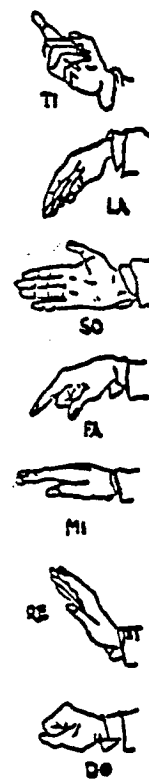
Die relative Solmisation

Geschaffen wurde sie von Guido von Arezzo (11. Jh.), aus dessen Hymne "Ut queant laxis" die Anfangssilben jedes Verses der Abc-Tonreihe zugeordnet wurden ("Ut queant laxis - resonare fibris - mira gestorum - famuli tuorum - solve paluti - labii reatum - Sancte Johannes").

Bei Otto Gibelius (1612-1682) tauchen in seinem "Bericht von den vocibus musicalibus" zum ersten Mal do anstelle von ut und chromatische Erhöhungen do-di, fa-fi usw. auf.

Ende des 17. Jh.s wurde die siebte Stufe si eingeführt, um die Solmisation auch auf die neue weltliche, siebenstufige Melodik (Dur, Moll) anwendbar zu machen.

Der Engländer John Spencer Curwen (1816-1880) macht in seinem Buch "A Grammar of Vocal Music" als erster von der Solmisation als relative Tonhöhenbezeichnung Gebrauch. Dabei geht er zum ersten Mal dazu über, die Tonhöhen ohne Notensystem nur durch die Anfangsbuchstaben der Solmisationssilben festzulegen, zu deren Unterstützung er Handzeichen einführt. Um Verwechslungen bei der Kurzschrift zu vermeiden, wird si zu ti. Sol wird zu so, so daß alle Silben auf Vokale enden.



Die Curwenschen
Handzeichen¹

Das ungarische Modell geht im Gegensatz zu allen anderen von der Pentatonik aus. Eine Erweiterung erfuhren die Alterationen,

1) aus: H.J.Moser: „Musiklexikon“, S. 476

die nun alle mit Silben präzise ausgedrückt werden können:

aufwärts mit dem Vokal i: fa \sharp wird zu fi, so \sharp zu si usw.

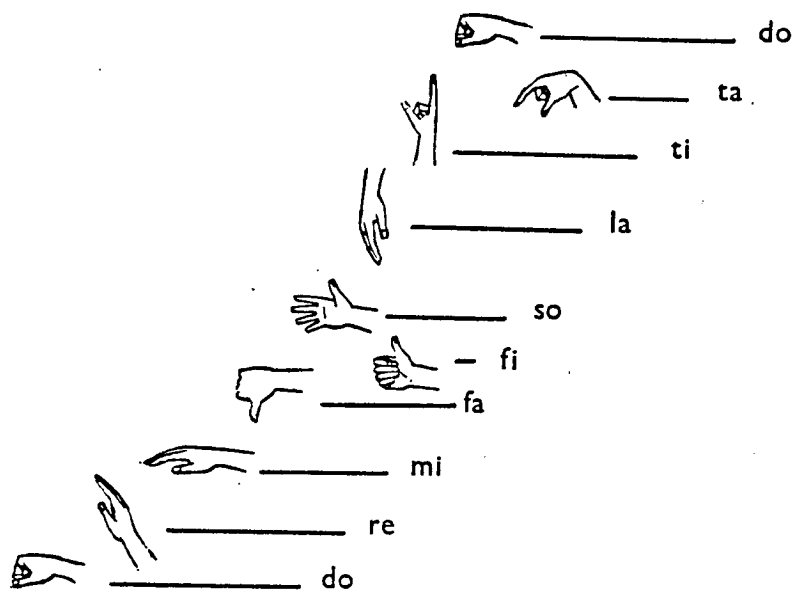
abwärts mit dem Vokal a: ti \flat wird zu ta, mi \flat zu ma usw.

Oktavbezeichnungen: ab dem höheren do mit Komma rechts oben,
ab dem unteren do mit Komma rechts unten.

Aus all dem ergibt sich die chromatische Solmisationsleiter:

do-di-re-ri-mi-fa-fi-so-si-la-li-ti-do'-ti-ta-la-lo-so-
fi-fa-mi-ma-re-ra-do.

Die Curwenschen Handzeichen wurden durch neue Gesten für die am häufigsten vorkommenden Alterationen fa-fi und ti-ta ergänzt¹:



Das Erlernen des Notensystems

Ähnlich der Guidonischen Hand stützt sich die Vermittlung des Notensystems auf die fünf Finger und deren Zwischenräume, welche sodann den fünf Notenlinien bzw. den vier Zwischenräumen des Liniensystems entsprechen. Damit kann den Schülern jede beliebige Note mit der Hand angegeben werden, ohne ihnen den Rücken zuwenden zu müssen. Am Anfang, wenn noch mit so-la-so-mi gearbeitet wird, bedeuten so-la Mittelfinger-Zwischenraum über dem Mittelfinger und so-mi Mittelfinger-Ringfinger.

1) aus: F.Sándor: „Musikerziehung in Ungarn“, S.46


Angelo Michele Bertalotti (1666-1747)

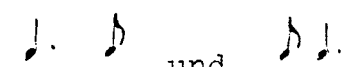

Um die Entwicklung in Gehörbildung nach dem Singen von Intervallen und Akkorden mehrstimmig weiterzuentwickeln, wurden die „50 zweistimmigen Solfeggien“ von Bertalotti in die Konzeption mitübernommen.

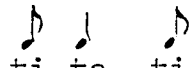
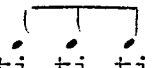
b) Die rhythmische Erziehung:



Emile-Joseph-Maurice Chevé (1804-1864)

Allfälligen Rhythmusschwächen wird mit dem von Chevé in Frankreich entwickelten Rhythmussilbensystem erfolgreich begegnet:

für Viertel und Achtel:  ta ta titititi ta

für punktierte Viertel:  ta-iti und  tita-i₃

für Synkopen:  ti ta ti für Triolen:  ti ti ti

für eine halbe Note:  ta-a für Sechzehntel:  ti tiri

Emile-Jaques Dalcrozes (1865-1905)

Einbeziehung von Elementen seines Solfège-Systems wie Taktschlagen, Klatschen und Klopfen zum praktischen Erfassen rhythmischer Elemente sowie das Gehen und gleichmäßige Schreiten mit oder ohne Klatschen; ferner die Dalcroze-Tonleiter, vorerst in pentatonischer, dann auch in Leiterform, beide zuerst nur mit relativen Tonsilben versehen, die sich von Leiter zu Leiter um eins verschieben.

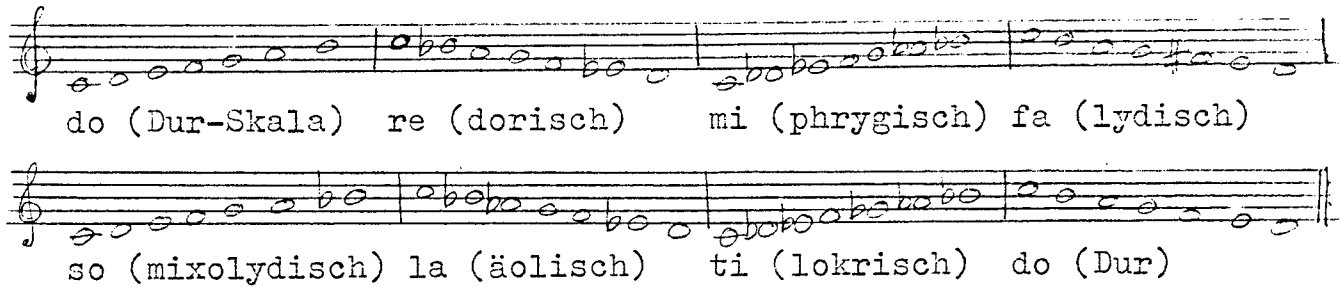
pentatonisch:



l, d r m s l d' l s m r d r m s l d' r'

m' r' d' l s m s, l, d r m s l s m r d l,

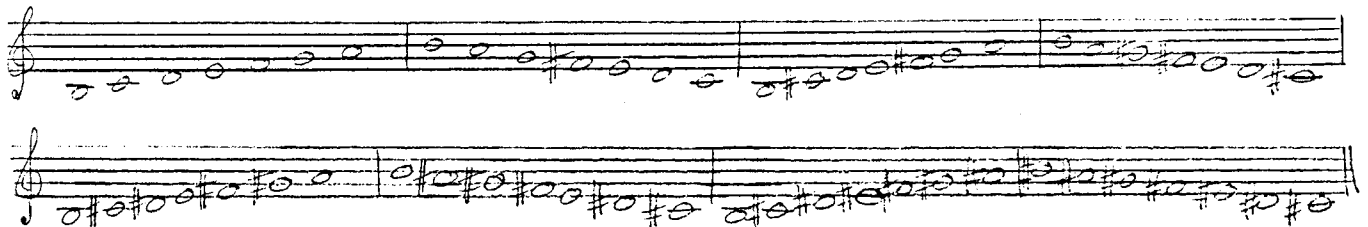
in Leiterform (mit modalen Tonarten):



in Kurzschrift:

Dur ↗ dorisch ↘ phrygisch ↗ lydisch ↘ mixolydisch ↗
 äolisch ↘ lokrianisch ↗ Dur ↘ .

die unveränderte Dalcroze-Tonleiter mit Vorzeichen und absoluten Notenbezeichnungen (hier beispielsweise von h aus):



in Kurzschrift: 0# ↗ 1# ↘ | 2# ↗ 3# ↘ | 4# ↗ 5# ↘ | 6# ↗ 7# ↘ ||

Zu all diesen verschiedenen Tonleitervariationen kann z.B. ein Rhythmusostinato geklatscht oder geklopft werden:



Ferner besteht die Variationsmöglichkeit, sie nur auf einen Vokal oder im Kanon zu singen.

Der Musikunterricht im Kindergarten

Der Lehrstoff der einzelnen Kindergartengruppen (drei-, vier- bis fünf- und fünf- bis sechsjährige Kinder) wird in jeweils angepaßter Form vermittelt und gliedert sich in: Kenntnis der Muttersprache, der Umwelt, Größen-, Raum- und Formkenntnis, Leibeserziehung, Zeichnen und Handarbeiten und Gesangs- und Musikerziehung.

Die stundenplanmäßige Gliederung einer Woche sieht in Unterrichtseinheiten pro Woche aufgeteilt so aus:

	Mutter- sprache	Formen	Gesang	Zeichnen	Leibes- erziehung	
3-4 Jährige	3	—	1	1	1	je 8-15 Min.
4-5 Jährige	3	1	2	2	2	je 20-25 Min.
5-6 Jährige	4	1	2	3	2	je 30-35 Min.

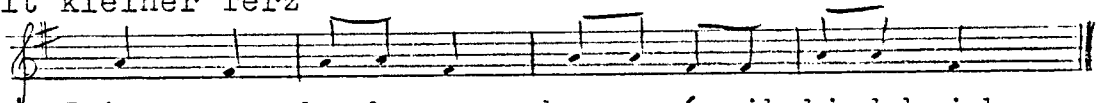
Der Lehrstoff in Gesang

Gehörbildung

Ziel ist es, die Kinder bis zum Schuleintritt zu selbständigem und gruppenweisem Singen zu befähigen, wobei auf schöne Textaussprache und auf alleiniges Finden des Anfangstones geachtet wird. Das Fundament des Unterrichts bilden dabei die pentatonischen Volkslieder mit einem Stimmumfang von drei bis sechs Tönen, worin als Intervalle der Pentatonik gemäß nur die große Sekunde so-la und die kleine Terz so-mi vorkommen.

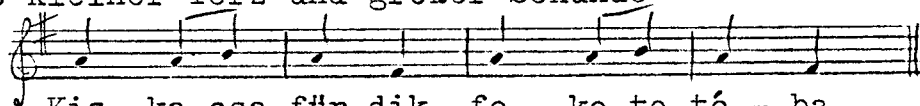
Beispiele:

a) mit kleiner Terz



Zsipp, zsupp, kenderzsupp, ha meg-á-zik ki-dob-juk.
(Hanfstroh, trocknes Stroh, wird es naß, so sind wir froh.)

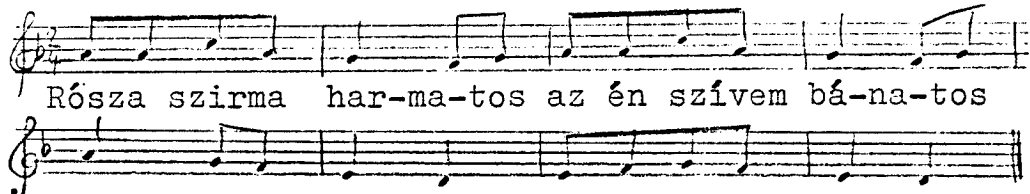
b) mit kleiner Terz und großer Sekunde



Kis ka-csa für-dik fe - ke-te tó - ba
Any- já-hoz ké-szül, Len-gyel-or-szág-ba.

(Entlein badet, schwarz sind die Fluten,
möchte nach Polen, Mutter besuchen.)

Da die Kleinkinder erfahrungsgemäß die größeren Intervalle leichter treffen als die kleinen Schritte, wird mit dem Einführen der Halbtöne mi-fa und ti-do gewartet, bis die Kinder etwa sechsjährig sind, worauf sie dann auch mit Liedern in Dur oder Moll in Berührung kommen.

Beispiel: 

R sza szırma har-ma-tos az  n sz v-em b -na-tos
S r - gul az er- d , go-mo-lyog a fel-h .
(Taubenetztes R slein, traurig ist das Herze mein,
Blätter, sie fallen, Wolken grau sich ballen.)

Kinder, die falsch oder einen Ton zu tief singen, kommen in jeder Gruppe vor. Ursachen dafür können psychische Hemmungen, Unge btheit oder unterentwickelte Stimmbänder sein, so daß die Kindergärtnerin dem Kind individuelle Hilfen gibt, mit ihm alleine übt und es in der Gruppe vorerst nur leise mitsingen läßt, so daß es lernt, auf die anderen genau zu hören.

Rhythmik

Im Anfang geht es hauptsächlich darum, mittels einfacher Volksspr che ein gleichmäßig pulsierendes Metrum zu entwickeln. Jedes Viertel bekommt vorerst einen Akzent in Verbindung mit einer dazu passenden Geste (Schritt- oder Handbewegung). Der Akzent des Wortsinnes spielt noch keine Rolle.

Beispiel: 

A-ki-re j n t -zen-h rom az lesz a fo-g .
(Dreizehn ist auf dich gefallen, sollst der Fänger sein.)

Die Spr che können mit Spielen kombiniert werden, die z. T. mit Klatschen oder auch mit Niederhocken enden. Der Schwierigkeitsgrad ist durch abwechselnde Rhythmen steigerbar, ebenso kann das Tempo der jeweiligen Altersgruppe angepaßt werden. Dazu geeignet sind auch die "Sz z kis indul " ("100 kleine Märsche") von Kod ly, die eine besonders starke Betonung der Zweier- und Vierertakte erlauben und von der Lehrerin auf dem Xylophon begleitet werden können. Allfällige Pausen werden mit offenen Armen oder einer anderen Bewegung angezeigt.

Das innere Gehör

Mit dessen Aktivierung und Erziehung kann schon früh auf der Grundstufe begonnen werden. Hauptübung dazu ist das sogenannte "Melodieverbergen": Auf ein Zeichen der Lehrerin hören die Kinder mitten im Lied zu singen auf, hören es innerlich weiter und setzen auf ein

zweites Zeichen in der richtigen Tonhöhe wieder ein. Dieses Spiel ist mit beliebig vielen anderen Elementen kombinierbar, so daß es dem jeweiligen Entwicklungsstand des Gehörs der Kinder angepaßt werden kann.

Die Förderung des musikalischen Gedächtnisses

Das musikalische Gedächtnis kann durch das Auswendiglernen vieler Lieder sehr gefördert werden. Allgemein behalten die Kinder rascher den Text als die Melodie, welche folglich durch Vor- und Nachsingen einzelner Motive eingeübt werden muß. Die Kinder erfinden auch oft selbst neue Lieder, wie es ihnen auch Spaß macht, die Wortmelodie ihres eigenen und anderer Namen zu erkennen.

Stimmpflege

Die Kinder, deren Stimmbänder sich noch im Entwicklungszustand befinden, sollten dazu angehalten werden, leicht oder höchstens mittelstark zu singen. Ebenso ist für den Kindergarten Liedmaterial mit kleinem Tonumfang Bedingung. Bei der Körperhaltung dient als Vorbild ausschließlich die Kindergärtnerin.

Klangfarben

Als erstes lernen die Kinder, Geräusche verschiedener Gegenstände zu erkennen und zu unterscheiden, später auch die verschiedenen Klänge der Instrumente (Trommel, Becken und Triangel). In Spielen sollen die Kinder dann mit verbundenen Augen Geräusche aus verschiedenen Richtungen, oder auf höherer Stufe die Stimmen ihrer eigenen Kameraden wiedererkennen.

Musikhören im Kindergarten

Kinder sollen schon im zarten Alter daran gewöhnt werden, der Musik mit Aufmerksamkeit und Genuß zuzuhören (ausgewählte Lieder oder kurze klassische Abschnitte, welche die Kinder für drei bis vier Minuten zu fesseln vermögen). Die Kindergärtnerin kann dabei selbst vorsingen (am besten heitere Volkslieder mit mehreren Strophen), auf der Geige oder Blockflöte Melodien vorspielen oder Schallplatte und Rundfunk (Kinderprogramme) zur Vermittlung der Musik einsetzen, was jedoch im Gegensatz zur direkt ausgeführten Musik immer nur mittelbare Wirkung hat. Bewegungen, welche die Kinder während der Musik mitausführen (wiegen, stampfen oder klatschen), können der Entwicklung der Musikalität nur förderlich sein.

Die Gesangskindergärten

Das Kind, das nicht im Kindergarten, sondern im Familienkreis aufwächst, hat die Möglichkeit, eine besonders breite musikalische Grundlage in den sogenannten Gesangskindergärten zu erlangen. Zwei- bis dreimal wöchentlich wird eine aus 15-20 Kindern bestehende Gruppe (meist in der Nähe einer Musikgrundschule) zusammengezogen, wobei die Auswahl der Kinder nur nach dem Kriterium des Wohnsitzes der Eltern erfolgt.

Die intensive Beschäftigung mit den musikalischen Elementen läßt auch individuelle Probleme der Kinder sehr schnell lösen. Im Unterschied zu den normalen Kindergärten werden hier mehr Lieder gelernt, qualitativ höhere Anforderungen an die musikalische Entwicklung des Kindes gestellt wie auch vielseitigere Methoden angewandt. Viertel und Achtel erlernen die Kinder mit den Silben ta-titi sowie später auch durch Motivkartenspiele. Die Gehörbildung wird schon von Anfang an mit den Tonsilben und den dazugehörigen Handzeichen so-mi und so-la erarbeitet, so daß auch schon das räumliche Gefühl (höher-tiefer) gefördert wird. Gelernte Melodien können die Kinder an Anfangs- oder Zwischenmotiven erkennen. Später lernen sie, mittels innerem Gehör die vom Lehrer vorgesungenen so-mi-do-Motive zu bestimmen. Ebensolches geschieht mit Handzeichen. Die pentatonische Skala la-so-mi-re-do ist bei den Sechsjährigen im Musikkindergarten somit fließend anwendbar. Zum Schluß kommt die Fünflinientafel mit auslegbaren Noten zur Anwendung, deren Funktionen über die Hand erlernt werden.

Der Gesangs- und Musikunterricht in den allgemeinbildenden Schulen:
Die Volksschule

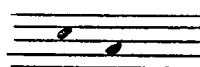
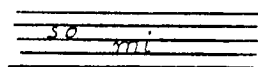
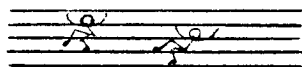
Die musikalischen Grundlagen, welche im Kindergarten gelegt wurden, werden in der achtklassigen Volksschule fortlaufend weiterentwickelt. In Stunden pro Woche ausgedrückt, ergibt sich folgendes Bild:

1. Klasse : zwei halbe Stunden, wobei in der ersten Lehrstoff behandelt wird, die zweite aber durch Singen und Musizieren gemüts Erziehend wirken soll.
- 2.-8. Klasse: zweimal eine Stunde, hinzu kommen zwei Stunden Chor. Der Unterricht wird in den ersten vier Klassen gegebenenfalls vom Klassenlehrer, von der fünften Klasse an auf jeden Fall von einem Musiklehrer erteilt.

Der Lehrstoff:

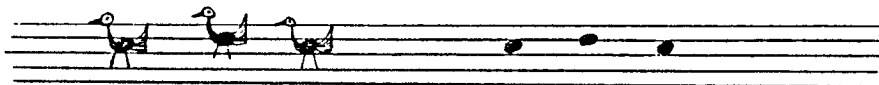
Die Gehörbildung

Das im Kindergarten erworbene Wissen wird gründlich wiederholt und dabei erstmals auch schriftlich festgehalten. Als Ausgangspunkt dient wieder die Rufterz so-mi:



Das auditive Bewußtmachen erfolgt durch das Erkennen einiger Lieder, in denen so-mi vorkommt, wie auch durch die Assoziation mit Handzeichen und den dazugehörigen Silben. Überdies werden die Noten an der Notensetztafel sichtbar gemacht.

Nach so-mi folgt so-la-so, das mit so-mi zu so-la-so-mi verknüpft wird.



Ab der zweiten Klasse erfolgt eine immerwährende Arbeit mit den Handzeichen, so daß die Kinder auch räumliche Ebenen abzuschätzen lernen. Neu eingeführt werden do, re und das la unter dem do, also la,. Do wird in den ersten Zwischenraum gelegt, später auch auf die zweite Notenlinie, so daß die Kinder bald merken, daß do überall stehen kann. Noch unbekannte Noten werden zuerst durch ein Fragezeichen markiert und beim Singen mit geschlossenem Mund gesummt, dann mit abweichender Farbe ergänzt.

Die meisten Kinder sind mit neun Jahren zu problemlosem Singen innerhalb des Oktavraumes fähig. Es folgt in der dritten Klasse die Erweiterung der Pentatonik zur Dur-Moll-Tonleiter. Nach so,

werden mittels schon bekannter Lieder die Halbtonschritte mi-fa und ti-do bewußt gemacht, ebenso ti,.

In den höheren Klassen werden das Notenlesen und -schreiben durch mannigfaltige Übungen gründlich abgesichert. In der fünften Klasse erfolgt die Einführung der klassischen Notenbezeichnungen (c,d,e usw.) und in der sechsten deren Alterationen.







Die Rhythmik

Die Grundlage besteht aus gleichmäßigem Taktschlagen, was auch durch Arbeits- und Spielbewegungen ausgedrückt werden kann. Die schriftliche Fixierung erfolgt am Anfang nur durch Striche $\begin{array}{cccc} | & | & | & | \\ \text{ta} & \text{ta} & \text{ta} & \text{ta} \end{array}$, dann auch mit Notenköpfen.

Durch das Halbieren des Metrums ergeben sich die Achtel:

(
tik	tak	tik	tak
┌	┌	┌	┌
ti ki	ta ki	ti ki	ta ki
		┌	┌
nagy	nagy	ki-csiki-esi	nagy
(groß	groß	kleinekleine	groß)

Veranschaulichung der Pause:

			
ki-csi	ki-csi	nagy	szünet
(kleine	(kleine	groß	Pause)
			Σ

Einführen der halben Note:

Dü dü dü-ü he-ge-dü-ü
(Dü dü dü macht Violine)

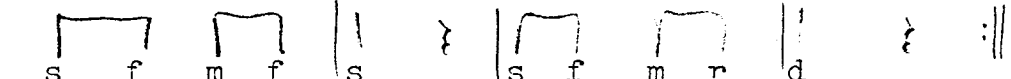
Bei Bedarf kann der Unterricht mit Rhythmuskärtchenspielen etwas aufgelockert werden.

In der zweiten und dritten Klasse folgen die Taktarten ($\frac{2}{4}$ - und $\frac{4}{4}$ -Takt), an denen die Betonungen der ungarischen Sprache (Betonung immer auf der ersten Silbe) vergegenwärtigt werden. Vor einer Betonung steht somit vorerst immer ein Taktstrich:

2
4 Cic-kom, cic-kom, va-gyon-e szép lá-nyod?
(Mieze, Mieze, hast du eine schöne Tochter?)

4
4 Hopp, Ju-lis-ka, Hopp, Ma-ris-ka.
(Hopp, Julchen, Hopp, Mariechen.)

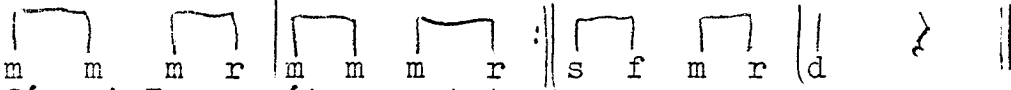
Ab der dritten Klasse werden die Schüler mit der sogenannten Buchstabennote bekannt: in Kurzschrift notierter Rhythmus mit darunter notierten Anfangsbuchstaben der Solmisationszeichen:



 s f m f s s f m r d

 Szé-les a Du-na, ma-gas a part-ja,

 Nincs o-lyan le-gény, ki át-u-gor-ja.



 m m m r m m m r s f m r d

 Gé-czi Im-re át-ug-rot-ta,

 Sá-ros lett a ci-pő-sar-ka. Ez ám a le-gény!

(Breit ist die Donau, hoch ihre Ufer.
 Kein Bursche könnte sie überspringen.
 Imre Géczi übersprang sie,
 naß wurden seine Stiefel,
 Was für ein strammer Bursche ist er doch!)

Stufenweise nach Schwierigkeitsgrad geordnet sind solche Übungen beispielsweise auch in Kodály's "333 elementare Übungen im Singen vom Blatt":

Nr. 6 

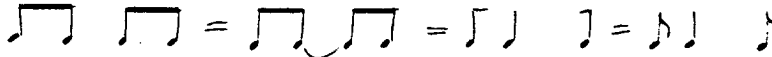
 Nr. 10 

 Nr. 278 

Ab der vierten Klasse lernen die Kinder die Lieder der Nachbarvölker kennen, worin z.B. der für ungarische Melodien atypische $\frac{3}{4}$ -Takt vorkommt.



Die Synkope wird wieder anhand schon bekannter Lieder bewußt gemacht und dadurch erklärt, daß die lange Note in der Mitte steht.

Herleitung von Synkopen in der Notierung:




 $\text{Two eighth notes} = \text{Quarter note} = \text{Two eighth notes} = \text{Quarter note} = \text{Two eighth notes}$


In der fünften Klasse folgt die Einführung des punktierten Rhythmus':

der scharfe  und der gestreckte 

Herleitung der Notenschrift:



 $\text{Quarter note} = \text{Dotted eighth note} = \text{Quarter note} = \text{Dotted eighth note}$

Beispiel: 

 Ki-haj - tot-tam én lu-da-mat

 in Sprechsilben: ti-táj tá tá táj- ti ti-táj

 (Ich habe meine Gans hinausgetrieben)

Das Einüben des Rhythmus': Schreiben und Lesen der Rhythmusformeln, Rhythmusdiktate, Rhythmuskanons, zwei- und mehrstimmige Rhythmusübungen mit Ostinatorhythmus, Echoübungen. Angabe der Rhythmen durch Klatschen, Klopfen und auf verschiedenen Instrumenten.

Die Mehrstimmigkeit

Die Einführung in die Mehrstimmigkeit erfolgt durch solmisierte Frage- und Antwort-Spiele. Ab der dritten Klasse werden Kanons gesungen. Hernach wird das zweistimmige Singen zur gängigen Praxis. Lehrmaterial sind unter anderem: Kodály: Band I-IV aus "Bincinia Hungarica" und von Lajos Bárdos: "Chor der Kleinen". Weiter werden im Schulchor der obersten zwei Klassen auch drei- bis vierstimmige Kanons und leichtere Chorwerke der Wiener Klassik erarbeitet.

Formenlehre

In der Unterstufe schon auf sich ähnelnde Zeilen oder Motive hingewiesen macht die Analyse des Liedaufbaus mit den Buchstaben ABA keine Schwierigkeiten. Im allgemeinen sind die Kinder fähig, die zwei Haupttypen des ungarischen Volksliedes zu unterscheiden. In der siebten und achten Klasse werden die gängigen klassischen Formen behandelt (Lied, Sonate, Symphonie, Rondeau usw.).

Musikhören

Am wirkungsvollsten sind immer lebendige Vorführungen, also das Singen oder Instrumentalspiel des Lehrers oder des aus Mitschülern zusammengestellten Kammermusikensembles.

Als größere Werke können von der fünften Klasse an z.B. folgende Werke behandelt werden: "Peter und der Wolf", "Bilder aus der Máttra" von Kodály, "Háry János"-Suite, Opernteile von Mozart, Verdi usw.

Die Musikgrundschulen

Den Ideen Kodály's gemäß konnte der Plan, eine Schule mit täglichem Gesangsunterricht einzurichten, ab 1945 nach der Machtübernahme durch die Regierung der ungarischen Volksrepublik und der Wahl Kodály's in die wichtigsten kulturpolitischen Gremien seiner Verwirklichung entgegengehen. Márta Namesszeghy gründete 1950 in Kecskemét die erste Musikgrundschulklasse, worauf auf Grund vielversprechender Ergebnisse weitere Gründungen folgten. In über 160 Grundschulen bestehen heute an die Volksschule angeschlossene Musikgrundschulklassen, in größeren Städten wie Budapest und Kecskemét auch reine Musikgrundschulen.

Der Aufnahme in die Musikgrundschule geht ein kurzer Begabtentest voraus, wo Stimmorgane, Singfähigkeit, Vor- und Nachsingen einer Melodie, Gehör und Rhythmusgefühl getestet werden. Kinder, die den Kindergarten besucht haben, bewältigen diese Aufgaben ohne große Schwierigkeiten. In geringer Zahl (etwa 8-10 Prozent) ist auch die Aufnahme von Schülern möglich, die diese Fähigkeiten noch nicht in vollem Umfang besitzen. Erfahrungen zeigen jedoch, daß solche Kinder mit der Zeit den höheren Ansprüchen mehr und mehr nachkommen.

Der Musikunterricht

Der Unterricht in den musischen Fächern in der Musikgrundschule besteht aus:

Notenkunde (Notenlesen und -schreiben)	Chor (ab der dritten Klasse)
Gehörbildung	
Rhythmuslehre	in einer der zwei Turn-
Gesang	stunden: Volks- und
Musiktheorie	Gesellschaftstänze
Musikgeschichte	

Stunden Musik pro Woche:

- 1.-4. Klasse: 6 Stunden
- 5.-8. Klasse: 4 Stunden

Der Instrumentalunterricht

Der Instrumentalunterricht erfolgt über die staatlichen Musikschulen, die in ländlichen Gebieten auch als Musikabteilung der Musikgrundschule angeschossen sein kann. Es gelten die staatlichen Schulgeldbestimmungen der Musikschulen.

Der Gesangsunterricht

Das methodische Grundprinzip basiert auf spielerischer Gestaltung und erlebnisreicher Vermittlung des Lehrstoffes. Nach Erlernen der Notation von so-mi, so-la-so bis hin zu so-la-so-mi-re-do und der Einführung der Halbtonschritte mi-fa und ti-do folgen die modalen Tonarten, die in Volksliedern des Ostens zahlreich auftreten und worin später auch der Zugang zur Renaissance- und Barockmusik sowie zur Musik des 20. Jahrhunderts zu finden sein wird.

Bis zum Abschluß der achten Klasse stehen folgende Themenkreise an:

- mehrstimmiges Singen
- Vervollkommnung der Fähigkeiten im Notenlesen und -schreiben, Gehörbildung und Rhythmik
- Beherrschung der Mehrstimmigkeit
- Erlernen aller musikalischer Schriftzeichen
- Intervallehre
- Dreiklänge und deren Umkehrungen
- Analyse der ungarischen Volkslieder nach Tonart, Form, Tonumfang, Rhythmus, Stil, landschaftlich-geschichtlichem und gesellschaftlichem Hintergrund
- Behandlung der musikalischen Epochen der Musik und der größten Meister
- Formenlehre (Lied, Suite, Symphonie, Ouvertüre, Konzert, Trio-, Variationen-, Sonaten- und Rondoform, reale und tonale Antwort, Imitation, Homophonie, Polyphonie, Fuge usw.)

Lehrbeispiele:

Das methodische Vorgehen bei der Ausbildung des musikalischen Gedächtnisses und der Konzentration in Musikdiktaten

- 1) Vorführen der Rhythmusformel bzw. Melodie
- 2) Nachsingen oder Nachklatschen durch die Schüler
- 3) Besprechen der rhythmischen oder tonalen Eigenheiten
- 4) Einüben des Rhythmus' bzw. der Melodie
- 5) Niederschreiben ohne Vorlage und ohne Hilfe des Lehrers nur nach innerem Gehör
- 6) Kontrolle der Arbeit

Ziel der Arbeit ist dabei, die vorbereitenden Übungen vor der Niederschrift wegfallen bzw. unnötig werden zu lassen. Der Vorführung soll auf höherer Stufe die sofortige Notierung folgen.

Das Ausbilden der Merkfähigkeit

Mit stufenweise schwieriger werdendem Echosingen und Echoklatschen kann das Gedächtnis des Schülers trainiert werden.

Beispiele:

a) Echoklatschen:

a) Echnoklatschen:

Lehrer $\frac{2}{4}$

Schüler $\frac{2}{4}$

Lehrer $\frac{2}{4}$

Schüler $\frac{2}{4}$

b) Echosingen: Reproduktion des Vorgesungenen mit zusätzlicher Benennung der Töne und der Verhältnisse zueinander.

Lehrer:
(summend, auf
Bl.-flöte oder
Klavier)

Schüler:
(singend)

a) la la la la lala
b) so mi so so mila
c) C A C C A D

la la lala lala la lalalala la
 so so mire domi so solamire do
 C A G F A C C D A G F

c) Kanonklatschen oder Kanonsingen: Der Schüler muß nicht nur das vom Lehrer Vorgetragene sofort wiederholen, sondern zugleich den darauf folgenden Takt vom Lehrer abhören.

Lehrer:
(auf der
Trommel)

Schüler:
(klatschend
od. auf Rh.-
silben)

ta titi ta titititi ta tita ti titita titi ta

Lehrer:
(Bl.-fl. o.
Klavier)

Schüler:
(summend,
solmisierend
od. mit Noten-
namen)

a) do re mi solado'laso mi remi do so, la, redo la,
b) F G A C D F D C A G A F C D G F D

Die Einführung der Mehrstimmigkeit

Als erste Stufe wird unter eine Volksweise ein Klatschostinato gelegt:

s ls fr s ls fr mrd d m s s s ls fr s ls fr smd d r d d
od. r mr d l, r mrd l, s=r r mr d l, r mrd l, =r

Hierauf folgen dudelsackartige Begleitungen:

d' s m m fs d' s m r m d d m m s
D D D D D D D D

Weiter wird mit vielen Kanons die Mehrstimmigkeit ausgebaut. Die Aufgaben können dabei in zahlreichen verschiedenen Formen gestellt werden, wie zum Beispiel auf höherer Stufe als solmisierte Quintkanon:

A. Bertalotti

r d t, l, s, t, d t, l, d r d t, r m
r d t, l, s, t, d t, l, d r d t,
usw.

Ebenso wird die Fähigkeit entwickelt, eine Melodie mit getrennt voneinander laufenden Rhythmen (Hand und Fuß) zu kombinieren:

Gesang

Macskácskának négy a lába Ö-tö-dik a farkincája

r. Hand (Bleistift) 5 8

l. Hand (Teller) 5 8

Fuß 5 8

Gesang

Ki-vel bé-ment Módo-vá-ba Módo-vá-nak or-szá-gá-ba.

r. Hand

l. Hand

Fuß

(Das Kätzchen hat vier Beine, das fünfte ist sein Schwänzchen, damit ging's nach Moldowa, ins Land von Moldowa.)

Modulationen und Tonartenwechsel

Bei jedem Wechsel muß das neue do gesucht werden. Mit der Zeit gewinnen die Schüler solch eine Gewandtheit, daß der Vortrag fließend ohne Stockungen verläuft.

Ungarisches Volkslied:

aus "Ne menj el" von B. Bartók:

W
weitere Unterrichtsfächer:

Kammermusik

Von Beginn des Instrumentalunterrichts an wird das Kammermusizieren gefördert. Neben Instrumentalgruppen nehmen die Pianisten dabei die Funktion des Begleiters für die Streich- und Blasinstrumentalisten ein.

Schulorchester

Nach dem Spielen von Triosonaten und Stücken weiterer kleinerer Besetzungen kommen die Kinder ins größere Ensemble, wo sie einem Dirigenten zu folgen lernen. Einstudiert werden können Werke wie "Concerti grossi" von Vivaldi, Suitensätze von J.S.Bach, die Kindersinfonie von J.Haydn, Kontratänze und Deutsche Tänze von W.A.Mozart, von P.Hindemith "Wir bauen eine neue Stadt", "Rondo für Klavier und Orchester" von Sugár usw.

Tanz

Eine der beiden Turnstunden ist dem Volkstanz gewidmet. Neben der allgemeinen physischen und ästhetischen Funktion fallen ihm folgende Aufgaben zu:

- a) Erziehung des Körpers zu einem harmonischen Bewegungsablauf
- b) Umsetzen der emotionalen Wirkung von Musik in Bewegung
- c) Übertragung des Rhythmus in Körperbewegung
- d) Erziehung zur Ensembledisziplin
- e) Erweiterung der Kenntnisse in Völkerkunde, Geographie und Geschichte
- f) Umsetzen der bereits erworbenen musikalischen Kenntnisse in Raum und Bewegung

Der Lehrstoff:

untere Klassen: Kinder- und Volksspiele, später erweitert durch Volkstänze, Bräuche und Sitten des ungarischen sowie anderer Völker

höhere Klassen: historische Gruppentänze (Menuett, Gavotte, Kontratänze, Polka, Mazurka, Galopp usw.) mit Vermittlung geschichtlicher und gesellschaftlicher Aspekte (z.B. auch der Kleidung der betreffenden Zeit).

Die staatlichen Musikschulen

Ziel der staatlichen Musikschulen ist es, jedem Kind (gegen ein geringes Schulgeld, es handelt sich dabei um einen eher symbolischen Betrag) das Erlernen des Instrumentalspiels zu ermöglichen.

Musikgrundschüler (etwa 60% der Kinder in Musikgrundschulklassen spielen ein Instrument) können in der dritten Klasse mit Unterricht in einem Streichinstrument oder Klavier beginnen. Ab der fünften Klasse stehen ihnen auch alle Blasinstrumente, je nach Anzahl der sich meldenden Schüler auch Orgel, Harfe, Gitarre, Zimbal und Akkordeon zur Wahl. Kinder, welche aus der Volksschule zur Musikschule stoßen, müssen im allgemeinen ein bis zwei Vorbereitungs-jahre in Solfège (in Gruppen, zwei Stunden in der Woche) absolvieren, um später die erlernten Kenntnisse ohne Mühe auf das jeweilige Instrument übertragen zu können.

Der Unterricht besteht pro Woche aus zweimal einer halben Stunde individuellem Instrumentalunterricht und einer Stunde Solfège (in Gruppen) als obligatorisches Nebenfach. In höheren Jahrgängen sind Kammermusik und Orchesterspiel als Ergänzung möglich.

Die Lehrpläne sind zweiseitig ausgerichtet, in Unterrichtsgruppe "A" (für durchschnittlich begabte Kinder) und Unterrichtsgruppe "B" (anspruchsvollere Schüler und zukünftige Berufsmusiker). Sie unterscheiden sich hinsichtlich der Menge des Lehrstoffes wie auch der geforderten Qualität. Zuweilen sind auch die Unterrichtsmethoden verschieden, die je nach Schüler für die Stoffvermittlung angewandt werden können. Die Lehrpläne sind für Streicher und Pianisten auf sechs Jahre, für andere Instrumente auf deren vier ausgelegt. Eine alljährliche Abschlußprüfung vor einer Prüfungskommission ist für jeden Schüler Pflicht. Bei Nichtbestehen kann das Jahr wiederholt werden.

Der Lehrstoff unterscheidet sich kaum von dem in anderen Ländern herkömmlichen. Musik der großen Meister Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms und anderen (darunter natürlich Bartók und Kodály) bilden auch hier die Grundlage des Repertoires. Was auffällt sind die vielen neueren Kinderkompositionen junger ungarischer Komponisten, wie auch zahlreiche Musikpädagogen für alle sinfonischen und manche Jazzinstrumente ungarische Schulen für den Anfängerunterricht herausgebracht haben.

Der Musikunterricht in den weiterbildenden Schulen:

Das Gymnasium

Die in der Grundschule erarbeiteten Bereiche werden organisch weitergeführt. Grundlagen bleiben Gesang, Musikhören sowie der Ausbau der musiktheoretischen Kenntnisse.

Stundenzahl pro Woche: 1. und 2. Klasse: zwei Stunden
3. Klasse: eine Stunde
4. Klasse: -
+ zwei Stunden Chor (freiwillig)

In Musikgeschichte, die mehr und mehr an Bedeutung gewinnt, werden folgende Themen behandelt:

- Ungarische Volks- und Kunstlieder mit ihren Chor- und Instrumentalbearbeitungen
- Die Musik der Renaissance: Josquin des Prés, Palestrina und Orlando di Lasso
- Die Musik des Barock: Vivaldi, J.S.Bach und Händel
- Die Wiener Klassik: Haydn, Mozart, Beethoven
- Die ungarische nationale Romantik
- Die Romantik in Italien, Deutschland, Frankreich, Rußland und der Tschechoslowakei
- Die Musik der Jahrhundertwende
- Die Musik der Revolution und der Arbeiterklasse
- Die Musik der Sowjetunion
- Moderne Musikströmungen
- Die moderne ungarische Musik

Die Arbeit von Chor und Orchester des Schulinstituts - beides auf freiwilliger Basis - ist sehr intensiv und kann, vor allem was den Chor anbetrifft, sogar Schallplattenreife erreichen. Die Chorliteratur reicht von der Renaissance bis in die Moderne, wobei bei letzterer der Schwerpunkt eindeutig auf Werken von Kodály, Bartók und Bárdos liegt. Die Schulorchester - zumeist Streichorchester, seltener mit Bläsern besetzt - erarbeiten, wenn die Mitglieder bereits eine höhere Stufe in ihrem Spiel erreicht haben, anspruchsvolle Werke der Orchesterliteratur.

Die Fachmittelschule für Musik

1966 wurden die Fachschule für Musik und das Musikgymnasium zur Fachmittelschule für Kunst vereinigt. Sie vermitteln neben dem allgemeinbildenden Stoff unter anderem auch das musikalische Wissen und kann den Schüler zur allfälligen Aufnahmeprüfung in eine Musikhochschule vorbereiten.

Der Aufnahme in die Fachmittelschule geht eine Aufnahmeprüfung voraus, zu der sich auch Schüler bewerben können, die die Musikgrundschule nicht besucht haben. Vor einer Prüfungskommission, die aus dem eigenen Lehrer, Schuldirektoren und Fachinspektoren besteht, welche dem Lehrer beratend zur Seite stehen, werden in einem Vorspiel die wirklich Talentierte ausfindig gemacht. Die Kommission sorgt auch dafür, daß begabte Schüler ihrem Talent entsprechend zu hervorragenden Lehrern kommen.

Beispiele von Prüfungsstücken:

Klavier: zwei "Zweistimmige Inventionen" von J.S.Bach
eine klassische Sonate (z.B. Beethoven op. 49 g-moll)
ein ungarisches Werk aus dem 20. Jh. (z.B. Bartók:
Ballade aus "Für Kinder", Heft IV)
ein frei gewähltes Werk
Tonleitern
Etüden
Vom-Blatt-Spiel

Geige : Drei Stücke aus den Etüdensammlungen von Dancla, Dont,
Feigerl oder Mazas
ein Satz aus einem Konzert (z.B. aus Haydn G-dur)
zwei Sätze aus einer barocken Sonate (z.B. aus Händel F-dur)
ein Vortragsstück (z.B. Hummel: Rondeau)
Tonleitern
Vom-Blatt-Spiel

Neben der Prüfung auf dem Instrument ist auch eine Solfège-Prüfung Pflicht. Weiter trägt eine Schülerbeschreibung der Lehrer über dessen Veranlagung, Auffassung, Entwicklungsmöglichkeiten, Fleiß, menschliche Haltung und Ausdauer zur Entscheidung bei.

Die musischen Fächer

Der Instrumentalunterricht umfaßt zweimal 60 Minuten pro Woche. Neben Klavier, Orgel, Gesang und Komposition können alle Orchesterinstrumente studiert werden, in der Budapester Fachmittelschule auch Jazz.

Ergänzende Fächer sind Solmisation, Musiktheorie (Harmonie- und

Formenlehre), Musikkultur, Volksmusik, Klavier (obligatorisches Nebenfach für Nicht-Pianisten), Kammermusik, Chor und Orchester. Konzerte, wo sich die musikalische Begabung zu bewähren hat, bilden einen festen Bestandteil der Schule (Klassenvorspiele, Vortragsabende und Konzerte in anderen Schulen), so daß der Schüler Gelegenheit hat, eine gewisse Routine zu erlangen. Manche Chöre solcher Schulen gewinnen auch an internationalen Wettbewerben erste Preise, was zweifellos dem Solmisationsunterricht zu verdanken ist.

Der Solfège-Unterricht befaßt sich hauptsächlich mit dem Ausbau der bereits erworbenen Ausbildung: einwandfreie Intonation, Rhythmussicherheit und die Ausbildung des inneren Gehörs bilden die Schwerpunkte, wie auch das Erlernen der alten Schlüssel anhand der 55, 44 und 33 zweistimmigen Singübungen von Kodály.

Die Formenlehre hat nun nicht mehr einfach zum Ziel, den Schüler mit den verschiedenen Sätzen bekannt zu machen, sondern in ihm auch ein intuitives Gefühl für Form und Harmonik zu entwickeln, um so die Ausdrucksmöglichkeiten auf dem Instrument weiter zu vertiefen.

Für alle Nicht-Pianisten ist Klavier als Nebenfach obligatorisch, nicht nur, um die Theorieaufgaben schneller zu lösen, sondern auch um ihnen die Schwierigkeiten des Klavierspiels zu vermitteln, welche es bei einer allfälligen Begleitung zu berücksichtigen gilt.

Am Ende der Fachmittelschule hat jeder Schüler vor einer Kommission eine Prüfung abzulegen, die aus einem theoretischen Teil (schwere einstimmige Singübung vom Blatt, kompliziertes zweistimmiges Diktat, Harmonien hören) und einem Vorspiel besteht.

Beispiele von Prüfungsstücken:

- Klavier: a) J.S.Bach: aus dem "Wohltemperierten Klavier" ein Präludium und Fuge
b) eine klassische Sonate (z.B. Beethoven: op.10, Nr.1, c-moll oder Mozart: KV 333, B-dur)
c) drei Vortragsstücke verschiedener Stilrichtungen (z.B. Scarlatti: Sonate; Mozart: Variationen; Mendelssohn: aus "Lieder ohne Worte"; Brahms: Rhapsodie g-moll)
d) ein Stück eines ungarischen Komponisten (z.B. Bartók: "Rumänische Volkstänze" oder Kodály: "Meditation")

- Geige : a) 3 Gaviniès- und 2 Rode-Etuden
b) J.S.Bach: zwei Sätze aus einer Solosonate
c) ein Satz eines Konzerts (z.B. Mozart: D-Dur)
d) eine vorklassische Sonate (z.B. Veracini: e-moll)
e) ein Vortragsstück, möglichst eines ungarischen Komponisten

Auswirkungen des Gesangs- und Musikunterrichts auf die allgemeine geistige und körperliche Entwicklung der Kinder

Wie Kodály es vermutet hatte und später auch in Studien von Klára Kokas, Ottó Eiben, Árpád Jármai und Béla Szelei festgestellt wurde, gibt die tägliche Konfrontation mit dem Element Musik dem Kindergarten- und Schulkind viele Anregungen und Fähigkeiten, die sich auch auf andere Bereiche übertragen, so daß 1967 auch in der Volksschule fundierter Musikunterricht eingeführt wurde.

Solche Bereiche sind zum Beispiel die folgenden:

a) Erlernen des Schreibens:

Durch das tägliche Schreiben von Musikdiktaten gewinnt das Kind mehr Übung im Halten des Schreibgeräts und lernt dabei, auf Fehlerlosigkeit und Schönheit zu achten, wie auch die Diktate und Aufzeichnungen in einem gleichmäßigen Tempo erfolgen, was zu einem gleichmäßigen Schriftbild führt.

b) Erlernen des Lesens

Buchstaben müssen zu Silben, Silben zu Wörter und diese zu Sätzen verknüpft werden, was auch in der Musik geschieht: Das Notenlesen führt mit der Zeit zum Erfassen ganzer Motive. Dadurch wird die Lesefertigkeit gesteigert: der Übergang vom Silbenlesen zum fortlaufenden Lesen wird sehr erleichtert wie auch das sofortige Erfassen ganzer Satzteile viel früher möglich wird. Tempogefühl und Konzentration lassen Lesefehler zur Seltenheit werden.

c) Sprache

Die Texte der Volkslieder und deren dichterische Schönheit wirken sich sehr positiv auf Rede- und Formulierungsgewandtheit wie auch auf den Wortschatz der Schüler aus.

d) Fremdsprachen

Fremde Sprachen zu erlernen wird für die Kinder durch die feine Entwicklung des Gehörs und der erlangten Sprachfertigkeit in der Muttersprache erheblich erleichtert. Durch tägliches Lernen neuer Melodien und den dazugehörigen Texten erfährt das Gedächtnis im Bereich der Merkfähigkeit außerdem eine außerordentliche Förderung. Das Wörter-Lernen wird zur Leichtigkeit.

e) Mathematik

Hier ist eine sprunghafte Erhöhung der Fähigkeiten zu beobachten, was die Folge instinktiven Rechnens im Rhythmusunterricht zu sein scheint. Bruchzahlen werden sofort verstanden.

f) Konzentration

Die Konzentrationsfähigkeit der Kinder wird schon ab der ersten Klasse durch Diktate und Beschäftigung mit Einzelelementen der Musik gefördert. In den höheren Klassen, wo unter anderem auch polyphoner Gesang und Polyrhythmik gelehrt werden, lernen die Schüler sogar, sich gleichzeitig nach mehreren Richtungen zu orientieren.

g) Kollektivität

Gesang in einer Gruppe erfordert Anpassung an die Gemeinschaft und steigert gleichzeitig das individuelle Verantwortungsgefühl. Die ganze Aufmerksamkeit aller Kinder wird dabei aufs Äußerste gefordert, was jedoch durch tägliches Üben zur Gewohnheit wird und sich natürlich auch auf andere Unterrichtsstunden überträgt. Das Verantwortungsgefühl, das für die Musik entwickelt wurde, wirkt sich gleichsam später mehr oder weniger auf alle Bereiche des Lebens aus.

Die Wirkung der ungarischen Schulreform auf das Ausland -
die "Kodály-Methode"

Im Ausland erregte die ungarische Schulreform zunächst kein großes Aufsehen, bis 1964 in Budapest eine Tagung der ISME (International Society of Music Education) abgehalten wurde. Die zumeist ausländischen Besucher, die das nach Kodálys Konzeption 1950 neu eingeführte Erziehungssystem zum ersten Mal entdeckten, wurden hauptsächlich auf die ihnen durch Schülergruppen vorgeführten einzelnen Elemente relative Solmisation, Rhythmen und Vom-Blatt-Singen aufmerksam. Voreilig entstand darauf der durch das Publikum geprägte Begriff "Kodály-Methode", womit nun eben nur gerade diese drei Einzelelemente in Verbindung gebracht und das ganze Umfeld, in welches die Konzeption einzuordnen ist (pentatonische Volkslieder, Reform eines ganzen Erziehungssystems, griechisches Ideal usw.) vernachlässigt und vergessen wurden. Bei den Adaptionsversuchen des Auslands war in der folgenden Zeit das Ziel das Erlernen dieser Einzelelemente, wobei die eigentliche Musik dabei gar keine Rolle mehr spielte. Hierzu schildert J. Adám eine Musikstunde in Amerika folgendermaßen (in Parlando, 3/74): "...Es wurde im Musikunterricht eine halbe Stunde lang nur Rhythmus geklatscht, es gab Rhythmuszeichen, Hahnenfüße, Schlagzeug, Krach, Gestampfe, nur keinen einzigen Ton. Der Lehrer war k.o..." Die Lehrerausbildung in Amerika beschreibt er so: "...Ich habe in Amerika erfahren, daß man nach fünfwöchigen Kursen Zeugnisse ausgestellt hat, die bescheinigen, daß die- oder derjenige nach der Kodály-Methode unterrichten kann - eine Schwindelei!..."

Mit dem Begriff "Kodály-Methode" wurde zudem Kodálys einstigen Schülern keine Erwähnung mehr zuteil. Dabei waren gerade sie - Adám, Kertész, Kerényi, Bárdos u.a. - es gewesen, welche die einzelnen Mittel und Unterrichtselemente umgeformt und so für das Erlernen der ungarischen Musikkultur anwendbar gemacht hatten.

Kodály äußerte zu dem umstrittenen Begriff: "Diese Kodály-Methode gefällt mir gar nicht, "Hungarian System" wäre viel besser". Doch hatte Kodály wohl nicht mehr die Kraft, sich gegen die eigen-dynamische Entwicklung dieses einen Teils seiner Lehrkonzeption zu stemmen.

Bei einer Meinungsumfrage (1971) rückt Tibor Sáradi das ganze Problem ins richtige Licht: "Das Kodály'sche Lebenswerk ist mit der

sogenannten "Kodály-Methode" nicht identisch... Es stellt sich heraus, daß aus der Gesamtheit des Kodályschen Lebenswerkes ein Bestandteil als "Kodály-Methode" herausgerissen und zu Kleingeld, besser gesagt, zu Dollars gemacht werden kann. Somit wurde diese "Kodály-Methode" zu einer prosperierenden Exportware. Dementsprechend wurden bei uns "Schauschulen" eingerichtet, wo die ausländischen Interessenten staunen können. Die größte Sorge der Experten galt vor allem der Verbreitung der Methode in den USA, Kanada, Japan und im übrigen Ausland..." Der Hauptstrom der Aktivitäten ungarischer Pädagogen ging durch das fremdländische Interesse ans Ausland verloren. Sárai: "...Wir bilden für diese Länder (USA, Kanada, Japan usw.) hier in Ungarn und dort direkt Fachlehrer aus (nicht umsonst natürlich) und es heißt nur noch: alles für die Weltherrschaft der "Kodály-Methode". Um die Probleme zu Hause kümmern sich unsere "Experten von Weltruf" kaum noch..."

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der Versuch des Auslands, den ungarischen Musikunterricht und dessen Methoden für jedwede Musikkultur zu kopieren und anwendbar zu machen, von vornherein zum Scheitern verurteilt war, da dieser genau auf das ungarische Volk und dessen Kultur zugeschnitten ist. Zudem wurden durch die unwillkürliche Gleichsetzung von Konzeption und Vermittlungsart Teilziele zu Endzielen, so daß dem Musikerlebnis keine Beachtung mehr geschenkt, ja sogar vergessen wurde. Eine Übertragung der Konzeption auf andere Kulturen wie der amerikanischen oder japanischen usw. ließe sich nur nach Erforschung der Volksmusik des betreffenden Landes durchführen. Daraufhin wäre abzuschätzen, welche Elemente der verschiedenen Solfège-Methoden konkret für jedes einzelne Land anwendbar wären, um die Vermittlung der betreffenden Musik zu erleichtern. Doch darf das Ziel, ein Musikerlebnis zu vermitteln, durch die vielen erlernbaren Vermittlungsmethoden nicht aus den Augen verloren werden, ansonsten der Sinn von Musikunterricht verloren ginge.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Bücher

Eöszé, László: Zoltán Kodály. Sein Leben und sein Werk.

Boosey & Hawkes GMBH, Bonn 1964

Sándor, Frigyes: Musikerziehung in Ungarn, Gemeinschaftsausgabe Ernst Klett Verlag Stuttgart und Corvina Verlag Budapest 1966

Szönyi, Erzsébet: Aspekte der Kodály-Methode, Corvina Verlag Budapest 1973

Halmos, Endre: Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im Vergleich mit modernen curricularen Theorien, Mösseler Verlag, Wolfenbüttel und Zürich 1977

Lexika

Moser, Hans-Joachim: Musiklexikon, Sikorski Verlag, Hamburg 1955
Curwen S. 229/30, Gibelius S. 418, Guido von Arrezzo S. 458/59,
Handzeichen S. 476, Si S. 1182, Solmisation S. 1197/98.

Lexikon des Deutschen Taschenbuch Verlages (dtv) GmbH & Co. KG,
München 1980; Band 6: Finnisch-ugrische Völker S.181, Band 19:
Tscheremissen S. 27, Tschuwaschen S. 31, Ungarn S. 83-85.

Atlas zur Weltgeschichte des Deutschen Taschenbuch Verlages (dtv),
21. Auflage 1986; Band 1: Steppenvölker S. 113, Ungarn/Böhmen
S. 169

Befragte Personen

Prof. Itszisz, Vizedirektor des Kodály-Instituts Kecskemét

Prof. Zsigmond Szatmáry, Freiburg i. Br.

Beáta Veress, Freiburg i. Br.

Andrea Jenny, Biel

Benutzte Bibliotheken

Bibliothek der Musikakademie Basel

Bibliothek der Musikhochschule Freiburg i. Br.

Staatliche Hochschule für Musik
- Bibliothek -
Schwarzwaldstraße 141
D-7800 Freiburg i. Br.