# ORFF SCHULWERK INFORMATIONEN

# Orff-Schulwerk-Informationen

#### Herausgegeben von



Hochschule für Musik und Darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg, »Orff-Institut« und Orff-Schulwerk Forum Salzburg Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg

Schriftleitung	Barbara Haselbach und Rudolf Nykrin			
Redaktionelle Mitarbeit	Manuela Widmer (»Aus dem Orff-Institut«, Kurse) Reinhold Wirsching (»Aus aller Welt«)			
Übersetzungen	Jeremy Day ( S. 40), Barbara Haselbach (S. 47, S. 56, S. 58, S. 63), Verena Maschat (S. 34, S. 49, S. 51, S. 55, S. 59, S. 62), Margaret Murray (S. 11), Mimi Samuelson (S. 3, S. 19, S. 23, S. 53)			
Fotos	Karl Alliger (S. 65), Elisabeth Lindvai-Sòos (S. 67, 68), Patrick Schock (S. 5) und Privat			
Satz	Typoservice Freilinger, Salzburg			
Druck	Druckerei Roser, Salzburg-Mayrwies			
Diese Publikation wird ermöglicht durch	MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG Deutsche Orff-Schulwerk Gesellschaft			
	Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« in Österreich			
	Studio 49 - Musikinstrumentenbau Gräfelfing			
Nr. 51, Juni 1993	Alle Rechte vorbehalten – Nachdruck und Übersetzung nach Rücksprache mit der Schriftleitung			

# INHALT / CONTENT

	Editorial / Editorial	3
Hermann Regner	Musik für Kinder – Music for Children – Musique pour Enfants. Anmerkungen zur Rezeption und Adaption des Orff-Schulwerks in anderen Ländern  Musik für Kinder – Music for Children – Musique pour Enfants. Comments on	6
	the adoption and adaptation of Orff-Schulwerk in other countries	
Hermann Regner	Musik: Annäherungen, Begegnungen	16
	Music: Drawing nearer - Encountering	19
Hermann Regner	Wie wirklich sind unsere Wirklichkeiten? Beobachtungen und Gedanken zur Frankfurter Musikmesse 1993	21
	How real are our realities? Observations and reflections about the Frankfurt Music Fair 1993	
Hermann Regner	Liste der Veröffentlichungen / List of Publications	24
Barbara Haselbach	im Gespräch mit Hermann Regner	28
	in a Conversation with Hermann Regner	34
Rudolf Nykrin	Den richtigen Ton gefunden / Finding the right tone	39
Hommage a Herma	nn Regner	
	Jane Frazee, USA	46
	Doreen Hall, Kanada	49
	John S. Harper, England	50
	Maria de Lourdes Martins, Portugal	51
	Verena Maschat, Salzburg/Madrid	52
	Polyxene Mathey, Griechenland	53
	Christoph Maubach, Australien	54
	Margaret Murray, England	54
	Fe Rosario Nera, Philippinen	55
	Kamolvan Noot Punjashthithi, Thailand	57
	Elisa Maria Roche, Spanien	
	Katerina Sarropulou, Griechenland	
	Karin Schumacher, Deutschland	
	Judith Thomas, USA	
BERICHTE AUS A	LLER WELT / REPORTS FROM ALL THE WORLD	
	Brasilien	64
	Deutschland	(E)
	Finnland	1
	Österreich	66
	Polen	9.0
	Schweiz	
	manufacture de la constitución d	10

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

	Neue Mitarbeiter	70
	Anerkennung eines vierjährigen Studiums in Salzburg	
	Tanztheaterproduktion	
	Besuch von ARGE-Leitern und Fachinspektoren aus Österreich	72
	Besuch aus Prag	73
	Special Course 1994/95	73
	Symposion 1995	74
Neuerscheinungen ,	New Publications	77
Orff-Schulwerk Ku	arse / Orff-Schulwerk Courses ,	80

### Editorial

#### Dieses 51. Heft der Orff-Schulwerk Informationen ist Dr. Hermann Regner zum Anlaß seiner Emeritierung in Dankbarkeit gewidmet.

Im ersten Heft der Orff-Schulwerk Informationen vom Dezember 1964 findet sich ein Steckbrief zur Vorstellung eines neuen Kollegen, dem wir folgenden, leicht gekürzten Ausschnitt entnehmen:

»... Dr. Hermann Regner, früherer Wirkungskreis: Hochschulinstitut für Musik in Trossingen. Leitung des Seminars für Jugend- und Volksmusik. Orff-Schulwerk seit Jahren als Kernfach. Daneben aktiv in der Jugendarbeit mit Verbindung zum volkstümlichen Musizieren (theoretisch-wissenschaftliche Voraussetzung durch Studium der Musikwissenschaft und Volkskunde, Dissertation über > Taktwechselnde Volkstänze im schwäbischen Ries()...

Von Januar bis April 1993 auf Einladung von Pro Arte Brasil Intensivierung der Schulwerk-

arbeit in Brasilien . . .

Das Arbeitsgebiet am Orff-Institut: Ensemblespiel, Gehörbildung, Dirigieren. Außerdem Übernahme des Auslandsreferates. Dr. Regner gehört

der Leitung des Institutes an ...

P. S.: Wenn es nach Hermann Regner ginge, wäre dieser Steckbrief noch kürzer geworden. Dr. Regner stammt aus dem Allgäu, man sagt den Menschen dieses Schlages nach, daß sie wenig sprechen und niemals über sich selbst. Da Lob und Preis im Allgäu auf dem Index stehen, wollen wir Taten sprechen lassen.«

29 Jahre lang, vom Wintersemester 1964 bis zum Ende des Sommersemesters 1993, hat Hermann Regner unermüdlich auf den verschiedensten Feldern Taten sprechen lassen. Zuallererst als Lehrer

## Editorial

This 51st volume of Orff-Schulwerk Informationen is dedicated in gratitude to Dr. Hermann Regner on the occasion of his retirement.

In the first Orff-Schulwerk Informationen - December, 1964 - there is an introduction to a new colleague from which we have taken the following

short excerpts:

"... Dr. Hermann Regner, previous circles of activity: University Institute for Music in Trossingen. Director of seminars in music for young people and folk music. Orff-Schulwerk for many years us core study. Working with young people making folk music, (theoretical and scientific prerequisites through studies in musicology and folklore, dissertation on "Mixed meter Folk Dances in Swabian Ries")

From January to April, 1963, at the invitation of "Pro Arte Brazil", intensifying the Schulwerk in Brazil. Subject areas at the Orff-Institute: ensemble playing, ear training, conducting. In addition to lecturing abroad, Dr. Regner belongs to the bo-

ard of directors of the institute for ...

P. S. If Hermann Regner were to have prepared this list it would have been much shorter. Dr. Regner comes from Allgäu where one speaks of the people as those who do not talk very much and never about themselves. Since praise and glory are on the Allgäu index, we will let the deeds speak for themselves."

For 29 years, from the 1964 winter semester to the end of the 1993 summer semester, Hermann Regner has tirelessly let these deeds in many areas really speak for themselves, above all as a teacher of music didactics, composition, ensemble, conducting, ear training, practice teaching, piano imin Fächern wie Musikdidaktik, Komposition, Ensemble, Dirigieren, Gehörbildung, Lehrpraxis, Klavierimprovisation, Musik- und Tanzgestaltung und als Leiter der Camerata Vocale. Als erster und langjähriger Abteilungsleiter hat er offiziell die Entwicklung des Orff-Instituts von einer kleinen »Sonderabteilung« bis hin zu einem weltweit bekannten Zentrum von internationaler Bedeutung geprägt. Viele, heute selbstverständlich gewordene Einrichtungen gehen auf seine Initiative zurück, so etwa die Internationalen Symposien, der Special Course »Advanced Course in Music- and Dance Education – Orff-Schulwerk« und die seit 1964 bestehenden Orff-Schulwerk Informationen.

Dieses Heft ist nur jenem Teil seiner reichen beruflichen Tätigkeit gewidmet, die sich direkt auf seine Arbeit am Orff-Institut und deren internationale Auswirkung bezieht. Der Komponist Hermann Regner kann nur durch sein Werkverzeichnis angedeutet werden. Nicht dargestellt ist auch sein musikpolitisches Wirken durch seinen beratenden Einfluß im Salzburger Musikschulwesen oder dem Landeskulturbeirat, seine Initiativen im Bereich der Konzerte für Kinder, seine Mitwirkung an der Carl Orff Stiftung und seine Kontakte zum deutschen Musikschulwesen.

In ausgewählten Artikeln Hermann Regners soll seine persönliche Einstellung zur Musik und ihre Wirkung auf den Menschen; »Musik, Annäherungen, Begegnungena, aber auch seine Sorge über Entwicklungen und deren noch unabsehbaren Folgeerscheinungen: »Wie wirklich sind unsere Wirklichkeiten. Beobachtungen und Gedanken zur Frankfurter Musikmesse 1993« zum Ausdruck kommen. Ihm selbst sollte es auch überlassen bleiben, die Intentionen der internationalen Arbeit des Orff-Instituts in: »Anmerkungen zur Rezeption und Adaption des Orff-Schulwerks in anderen Ländern« darzustellen. In einem »Gespräch mit Hermann Regner« wird der Bogen von seiner Berufung an das Orff-Institut bis zu seinen Reflexionen nach fast 30 Jahren initiativer und verantwortungsvoller Tätigkeit und seiner persönlichen Sicht auf zukünftige Aufgaben gespannt.

Wir haben einige Kollegen aus aller Welt, stellvertretend für weit über tausend Studierende und für zahlreiche internationale Mitarbeiter, gebeten, aufzuschreiben, wie sie den Menschen Hermann Regner und ihre Arbeit mit ihm erlebt haben. Daraus ist ein vielfältiges und überzeugendes Echo entstanden, das wir ihm und uns allen ins Bewußtsein rufen wollen, als Zeichen für den Dank all jener, denen er über so viele Jahre seine Aufmerksamkeit und Unterstützung, sein Wissen und Können, seine Kraft und Inspiration, seine Hilfe und Verbundenheit geschenkt hat.

Barbara Haselbach und Rudolf Nykrin

provisation, music and dance forms and as director of the Camerata Vocale. As the first and long-term director of the department, he officially imprinted the development of the Orff-Institution the small "special department" to its present position as a center of international renown. Many establishments which are taken for granted today can be traced back to his initiative: the international symposia, the Special Course: "Advanced Studies in Music and Dance Education Orff-Schulwerk", and since 1964 the publication Orff-Schulwerk Informationen.

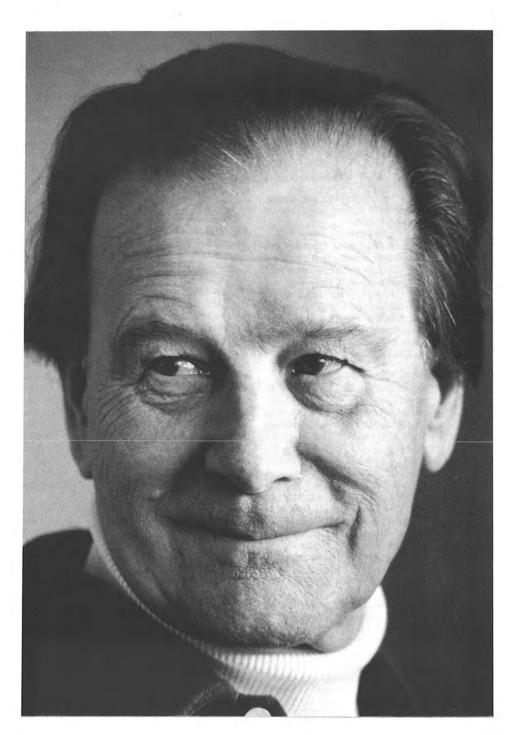
This volume is dedicated only to those areas of his abundant profession which relate directly to his work at the Orff-Institute and to the international scene. The composer, Hermann Regner, can only be alluded to through his works. Nor do we mention his achievements in the area of music politics through his influence as an advisor to the Salzburg music-school system and the state cultural advisory board; his initiative with respect to childrens' concerts, his participation in the Carl Orff Foundation and his association with German music-school systems.

We have chosen some articles written by Hermann Regner which not only express his outlook toward music and its effect on people: "Music: Drawing nearer, encountering", but also which express his concern about new developments and their consequences, as yet unforeseen: "How real are our realities? - observations and reflections about the 1993 Frankfurt Music Fair."

We also leave it to him to describe the intentions of international work in Orff-Schulwerk with: "Remarks About the Reception and Adaptation of Orff-Schulwerk in Other Lands". In "A Conversation with Hermann Regner" we cover the span of his professional career at the Orff-Institute with reflections from almost 30 years of leadership and responsibility, to his personal look at tasks for the future.

We have asked a few colleagues around the world – who represent well over a thousand students and international affiliates – to write about Hermann Regner the man and the experiences they have had working with him. From this has come a multifarious and conclusive echo which we want to bring to his and to our awareness as a sign for the gratitude of all those to whom he has given his attention and support, his wisdom and ability, his strength and inspiration, his help and solidarity.

Barbara Haselbach and Rudolf Nykrin



# Musik für Kinder – Music for Children – Musique pour enfants

Anmerkungen zur Rezeption und Adaption des Orff-Schulwerks in anderen Ländern.

Hermann Regner

Dieser hier gekürzt und aktualisiert wiedergegebene Beitrag wurde 1984 in »Musik und Bildung«

(Schott, Mainz) veröffentlicht.

Der Beitrag ist ein erster tastender Versuch, Anmerkungen zu einer Geschichte der Rezeption und Adaption des Schulwerks in anderen Ländern zu sammeln. Bei dem selbstzerstörerischen Bemühen der westlichen Welt, alles abzutun, was Dauer hat, was gestern, heute und morgen Gilltigkeit haben könnte, besteht die Gefahr, daß eine der bedeutenden musikpädagogischen Bewegungen dieses Jahrhunderts vergessen und abgetan wird, nur weil sie nicht mehr »neu« ist – und noch bevor man ihr auf den Grund gegangen ist.

»Von dem ausgehen, was die Kinder erleben«

»Wenn ihr's im Ausland macht, dann mußt ihr wieder ganz von dem ausgehen, was diese Kinder erleben. Und die in Afrika erleben was anderes als die in Hamburg oder in Stralsund, etwas anderes als in Paris - und in Tokio wieder etwas anderes.« Dieser Satz stammt aus einem Interview, das ich mit Orff zu seinem 80. Geburtstag aufgenommen habe. Und als ich Orff fragte, ob er die weltweite Bewegung überschauen kann, die sein Schulwerk in vielen Teilen der Welt und in den verschiedenen Bereichen der Erziehung ausgelöst hat: »Die kann ich überhaupt nimmer überschauen, das ist ein Heerlager geworden. Aber ich freu mich immer draußen, daß ich so viel Konnex bekommen hab mit interessanten Leuten, mit Leuten, die ähnliche Anliegen haben - oder vielleicht unbewußt solche Anliegen gehabt haben, die durch das Schulwerk angesprochen und ihnen klar geworden sind. Das ist sehr schön, und es gibt sicher hervorragende Leute, die's ganz anders machen, als ich es geplant hab'. Aber das ist ja auch das Wesen: wenn etwas lebendig wächst - wenn ich einen Baum pflanz' weiß ich nicht wie groß er wird . . . Der eine bleibt klein, der andere wird sehr groß. Das kommt auf den Boden an, auf den Sonnenschein und auf andere Umstände, die da mitwirken müssen. So was kann man nicht planen, so was kann nur entstehen« (Orff 1975).

Der Boden scheint gut gewesen zu sein: in vielen Ländern gibt es Materialien, die auf das Schulwerk zurückgehen. Weder das Orff-Institut in Salzburg, noch der Originalverlag (Schott/Mainz) können garantieren, daß eine Liste der Ausgaben in anderen Ländern tatsächlich vollständig ist. Oft ist erst nach Jahren und durch Zufall zu erfahren, daß irgendwo auf der Welt eine Schulwerk-Ausgabe erschienen ist.

Der letzte Band der deutschen Originalausgabe ist im Jahr 1954 – also vor fast vierzig Jahren – erschienen. Bereits zwei Jahre später kommt der erste Band einer englischen Adaptation heraus. Es ist aufschlußreich, auf diese Edition etwas aus-

führlicher einzugehen.

#### Die erste fremdsprachige Ausgabe

Anläßlich einer internationalen Tagung von Hochschuldirektoren hatte Dr. Arnold Walter die Arbeit Orffs und Keetmans in Salzburg kennengelernt. Walter war damals Direktor der Musikabteilung der Universität Toronto. Auf seine Empfehlung hin studierte eine seiner Schülerinnen, Doreen Hall, bei Keetman in Salzburg. Zurückgekehrt nach Toronto, arbeitete sie weiter an der Materialsammlung und ihrer praktischen Erprobung mit Kindern. Ein Blick in den ersten Band dieser ersten Ausgabe außerhalb Deutschlands zeigt, mit welcher Umsicht ans Werk gegangen worden ist. Nach einer Übersetzung von Orffs »Vorwort« folgt eine »Introduction« von Arnold Walter. Zu Beginn spricht der Autor davon, daß Carl Orff nicht nur ein gefeierter Komponist, sondern auch einer der höchst bemerkenswerten europäischen Musikerzieher ist. "As such, he is no writer of learned treatises or long-winded essays: 'Music for children' is an eminently practical primer, a compendium of everything a child ought to be taught while being initiated into music ..." (Music for children 1956, Introduction).

Walter beschreibt dann die damals neuen, für ihn bemerkenswerten pädagogischen Inhalte des Schulwerks und stellt fest (der Leser bedenke den Zeitpunkt: Dezember 1956): "The primary purpose of music education, as Orff sees it, is the development of a child's creative faculty which manifests itself in the ability to improvise. This cannot be achieved by supplying ready-made and usually much too sophisticated material of the classical variety, but only by helping the child to make his own music, on his own level, integrated with a host of related activities. Speaking and singing, poetry and music, music and movement, playing and dancing are not yet separated in the world of children, they are essentially one and indivisible, all governed by the play-instinct which is a prime mover in the development of art and

ritual."

Ist es nur gültig für Kanada und die Vereinigten Staaten, wenn Arnold Walter den Musikunterricht kritisiert? "It has been taken out of the playsphere, it has lost its innocence and joy, it has become a very serious business concerned with fingerings and counting beats and reading clefs and practising, it is alltogether too conscious, too technical, too mechanical." In unserer Zeit – schreibt Walter weiter – findet der Musiklehrer kein fertiges Fundament, auf das er bauen könnte. "He must begin at the beginning: which is the heart of the matter."

In der Einleitung wird auch festgestellt, daß es nach all diesen grundsätzlichen Erwägungen nicht sinnvoll erschien, ein solches Werk einfach zu übersetzen. Es war notwendig, analoges Material aus englisch-kanadischen-amerikanischen Quellen zu finden.

Die »erste Generation« fremdsprachiger Ausgaben Im Rahmen dieses Beitrages ist es nicht möglich, alle Ausgaben kritisch zu untersuchen. Die Anmerkungen zu der Ausgabe von Hall und Walter gelten – trotz aller Unterschiede – auch für andere Adaptionen, die zwischen 1956 und 1968 erschienen sind.

Die schwedische Version hat Daniel Helldén erarbeitet. Im ersten Teil des erstenBandes »Spiellieder« zählen wir 10 Beispiele, bei denen der Bearbeiter den deutschen Text frei übersetzt hat; 5 Liedern hat er einen traditionellen schwedischen Text unterlegt und 20 Lieder hat er selbst beigesteuert, d. h. er hat einen Text aus dem Volksgut im Stil des Schulwerks vertont. Das ist ein deutlich höherer Anteil an eigenen Vertonungen. Helldén hat in Schweden und in Dänemark Jahr für Jahr Kurse für Lehrer gegeben und seine Methode vor allem auf einen Musikunterricht in der allgemeinen Schule ausgearbeitet. Er ist eine eigenständige künstlerische und pädagogische Persönlichkeit, der es darauf ankam, »Orffs Ideen in anderen Satztypen zu zeigen« (Helldén in einem Brief. zitiert in Symposion 1975, S. 53).

Einen interessanten Hinweis auf das Verhältnis zwischen Original und Bearbeitung findet man im Vorwort der 1958 erschienenen »English Version« von Margaret Murray. Walter Jellinek schreibt: "No attempt has been made in this English version to keep rigidly to the original German texts or to traditional English tunes. No apology is made for either, because a way has been sought to follow the principle of Carl Orff's theories." Mit »Orffs Theorien« kann eigentlich nur gemeint sein, daß er immer schon die Offenheit des Konzepts betont hat. 1963 hat Carl Orff in einem Vortrag gesagt: »Immer will das Schulwerk in jeder seiner Phasen Anregungen zum selbständigen Weitergestalten ge-

ben; so ist es niemals endgültig und abgeschlossen, sondern immer in der Entwicklung, im Werden, im Fluß« (Orff 1963, S. 13). Das gilt für Kinder und Jugendliche, die sich mit Aufgaben und Modellen aus dem Schulwerk befassen, für Lehrer, die solche Anregungen wagen, und für Mitarbeiter, denen Orff die Vorbereitung fremdsprachiger Ausgaben anvertraut hat. Alle Ausgaben der »ersten Generaation« sind mit ihm und Gunild Keetman besprochen worden. Alle Sätze hat er selbst durchgesehen. Nicht selten hat er Änderungsvorschläge und Korrekturen angebracht.

Von Guillermo Graetzer stammt eine Ausgabe für lateinamerikanische Länder. Auch hier ist zu sehen. mit welcher Besonnenheit ans Werk gegangen wurde. »Ein gründliches Verständnis der kulturellen Notwendigkeiten und Möglichkeiten war nötig. um das Schulwerk einem Land anzupassen, in dem sich nicht wenige Stimmen des Protests gegen den Import fremdländischer Lehrmethoden erhoben. Wir legten unserer Arbeit vor allem das kindliche Volksgut zugrunde; ich bezog mich auf Reigen, Reime und Lieder, die in ganz Lateinamerika aufgrund des jahrhundertelangen spanischen Einflusses sich nicht wesentlich unterscheiden . . . Unsere Ausgrabungstätigkeit in den Seminaren, die vielleicht einige tausend Lehrer erfaßte, war diesbezüglich besonders fruchtbar, waren doch viele der Reime in den Städten schon fast vergessen und wurden im Spiel nicht mehr geübt« (Symposion 1975, S. 39).

Wir werden noch öfter darauf hinzuweisen haben, daß gerade durch die Anregungen Orffs, auf die eigene kulturelle Tradition zurückzugehen, in vielen Ländern die Suche nach Spielen, Texten, Liedern und Tänzen ausgelöst worden ist.

Prof. Naohiro Fukui, der langjährige Leiter der Musashino Akademie in Tokyo, bestätigt eine ähnliche Entwicklung auch für Japan. Er berichtete 1975 über die Arbeit einer Studiengruppe und stellte fest, daß nicht nur an der Musashino Akademie, sondern »praktisch in ganz Japan nach Orffs Ideen Musikausbildung betrieben (wird), besonders in Kindergärten, an Volks- und Mittelschulen« (Symposion 1975, S. 37). Daß dieses Bild heute anders gesehen wird, mag daran liegen, daß in der Hauptstadt Japans sich tatsächlich Veränderungen in kaum vorstellbarem Tempo vollziehen, vielleicht auch daran, daß reisende Besucher immer vor allem das sehen, was sie sehen wollen oder sollen. Naohiro Fukui fährt fort in seinem Bericht: »Dabei haben wir feststellen können, daß durch k\u00f6rperliche Bewegung rhythmische Erziehung sehr gefördert wurde, und 2. durch Gebrauch einfacher Schlagzeuginstrumente auch das Improvisieren eine wesentliche Bereicherung erfahren hat. Selbst unsere japanischen Kinder- und Volks-

lieder sind in Verbindung mit der Orff-Methode wieder neu entdeckt und mehr verbreitet worden.« Solche Feststellungen scheinen uns zu beweisen, daß weder missionarischer Eifer noch irgendwelche kulturkolonialistischen Tendenzen der Ausbreitung von Ideen des Schulwerks über weite Teile der Welt zugrunde lagen. Schon lange bevor die offizielle staatliche Kulturpolitik formuliert hat, daß Kultur »kein Exportartikel, sondern ein Prozeß partnerschaftlicher Begegnung« ist (Witte 1983, S. 37), haben viele Künstler und Lehrer, die mit dem Schulwerk zu tun hatten, Bewußtsein und Sensibilität für die Eigenständigkeit kultureller Gruppen, für die Gleichberechtigung im Dialog entwickelt. Es geht dabei nicht nur um die Nicht-Einmischung, sondern es geht sogar darum, daß die deutliche Forderung des Schulwerks, sich auf das eigene Volksgut zu beziehen, in manchen Teilen der Welt eine Besinnung auf eigene Quellen und ein Streben nach kultureller Identität ausgelöst hat. Orff hat geschrieben: »Gültiger Ausgangspunkt für die Arbeit ist das alte Kinderliedgut« (Musik für Kinder, Bd. 1, Vorwort). Den Kenner erinnert diese pädagogische Entscheidung Orffs an die Einschätzung der Bedeutung von Volksmusik durch Béla Bartók: »Meiner Überzeugung nach sind unsere echten, in engerem Sinne genommenen Volksmelodien samt und sonders wahre Musterbilder höchster künstlerischer Vollkommenheit« (Bartók 1957, S. 158).

#### Die »zweite Generation«

Schon im Titel der 1969 erschienenen spanischen Ausgabe läßt sich größere Distanz zu den Originalautoren ablesen. Der Titel »Musik für Kinder« wird zwar übernommen, aber dann heißt es »Spanische Originalversion auf der Grundlage des Werkes von Carl Orff und Gunild Keetman«. Die Autoren stehen dem Orff-Institut in Salzburg nahe - Montserrat Sanuy hat dort studiert - und haben in ihrer Ausgabe versucht, einen eigenen Weg zu gehen. In der für die Hand des Lehrers erschienenen »Einführung« steht zu lesen: »Alles ist original und alle Übungen sind für Kinder gedacht, die Spanisch sprechen, ihre eigenen Gebräuche, ihre Mentalität haben und - das Wichtigste - alles gründet in der spanischen Folklore« (Musica para niños, Introduccion, 1969, S. 8). Eine größere Eigenständigkeit im Aufbau des Bandes und der weitgehende Verzicht auf die Übernahme von rhythmischen und Instrumentalstücken aus dem Originalwerk sind für die Ausgaben der »zweiten Generation« charakteristisch. Im gleichen Jahr erschien auch der erste Band der tschechischen Schulwerk-Ausgabe. Bis 1968 war ein starkes Interesse von Fachkollegen aus der damaligen CSSR zu verspüren. Immer wieder konnte das Orff-Institut Studierende aus diesem Nachbarland betreuen. Fragen nach »Was ist das Orff-Schulwerk?« und »Können wir das in unseren Schulen brauchen?« wurden durch Vorträge und Seminare beantwortet. Zwei namhafte tschechoslowakische Komponisten – Ilja Hurnik und Petr Eben – haben mit Geschmack und Können eine inzwischen auf drei Bände angewachsene Materialsammlung publiziert.

Ich kann mich erinnern, wie Carl Orff und einige seiner Salzburger Mitarbeiter zum ersten Mal die tschechisch-slowakischen Materialien durchsahen und Aufnahmen abhörten. Orff war kritisch bis skeptisch, aufmerksam, staunend. Sein Kommen-

tar: ganz anders, aber sehr gut.

Zu dieser Generation gehört auch die dänische Bearbeitung. Die Autorin, Minna Lange-Ronnefeld, Studierende und später Lehrbeauftragte am »Mozarteum« in Salzburg, arbeitete nach der Rückkehr in ihre Heimat acht Jahre mit Kindern in der Volksschule und in der Musikschule. »Aus den geernteten Erfahrungen entsprang als natürliche und notwendige Konsequenz der Plan, eine dänische Version, die im pädagogischen Aufbau ziemlich viel von der deutschen Originalausgabe abweicht, auszuarbeiten« (Symposion 1975, S. 54).

In den USA ist das Schulwerk seit Mitte der fünfziger Jahre Gegenstand der Diskussion. Egon Kraus hatte es bei einer MENC-Konferenz in St. Louis vorgestellt (Gieseler 1969, S. 186), 1956/57 startete Doreen Hall an der Universität von Toronto eine Reihe von Fortbildungs- und Ausbildungskursen, die bis heute angeboten werden. "This was the beginning in Canada, and possibly also in the United States, of teacher training on a university level for the elementary music educator" (Symposion 1975, S. 48). Das wird auch von amerikanischen Kollegen bestätigt: "It was the courses that were organised by Arnold Walter and Doreen Hall in Toronto that offered the first opportunity for the Orff-Schulwerk training in the North American continent" (Symposion 1975, S. 46). Konnie Koonce Saliba berichtete 1975 von einer Befragung an 392 nordamerikanischen Colleges und Universitäten. 61 % antworteten: "38 % had offered courses that included Orff principles; 28 % had planned to offer courses or workshops within two years; 31% had faculty members who had some Orff training" (Symposion 1975, S. 46). Innerhalb weniger Jahre scheint sich ein großes Interesse an Inhalten und Wegen des Schulwerks ergeben zu haben. 1969 noch hatte Walter Gieseler festgestellt: »Der Widerhall Orffscher Ideen ist in den einschlägigen amerikanischen Schriften sehr spärlich, ich möchte sogar sagen, praktisch gleich Null« (Gieseler 1969, S. 224). Bei dieser Feststellung muß allerdings auch bemerkt werden, daß es überhaupt eine Eigenart der mit dem Schulwerk arbeitenden Erzieher zu sein scheint, nicht durch Beiträge in einschlägigen Schriften, sondern durch praktische Arbeit zu informieren. Wer sich heute in den USA umschaut, wird beeindruckt sein von den Hunderten von Schulwerk-Sommerkursen an vielen Universitäten des ganzen Landes, von Qualität und Intensität der jährlichen Konferenzen der Amerikanischen Orff-Schulwerk-Gesellschaft und von der Vitalität, mit der amerikanische Musik- und Tanzerzieher an der Adaptation von Anregungen des Ideengutes Orffs für das große und vielfältige Land arbeiten.

In diese Richtung geht auch die Publikation einer eigenen »American Edition«. Zwischen 1977 und 1982 ist ein Werk im Umfang von insgesamt 650 Seiten erschienen. Auf den ersten Blick unterscheidet sich diese Ausgabe von allen anderen. Von der Gliederung in Bände in musikalische Materialeigenschaften wurde abgegangen; Band 1 ist der Elementar-, Band 2 der Primar- und Band 3 ist der Sekundarstufe I gewidmet. In allen Bänden kommen pentatonische, diatonische und freitonale Beispiele vor. Wesentlich umfangreicher ist der Anteil an Anregungen zu (mit Musik verbundenen) Spielen und zum Tanzen. Knappe didaktische Hinweise helfen dem Lehrer, sich zurechtzufinden, den Stoff zu ordnen und methodisch aufzuarbeiten. 33 Autoren aus allen Regionen der USA haben in jahrelanger Zusammenarbeit die Materialien erarbeitet, komponiert, kommentiert und erprobt. Erfahrungen aus mehr als 20 Jahren praktischer und theoretischer Arbeit mit Ideen und Anregungen des Schulwerks sind in diese Publikation eingeflossen. Carl Orff hat das Manuskript des zuerst erschienenen Bandes noch mit Interesse zur Kennt-

#### Orff-Schulwerk als Modell

ses Beitrags übertragen.

Werner Thomas hat darauf hingewiesen: »Modell bezeichnet sowohl einen Vorentwurf für ein erst zu Schaffendes, also ein Musterbild, als auch die Reduktion eines schon Geschaffenen, also ein Abbild. Es strukturiert Grundlinien in anschaulicher und faßlicher Form. Am Modell kann daher ein Sachverhalt nach seinen Maßen, Strukturen und Proportionen studiert werden. Das Modell ist instruktiv und damit – im weitesten Sinne des Wortes – pädagogisch. Es stößt die imaginative Phantasie an; es reizt zum Prüfen, Verändern und Weiterbilden. Das aber trifft die Situation des Schulwerks und die Intentionen seines Autors« (Thomas 1977, S. 20).

nis genommen. Konzeption und Koordination hat-

ten Originalautoren und der Verlag dem Autor die-

Die aufgezeigte Reihe der Veröffentlichungen bestätigt diese Tendenz des Weiterbildens und Veränderns. Liegt darin nicht auch eine Gefahr? Die immer größer werdende Entfernung vom Original? Der Verlust der eigentlichen Idee des Schulwerks?

#### Die Idee des Schulwerks

Wenn Carl Orff von der »Idee des Schulwerks« gesprochen hat, meinte er »das Elementare«. »Das Elementare bleibt eine Grundlage, die zeitlos ist. Das Elementare bedeutet immer einen Neubeginn . . . Das Elementare ist immer zeugerisch. Es ist für mich beglückend, daß es mir bestimmt war, den zeugerischen Funken aufzugreifen, das Elementare im Menschen anzusprechen und das geistig Verbindende zu wecken« (Orff 1976, S. 277). Nicht nur Orff, viele Künstler in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts haben über das Elementare gesprochen. Wissenschaftler haben sich bemüht, den Begriff zu umreißen. Noch immer - oder immer wieder - gibt es Menschen, die alles, was nicht in einer knappen und klaren Definition operationalisiert werden kann, als vage, unverständlich oder mystisch abtun, die - weil sie es nicht erfahren haben - vergebens nach einer Wort-Definition suchen.

Wir meinen mit elementar nicht den »Elementarbereich«. Wir meinen nicht »das Simple«. Elementare Musik- und Tanzerziehung beabsichtigt »das elementare Ereignis«, jenes Erlebnis des Voninnen-heraus-Verstehens. Es geht um den Gewinn von Elementen der Einsicht und des Handelns im musikalisch-tänzerischen Bereich.

Charakteristische, heute längst nicht mehr neue, aber doch durch Orff und seine Mitarbeiter entwickelte Mittel auf dem Weg, intensive und wesentliche Beziehungen zwischen dem Menschen, der Musik und dem Tanz zu stiften, sind:

- die besondere Beziehung der Musik zum Tanz,
- die besondere Beziehung der Musik zur Sprache,
   die Einbeziehung elementarer Instrumente,
- die Herausforderung zum Improvisieren und Gestalten.

Auch wenn diese Aufzählung nicht kommentiert werden kann, soll festgehalten werden, daß es diese Konstanten sind, die das Gemeinsame der verschiedenartigen Versionen und Adaptionen ausmachen.

In einem Rückblick schreibt Carl Orff: »So ging nicht das Schulwerk, das ich, um eine Idee zu dokumentieren aufgezeichnet hatte, um die Welt, sondern die Idee selbst« (Orff 1976, S. 277).

Eine ausführliche Beschreibung der Auswirkungen von Impulsen des Schulwerks müßte auch die wergänzenden und weiterführenden Ausgaben«, die in großer Zahl erschienen sind, berücksichtigen. Ein Bedarf vor allem in zwei Richtungen wurde durch diese Publikationen gedeckt: einmal waren Liedsätze (auch aus Griechenland, Brasilien, Bolivien, Ghana, Italien, Estland) notwendig.

zum anderen wurden die Ansätze zum Übergang von der Beschäftigung mit elementaren Instrumenten zum Instrumentalspiel ausgebaut (Kla-

vier-, Geigen- und Bläserübung).

Als wichtiges Zentrum für die Entwicklung des Schulwerks hat sich das 1961 als Abteilung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg gegründete »Orff-Institut« erwiesen.

#### Drehscheibe Salzburg

Carl Orff hat sich das Salzburger Institut in zweifacher Aufgabe gewünscht. Auf der einen Seite sollte es die Aufgabe der Aus- und Fortbildung von Lehrern für Elementare Musik- und Tanzerziehung übernehmen. In den Jahren von 1961 bis heute haben mehr als 1000 Studierende eine ein- bis sechsjährige Ausbildung absolviert. 74 Sozialpädagogen oder Therapeuten haben an einem zweisemestrigen Fortbildungskurs »Musikalische Sozial- und Heilpädagogik«, und über 250 Musikund Tanzerzieher haben an einem ein oder zwei Semester dauernden Sonderkurs für Englisch sprechende Studierende teilgenommen. Außer Österreichern, die in steigender Zahl eine Ausbildung am Orff-Institut aufnehmen, wurden in Salzburg Studierende aus folgenden Ländern betreut:

Ägypten, Argentinien, Australien, Belgien, Bolivien, Brasilien, Bulgarien, Bundesrepublik Deutschland, Ceylon, Chile, VR China, CSFR, Dänemark, Finnland, Frankreich, Ghana, Griechenland, Großbritannien, Hongkong, Indien, Indonesien, Island, Italien, Japan, Jugoslawien, Kanada, Kolumbien, Korea, Luxemburg, Madagaskar, Macao, Malta, Mexiko, Niederlande, Niederländische Antillen, Norwegen, Peru, Philippinen, Polen, Portugal, Schweiz, Singapur, Spanien, Süd-Afrika, Taiwan, Thailand, Ungarn, Uruquay, USA, Venezuela, Schweden.

Durch diese ehemaligen Studenten, von denen die meisten jetzt in ihrer Heimat arbeiten, sind lebendige Beziehungen in viele Teile der Welt entstan-

den,

Die zweite von Orff dem Institut zugedachte Aufgabe ist die eines Zentrums, das auf Fragen, die das Schulwerk betreffen, antwortet und das die internationalen Auswirkungen registriert.

#### Rückwirkungen und Erfahrungen

In 32 Jahren sind Erfahrungen gesammelt worden, die sich auf die Arbeit des Orff-Instituts und seiner Mitarbeiter auswirken. Erst einmal: viele Spiele, Lieder, Tänze haben wir bei der Zusammenarbeit mit Kollegen in anderen Teilen der Welt gelernt. Dabei ist uns das Problem der verschiedenen Stufen einer Adaptation »fremden« Kulturguts bewußt geworden. Wir haben gesehen, wie

weit der Weg von der Imitation zur Anverwand-

lung ist.

Wir begegnen in vielen Teilen der Welt stilistischen Eigenarten, die wir aus dem Schulwerk kennen: der Pentatonik, motorischer Rhythmik, dem Ostinato als Prinzip, der Gestik, die viele Musik des Schulwerks auszeichnet.

Natürlich haben wir nicht brasilianischen Kindern das Trommeln zeigen müssen, im Gegenteil: Sie haben es uns vorgemacht – und wir haben in Lateinamerika, in Afrika und in Asien zu spüren bekommen, wie differenziert und aussagestark

eine Trommel sprechen kann.

Wer bereit ist, auf andere Menschen einzugehen, muß auch bereit sein, seine kritischen Maßstäbe, die gelernten Normen wertästhetischer Beurteilung aus dem Spiel zu lassen. Was gut, was wertvoll, was schön ist, dürsen nicht wir für andere bestimmen wollen. Die Grenzen zwischen ernster und heiterer, konzertanter und Unterhaltungsmusik, zwischen Lied und Schlager, ja zwischen Kitsch und Kunst sind fließend. Jede Bevormundung ist falsch.

Bei unseren Kollegen und Kolleginnen in anderen Ländern haben wir gelernt, wie wichtig es ist, Gefühl und Verstand, Herz und Kopf im richtigen Maß einzusetzen, Wie wichtig es für unsere Kinder ist, Musik und Tanz zu *mögen*, nicht nur zu analysieren, zu beschreiben und an Erwachsenen-Maßstäben orientierte, möglichst perfekte Aufführungen zu leisten. Wir haben erfahren, wie leer unser Über-Musik-Reden ist im Verhältnis zum erfüllten Musizieren und Tanzen.

Die Bedeutung von Kreativität, divergentem Denken, emanzipatorischem Verhalten wurde ständig kontrolliert durch unsere Erfahrungen im Zusammenarbeiten mit Menschen, denen andere Ziele und Wege selbstverständlich sind. Wir haben gesehen, wie wichtig die Wiederholung, die Übung, Beständigkeit, beschauliches Verweilen, die von innen kommende Disziplin ist. Auch wie entscheidend Gelassenheit und Heiterkeit für das Können, für die Kunst sind.

#### LITERATUR:

Bartók, Béla: »Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik«. In: B. Scabolcsi (Hrsg.): Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe, Budapest 1957
 Gieseler, Walter: »Musikerziehung in den USA im Vergleich mit deutschen Verhältnissen«, Stuttgart 1969

Musica para niños, Version original española basada en la obra de Carl Orff y Gunild Keetman. Montserrat Sanuy – Luciano Gonzalez Sarmiento, Madrid 1969 Music for Children. English Adaption by Doreen Hall

Music for Children. English Adaption by Doreen Hall and Arnold Walter, Volume 1, Mainz 1956 Musik für Kinder. Carl Orff – Gunild Keetman, Mainz

1950

Carl Orff zum 80. Geburtstag. Sendung des Bayerischen Rundfunks von Hermann Regner, Erstsendung 10. Juli 1975

Orff, Carl; »Carl Orff und sein Werk«. Dokumentation, Band III, Schulwerk - Elementare Musik, Tutzing 1976

Orff, Carl: »Das Schulwerk. Rückblick und Ausblick«. In: Orff-Institut Jahrbuch 1963, Mainz 1963

Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg, Sonderabteilung Orff-Institut (Hrsg.): Symposion Orff-Schulwerk 1975, Salzburg 1975

Thomas, Werner: »Musica Poetica. Gestalt und Funktion des Schulwerks«, Tutzing 1976

Witte, B. C.: »Die Auswärtige Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland«. In: Deutscher Musikrat, Referate Informationen 55/1983.

# Musik für Kinder – Music for Children – Musique pour enfants

Comments on the Adoption and Adaptation of Orff-Schulwerk in other Countries

Hermann Regner

Here condensed and brought up-to-date, this was first published in 1984 in "Musik und Bildung" (Schott, Mainz).

This article is a first tentative attempt to bring together comments about the history of the adoption and adaptation of Schulwerk in other countries. Through the self-destructive efforts of the Western world to dismiss everything of a permanent nature, everything that could have validity for yesterday, today and tomorrow, there is a resultant danger that one of the most important music educational movements of this century will be forgotten and dismissed, and only because it is no longer "new" – and this before one has really got to the bottom of its possibilities.

"Start from the experience of the children"

"When you work with Schulwerk abroad, then you must start all over again from the experience of the local children. And the experiences of children in Africa are different from those in Hamburg or Stralsund, and again from those in Paris or Tokyo." This sentence comes from an interview that I had with Orff on the occasion of his eightieth birthday. When I asked him if he could encompass an overall view of the worldwide movement that his Schulwerk had released, in many

branches of education and in many parts of the world, he replied: "That is quite impossible for me to encompass, it's become like an army camp. But I can always be glad from the outside that I have made so many contacts with interesting people, people who have similar concerns - or who have perhaps unconsciously had such concerns, that, through being addressed by Schulwerk have become clear to them. This is all very gratifying, and there are bound to be outstanding people. who are working in ways that are quite different from those that I had planned. But that is the essence: if something has a living growth - if I plant a tree I never know how big it will become . . . One remains small, another grows very tall. That depends on the soil, on the amount of sunshine and on other conditions that have to contribute. Such things cannot be planned, they can only come into being." (Orff 1975)

The soil seems to have been good: there are materials in many countries that owe their origins to Schulwerk. Neither the Orff Institute in Salzburg, nor the original publishers (Schott/Mainz) can guarantee that a list of editions in other countries is really complete. It is often the case that after several years, and quite by chance one discovers that somewhere in the world a Schulwerk edition

has appeared.

The last volume of the original German edition appeared in 1954 – nearly forty years ago. Only two years later the first volume of an English adaptation was published. It is informative to examine this edition in some detail.

The first edition in a foreign language

Dr. Arnold Walter, at the time Director of the Music Department of Toronto University, came to know of the work of Orff and Keetman on the occasion of an international conference for college directors in Salzburg. On his recommendation one of his pupils, Doreen Hall, came to Salzburg to study with Keetman. On her return to Toronto she worked further on the collecting of material and on her practical experiments with children. A glance at this first edition to appear outside Germany shows the degree of circumspection with which this work was approached. A translation of Orff's "Preface" is followed by an "Introduction" by Arnold Walter. The author starts by stating that Orff is not only a celebrated composer, but also one of Europe's most remarkable music educators. "As such, he is no writer of learned treatises or long-winded essays: 'Music for Children' is an eminently practical primer, a compendium of everything a child ought to be taught while being initiated into music . . . " (Music for Children 1956, Introduction).

Walter goes on to describe the then new, and to him remarkable, content of Orff-Schulwerk with the following emphasis (the reader should consider the date: December 1956): "The primary purpose of music education, as Orff sees it, is the development of a child's creative faculty which manifests itself in the ability to improvise, This cannot be achieved by supplying ready-made and usually much too sophisticated material of the classical variety, but only by helping a child to make his own music, on his own level, integrated with a host of related activities. Speaking and singing, poetry and music, music and movement, playing and dancing are not yet separated in the world of children, they are essentially one and indivisible, all governed by the play instinct which is a prime mover in the development of art and ritual.«

If Arnold Walter criticises music teaching, is this critism only valid for Canada and the United States? "It has been taken out of the play-sphere, it has lost its innocence and joy, it has become a very serious business concerned with fingerings and counting beats and reading clefs and practising, it is altogether too conscious, too technical, too mechanical." "In our time" writes Walter further, "the music teacher finds no ready-made foundation on which to build . . . he must begin at the beginning: which is the heart of the matter."

In this Introduction it is also established that after all these fundamental considerations it did not seem meaningful just to translate such a work. It was necessary to find analogous material from English, Canadian and American sources.

The "first generation" of foreign language editions It is not possible within the confines of this article to examine all the editions critically. The comments made in the Walter/Hall edition are valid in spite of their differences - for all other adaptations that have appeared between 1956 and 1968. The Swedish edition was the work of Daniel Hellden. In the "Singing games" in the first part of the first volume there are 10 examples where he has freely translated the German texts: 5 songs to which he has fitted traditional Swedish texts, and he has added 20 songs of his own, i. e. for the folk texts he found he has made settings of his own in the style of Schulwerk. This constitutes a markedly higher proportion of his own settings. Year by year Helldén has given courses for teachers in Sweden and Denmark, and has especially developed his method for use in music education in general schools. He is an independent artistic and educational personality, to whom it came "to show Orff's ideas in settings of a different kind" (from a letter from Helldén quoted in 1975 Symposium Report p. 53).

An interesting indication of the relationship between original and adaptation is to be found in the introduction to Margaret Murray's 1958 "English Version". Walter Jellinek writes: "No attempt has been made in this English version to keep rigidly to the original German texts or to traditional English tunes. No apology is made for either, because a way has been sought to follow the principle of Carl Orff's theories." With the term "Orff's theories" he can only mean that he is stressing the openness of the approach. In a speech in 1963 Carl Orff said: "Every phase of Schulwerk will always provide stimulation for new independent growth; therefore it is never conclusive and settled, but always developing, always growing, always flowing" (Orff 1963, p. 13). This is valid for children and young people who work with the Schulwerk ideas and models, for teachers who accept the challenge of such a stimulus, and for those colleagues to whom Orff entrusted the preparation of the foreign language editions. All the "first generation" editions were discussed with him and Gunild Keetman. He looked through all the settings himself and not infrequently made suggestions for changes and corrections.

Guillermo Graetzer has produced an edition for Latin-American countries. Here one can also see the discretion with which he approached the work. "A thorough understanding of the cultural needs and possibilities was necessary if one was to introduce Schulwerk to a country in which not a few voices were raised in protest at the importing of foreign teaching methods. We based our work mainly on the children's folk material. I made use of round dances, rhymes and songs that are basic, with minimal differences, to the whole of Latin America, by reason of hundreds of years of Spanish influence . . . Our excavatory activities in the seminars, that were attended by perhaps some thousand teachers, were particularly fruitful in this respect, for there were many rhymes that had been almost forgotten and were no longer being used by children at play in the cities. (1975 Symposium Report, p. 39).

We will often have indicated that it is Orff's incitement to go back to individual cultural traditions that has triggered off the search for traditional games, texts, songs and dances in many countries. Professor Naohiro Fukui, long-time Director of the Musashino Academy in Tokyo, confirms a development along these lines in Japan. He reported in 1975 about the work of a study-group and declared that not only at the Musashino Academy, but that "in practically the whole of Japan Orff's

ideas about music education are being put into practice, particularly in Kindergartens, Primary and Middle Schools" (1975 Symposium Report, p. 37). That this picture is today seen differently may lie in the fact that changes are taking place in Japan's capital city at a hardly conceivable rate, perhaps also in that touring visitors always see mainly that which they want to or should. Naohiro Fukui's report continues: We have thereby been able to establish that 1) rhythmic education has been much promoted through the experience of movement; 2) improvisation has been fundamentally enriched through the use of simple percussion instruments. Even our children's songs and folk songs have been rediscovered and more widely distributed through their connection with Orff-Schulwerk."

Such statements seem to prove to us that it is neither missionary zeal nor some kind of cultural colonisation that lies at the root of the expansion of the Schulwerk ideas over extensive parts of the world. Long before the official state cultural policy had prescribed that culture "is not a commodity to be exported, but rather a process of meeting in partnership" (Witte 1983, p. 37) those musicians and teachers who were concerned with Schulwerk had developed an awareness of and a sensitivity towards the independence of cultural groups and their equality of rights within the process of dialogue. It is not only a question of non-interference, but that Schulwerk's clear stipulation that it is the indigenous folk material that must be used has, in parts of the world, awakened an awareness of their own sources of folk material and a striving for cultural identity. Orff has written: "Traditional children's rhymes and songs are the natural starting point for this work" (Music for Children. Volume I, Preface). This statement by Orff will remind those in the know of Béla Bartók's assessment of the value of folk music: "It is my conviction that within our genuine, in the narrowest sense of the word, folk melodies, each and every one is a true example of the highest artistic perfection" (Bartók 1957, p. 158).

#### "The second generation"

In the title of the Spanish edition that appeared in 1969 one can already notice a further remove from the original authors. The title "Music for Children" is included but it then continues "Spanish original version based upon the work of Carl Orff and Gunild Keetman". The authors have a close relationship with Salzburg – Montserrat Sanuy studied there – and have tried to take an original path in their edition. In the "Introduction", written for teachers, one can read: "Everything is original and all exercises are intended for Spanish-

speaking children, their individual customs, their mentality, and most importantly, everything is founded on Spanish folkore" (Musica para niños, Introducción, 1969, p. 8).

It is characteristic for the editions of the "second generation" that they show greater independence in structure and a far-reaching tendency not to include the rhythmic and instrumental pieces from the original volumes. Another volume to appear in 1969 was that from former Czechoslovakia. Up to 1968 a strong interest had been noticeable from colleagues in this country. Again and again the Orff Institute was able to look after students from this neighbouring land. Questions such as "What is this Orff-Schulwerk?" and "Can we use it in our schools?" were answered in lectures and seminars. Two famous Czech composers - Ilja Hurnik and Petr Eben - have published a tasteful and skillful collection of material that has grown into three volumes.

I can remember the occasion when Carl Orff and some of his Salzburg colleagues first handled the Czech material and listened to their recordings. Orff was in turn critical, sceptical, attentive, amazed. His final comment: quite different, but very good.

The Danish adaptation also belongs to this generation. The author, Minna Lange-Ronnefeld, student and later engaged as a teacher at the "Mozarteum" in Salzburg, worked for eight years in primary school and music school on her return to her homeland. "From the harvest of these experiences, the plan to work out a Danish version, whose educational construction deviated quite considerably from the German original, arose as a natural and necessary consequence (1975 Symposium Report, p. 54).

In the U.S.A. Schulwerk has been a subject for discussion since the mid-nineteen-fifties. Egon Kraus introduced it at a MENC Conference in St. Louis (Gieseler 1969, p. 186). In 1956/57 Doreen Hall initiated a series of training and further education courses at Toronto University that are still on offer today. "This was the beginning in Canada, and possibly also in the United States, of teacher training on a university level for the elementary music educator" (1975 Symposium Report, p. 48). This was also confirmed by American colleagues: »It was the courses that were organized by Arnold Walter and Doreen Hall in Toronto that offered the first opportunity for the Orff-Schulwerk training in the North American continent" (1975 Symposium Report, p. 46). Konnie Koonce Saliba reported in 1975 on a questionnaire sent to 392 North American colleges and universities. They received replies from 61%: "38% had offered courses that included Orff principles; 28%

had planned to offer courses or workshops within two years; 31% had faculty members who had some Orff training" (1975 Symposium Report, p. 46). Within a few years there seems to have arisen a considerable interest in the content and principles of Schulwerk, Yet in 1969 Walter Gieseler stated: "The reverberation of Orff ideas in the relevant American journals is very sparse, in fact for all practical purposes I could say it is nil" (Gieseler 1969, p. 224). In connection with this statement one must also observe that it appears to be altogether a peculiarity of those educators who work with Schulwerk, that they impart information through practical work rather than through articles in relevant journals. Whoever looks around in the U.S.A. today will be impressed by the hundreds of Schulwerk summer courses at many universities all over the whole country, by the quality and intensity of the annual conferences run by the American Orff-Schulwerk Association, and by the vitality with which the American music and dance teachers work at the adaptation of Orff's stimulating ideas to the conditions in their large and multifaceted land.

The publication between 1977 and 1982 of an individual American edition covering a total of 650 pages also serves this purpose. From the first plance this edition is different from all the others. The material is no longer grouped according to the nature of the exercises: Volume 1 is described as for Pre-School, Volume 2 for Primary and Volume 3 for Upper Elementary Grades. All volumes contain examples of pentatonic, diatonic and free tonality. The incitement to play and dance through and with music is essentially more comprehensive. Brief instructions help teachers to find their way, establish an order of procedure and work through it methodically. During several years of working together 33 authors from all regions of the U.S.A. have composed, commented and tried out the material. Experiences from more than 20 years of practical and theoretical work with Schulwerk ideas have poured into this publication. Carl Orff looked through the manuscript of the first volume to appear with interest. The task of conception and co-ordination was given to the author of this article by the original contributors and the publisher.

Orff-Schulwerk as model

On this theme Werner Thomas has indicated; "The term 'model' can imply a pre-sketch for something about to be created, i. e. a prototype, as well as implying a reduction of something already created, i. e. a copy. It shows the baseline in a clear and comprehensible form. The model can be used for the study of substance, structure and proportions. The model is instructive and – in the widest sense of the word – educational. It sparks off the imagination: it stirs the will to test, to change and develop. This is exactly the situation of Schulwerk and the intentions of its author" (Thomas 1977, p. 20).

The printed examples confirm this tendency to change and develop. Does this not also show an inherent danger? An ever widening distance from the original? A loss of the actual idea of Schulwerk?

#### The idea of Schulwerk

When Carl Orff talked about the "idea of Schulwerk" he meant "the elemental". "The elemental remains a foundation that is timeless. The elemental always means a new beginning . . . The elemental is always reproductive. I am glad that I was destined to seize the reproductive spark, to accost the elemental in mankind and to awaken the spirit that binds us together" (Orff 1976, p. 277), Not only Orff, but many artists have spoken about the elemental in the first half of this century. Scientists have made an effort to define the term. Still - or time after time - there are people who dismiss everything that cannot be concisely and precisely defined as vague, incomprehensible or mystical, people who - because they have not experienced it - search in vain for a verbal definition.

With the term elemental we do not mean the sphere of "elementary education". We do not mean "the simple". By Elemental Music and Dance Education is meant "the elemental event", that experience of understanding something from the inside. It is a question of the gain from the elements of insight and activity in the realm of music and dance.

The following are characteristic of the means, no longer at all new today, but nevertheless established by Orff and his colleagues as the way towards an intensive and fundamental relationship between human beings, music and dance:

The special relationship between music and dance

 The special relationship between music and speech (language)

The inclusion of elemental instruments

The challenge to improvise and create forms
Even if it is not possible to comment on this list it
should be emphasised that these are the constants
out of which all the various different versions and
adaptations are made.

In retrospect Orff wrote: "So it was not Schulwerk, about which I have written here in order to record an idea, but the idea itself that went round the world" (Orff 1976, p. 277).

A detailed description of the effects of the impe-

tus of Schulwerk must take into account the many "complementary and supplementary volumes" that have appeared. These publications fulfilled two different needs: first that of settings of songs with instrumental accompaniments (from Germany, Greece, Brazil, Bolivia, Ghana, Italy, Estonia); for the second pieces were added and developed to enable the preoccupation with elementary instruments to be carried over to more sophisticated instruments (Klavier, Geigen- and Bläserübung [Piano, violin and wind instruments]). The "Orff Institute" was founded in 1961 as a branch of the "Mozarteum" College for Music and Dramatic Art in Salzburg to establish an important centre for the development of Schulwerk.

#### Salzburg turntable

Carl Orff wanted the Salzburg Institute to perform two functions. Firstly it should take over the training and further education of teachers of elemental music and dance. In the years from 1961 to today more than 1000 students have completed courses lasting between one and six years. In addition 74 therapists have taken a one-year course in Music Therapy, and about 250 music and dance teachers have taken part in a Special Course for English-speaking students of one or two semesters in length. With the exception of Austrians, who are taking courses of study at the Orff Institute in increasing numbers, Salzburg has taken care of students from the following countries: Argentine, Australia, Belgium, Bolivia, Brazil, Bulgaria, Canada, Chile, China, Columbia, Czechoslovakia, Denmark, Egypi, Finland, France, German Federal Republic, Ghana, Greece, Hong Kong, Hungary, Iceland, India, Indonesia, Italy, Japan, Korea, Lesser Antilles, Luxembourg, Macau, Madagascar, Malta, Mexico, Netherlands, Norway, Peru, Philippines, Poland, Portugal, Singapore, South Africa, Spain, Sri Lanka, Sweden, Switzerland, Taiwan, Thailand, United Kingdom, Uruguay, U.S.A., Venezuela, Yugoslavia. Through these former students, most of whom have returned to their homes to work, lively rela-

have returned to their homes to work, lively relationships have been established in many parts of the world.

Orff's second role for the Institute was that it should act as a Centre that would answer questions relating to Schulwerk and that would register the international reverberations.

#### Repercussions and experiences

In 32 years the collected experiences have had an effect on the work of the Orff Institute and associated faculty. First: we have learnt many games, songs and dances through the work with colleagues in other parts of the world. Through this we

have come to realize the problems of the different stages of an adaptation to a "foreign" culture. We have seen how long the path from imitation to transformation is.

In many parts of the world we find stylistic characteristics from Schulwerk that we know - pentatonic, motoric expression of rhythm, the principle of ostinato, gestures - that distinguish much of the music of Schulwerk.

Of course we didn't need to introduce the drum to Brazilian children, on the contrary, they showed it to us – and it was in Latin America, Africa and Asia that we began to feel with what variety and how powerfully a drum can speak.

Whoever is prepared to commune with other people must be ready to hold their critical yardstick and their learnt aesthetic judgements in check. We should not decide what is good, valuable or beautiful for others. The boundaries between serious and light music, between art song and pop song, yes between kitsch and art, are flexible. Making decisions for others is unacceptable.

Our colleagues in other countries have taught us how important it is to keep feeling and intellect, heart and head in the right proportions. How important it is for our children to enjoy music and dance, not only to analyse it, write about it and take part in the most perfect possible adult orientated performances. We have learnt how empty our talk about music is in comparison with the fulfillment of actively making music and dance. The significance of creativity, divergent thinking and emancipated behaviour was continuously under observation through our experiences in working with people for whom different aims and ways are natural. We have seen the importance of revision, practice, constancy, contemplative reflection and internal discipline. Also how decisive composure and serenity are for the fostering of ability, of Art.

REFERENCES: (see page 10)

# Musik: Annäherungen, Begegnungen

Im November 1986 wurde Univ.-Prof. Dr. Franz Nikolasch vom Klub der Kärntner ÖVP-Abgeordneten mit dem Kulturpreis ausgezeichnet. Im Rahmen des Festaktes in Klagenfurt spielte das Ensemble CIS der Hochschule »Mozarteum«. Hermann Regner hielt das hier abgedruckte Referat.

Hermann Regner

Als kleiner Bub bin ich einmal in einer Kirche gesessen. Meine Mutter hatte Blumen auf das Grab der Großeltern gebracht, und bevor wir wieder die vielen Treppenstufen in den Markt hinuntersteigen mußten, sind wir noch hineingegangen in den hohen Raum mit den vielen hölzernen Bänken, durch das große, schwere, hölzerne Tor, vorbei an dem Weihwasserbecken, das viel zu hoch war für mich. Ich war nicht zum ersten Mal in dieser Kirche. An diesem Tag aber war alles ganz anders.

Wir waren die einzigen Besucher in der großen Kirche. Nein, das stimmt nicht. Es muß noch jemand dagewesen sein. Denn da war Musik. Damals habe ich gar nicht an den Mann gedacht, der die Orgel spielte. Da war nur ein Raum, ein klingender Raum, ein mit Klang erfüllter Raum.

Leise gingen wir zur nächsten Bank und setzten uns. Und da saßen wir. Ich erinnere mich an den schon dunkelnden Altarraum, an das Ewige Licht, dessen scheues Flackern ich immer mit Sorge beobachtet habe – ob nicht die Ewigkeit doch bald einmal, aus Versehen vielleicht, zu Ende geht. Ich kann mich an den Geruch erinnern: an die kalt gewordene Süße des Weihrauchs, an feuchte, ungelüftete und schwere Kleider. Ganz nah an meine Mutter herangerückt, saß ich auf der Bank. Meine Mutter hat gebetet. Die Gebete, die ich damals kannte, waren kurz. Sie waren schnell vorbei. Aber da war die Musik.

Wie die Musik geklungen hat? Es war kein brausendes Orgelkonzert, wie ich es später so oft gehört habe. Es waren einige bescheidene Melodiespuren, die mit- und gegeneinander liefen. Eher leise. Aber die Kirche war ganz voll davon. Und ich war mittendrin.

Wenn ich heute darüber nachdenke, hänge ich einer Bemerkung Heideggers nach, der die Bedeutung des Sehens mit der des Hörens für den Menschen verglichen hat und meinte: Das Sehen führt in die Freiheit, das Hören in die Geborgenheit. Vorher habe ich gesagt: ich war mittendrin – in der Mitte eines von Musik erfüllten Raumes. Geborgen. Nicht – wie man heute so gerne sagt – mit

Musik konfrontiert, ihr nicht ausgesetzt, ihr nicht gegenübergestellt. Nein: in ihr geborgen, wie in einen Mantel gehüllt, umflossen von Musik, durchdrungen von ihr.

Heidegger ordnet dem Sehen den Wunsch nach Freiheit, die Richtung nach außen zu, dem Hören das Gefühl der Geborgenheit, die Richtung nach innen. Da wir allzu schnell in Entweder-/Oder-Schablonen denken, sollten wir beachten, daß Freiheit ja nicht in Geborgenheit ihren Gegensatz findet. Geborgenheit ist nicht Unfreiheit, Gefangenschaft. Geborgenheit ist ein uns Menschen erstrebenswerter Zustand, dessen Dauer nicht selbstverständlich erachtet wird. Freiheit wird in Geborgenheit nicht vermißt.

Sie kennen die jungen Menschen, die mit Kopfhörern spazierengehen, radfahren, auf der Parkbank sitzen. Andere, die in ihrem Zimmer die Anlage so aufdrehen, daß sie die Rhythmen und Baßtöne mit Händen und Füßen, ja mit dem Bauch fühlen können und eingehüllt sind in eine selbstgewählte schwingende Welt. Ich glaube, diese Menschen suchen eine Geborgenheit, die wir ihnen nicht geben, die aber das Hören – wenigstens für begrenzte Zeit – schenken kann. Kann – nicht muß! Denn dieses Einer-Musik-zuhören-können ist abhängig von der Gunst der Stunde und der Kunst der an diesem Vorgang der Übermittlung von Musik Beteiligten.

Mit »Gunst der Stunde« meine ich die Verfassung des Musikers und des Zuhörers, ihre körperlichseelisch-geistige Disposition, ihre Bereitschaft, Offenheit und Gelassenheit, ihre Fähigkeit, sich zu öffnen. Auch Raum, Licht, ja sogar der Zuhörer links und rechts neben mir: alle diese Bedingungen spielen mit.

Schwieriger zu beschreiben ist das, was ich mit »Kunst der an diesem Vorgang der Übermittlung von Musik Beteiligten« gemeint habe. Die Beteiligten: das sind der Komponist, der Interpret und der Zuhörer. Und ihre Kunst also ist Bedingung für das Gelingen einer musikalischen Begegnung. Ich will versuchen, eins nach dem anderen zu be-

Ich will versuchen, eins nach dem anderen zu beschreiben.

Der Komponist hört einen Ton. Manchmal kommt er von außen, meistens stellt er ihn sich innerlich vor. Er sieht die Farbe dieses Tones, fühlt seine Lautstärke, ordnet ihn einem bestimmten Instrument, einer Stimme zu, notiert ihn. Und da ändert er sich bereits. Alle Entscheidungen – Lautstärke, Instrumentation, absolute Höhe, Dauer – verändern die ursprüngliche innere Vorstellung, engen sie auf eine einzige präzise Lösung ein. Aus einer unbeschränkten Zahl von Möglichkeiten auswählen bedeutet oft so viel wie Einschränkung, Entschleierung, schmerzlich empfundene Festlegung. Sie kennen dieses Gefühl: ist nicht das

Bild, das innere Bild, das Sie von einer geliebten Landschaft haben, schöner, wesentlicher, als das konkrete, wirkliche, das Sie beim Besuch in dieser Landschaft sehen? Heraklit sprach von der verborgenen Harmonie, die mächtiger ist als die offensichtliche.

Zurück zur Arbeit des Komponisten. Dieser eine ausgewählte Ton klingt in der Vorstellung des Komponisten. Er fordert einen anderen heraus. Einen Begleiter oder einen Widersacher, einen der sich unterordnet, zuordnet, einen der sich dagegenstellt. Treten zwei Töne in eine Beziehung, gilt es, zwei Subjekten in ihren Strebungen, ihrem Drängen und Nachgeben, ihrer Aktivität und Resignation nachzuspüren. Immer wieder nähern sich die beiden Melodiespuren, entfernen sich voneinander, laufen miteinander, gegen- und durcheinander. Dadurch ändert sich die Energie, die sich zwischen zwei Tönen aufbaut. Spannung wird gelöst, aus der Entspannung eine neue Steigerung entwickelt. Wieder sind die Gestaltungsmöglichkeiten vielfältig: der hohe Ton trägt in sich eine andere Kraft, ein anderes Wesen, einen anderen Sinn als der tiefe, der kurze, der leise oder der helle Ton. Alle diese sprachlichen Versuche, musikalische Erscheinungen zu beschreiben, bleiben Annäherungen. Sie zeigen aber an, daß diese Beziehungen der Töne und der Klänge, der Rhythmen und Farben, Lautstärken und Tempi vieldeutig sind. Ein hoher Ton kann auch kurz oder lang sein, leise oder laut, hell oder dunkel sein. Und ich sprach bisher nur von den Beziehungen zweier Töne zueinander. Mit der dritten und vierten, fünften und sechsten Stimme entsteht der satte oder der durchsichtige Klang, die Klangfarbe, die bleibt oder sich verändert, langsam wechselt oder springt. Auch von der Form ist zu sprechen, von der Architektur, den Maßen und Entsprechungen, den Gegensätzen und Übergängen. Alle diese Ebenen gestaltet der Komponist, überall bestimmt seine Entscheidung den Verlauf der Musik.

Ist das alles? - werden Sie fragen. Hat er nicht höhere Ziele? Doch, Ich glaube schon, Selbst wenn er sich den Instrumenten zuwendet, überlegt, ob ein Cello überhaupt spielen kann, was er ihm anvertrauen möchte, gerade wenn er musikalische Probleme löst, ordnet er eine Welt. Nicht in anmaßendem Willensakt, sondern in einer dem Medium, dem Leben der Töne, Klänge und Rhyth-

men entsprechenden Arbeit.

Der Komponist schafft Ordnungen, die Leben spiegeln. Da gibt es Übereinstimmung und Auseinandersetzung, Entsprechungen und Konflikte oder, um es musikalisch auszudrücken: Konsonanz und Dissonanz, Wiederholung und Variation, den Kontrapunkt, den Querstand, parallele oder komplementäre Verläufe. Die Komposition spiegelt nicht nur Abbild von menschlichem Leben, indem sie uns Menschen zeigt, wie wir in Konsonanz oder Dissonanz zusammenleben, sondern sie vermittelt dem Zuhörer das Inbild des Komponisten von einer Welt zwischen Trauma und Traum, zwischen Angst und Hoffnung, zwischen Verlorensein und Geborgenheit.

Komponisten, die ihre geistige, in der Zeit flüchtige Welt ordnen, suchen nach der Regel, der Zahl, dem Maß, dem Gesetz. Viele von ihnen sind bei dieser Suche auf Gott gestoßen. Nicht nur zur »Recreation des Gemüths«, sondern - folgen wir Johannes Sebastian Bach - auch »zur Ehre Gottes« ist Musik da. Igor Strawinsky sagt es mit anderen Worten: »... deshalb erscheint uns Musik als Element, das eine Vereinigung mit unserem Nächsten schafft - und mit dem höchsten Wesen,« Vielleicht kommt aus dieser Ahnung von der direkten Beziehung der Musik zum Sinn unseres Lebens auch jenes Gefühl der Geborgenheit, von dem vorher die Rede war.

Ich wollte nicht nur vom Komponisten sprechen, sondern auch vom Interpreten. Es sind ganz besondere Forderungen, die an ihn gestellt werden. Dabei denke ich nicht nur an die Technik, die Leichtigkeit und Flüssigkeit, mit der der Körper Befehle ausführt, die Sinneswahrnehmung und Intellekt fordern, ich denke vor allem an die Fähigkeit, sich einzulassen auf Musik so unterschiedlicher Art - also: in einer Stunde Werke von Bach. Mozart und eines Zeitgenossen zu spielen. Dabei ist »einlassen« noch nicht genug. Es geht um ein Handeln aus Übereinstimmung. Wenn die Identifikation gelingt, gibt es kein Als-ob. Der Interpret fühlt, denkt, handelt an Stelle des Komponisten. oder besser: im Sinne der Komposition. Nicht daß er seine Persönlichkeit aufgibt - ich meine, es ist ein großer Unterschied, ob der Interpret sein Wesen in Übereinstimmung bringt mit dem musikalischen Werk, oder ob er nur anpassungsfähig ist, sich Werken, Stilen, Aufführungspraktiken unterordnet, ohne den Kern seiner Persönlichkeit wirken zu lassen. Die »Auseinandersetzung« mit kultur- und musikgeschichtlichen Voraussetzungen, mit dem Wissen um biographische und zeitgeschichtliche, soziale und politische Zusammenhänge eines Werkes geht der Interpretation voraus. Dann aber muß es gelingen, alles, was »auseinander gesetzt« worden ist, wieder zusammenzusetzen, eine Verbindung herzustellen zwischen der Abstraktion der Partitur und der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit des Klangs. Musik-können ist der erste, Musik-wissen der zweite Schritt. Musik-sein ist das Ziel.

Dabei ist der Interpret nicht nur der einen Seite, der Komposition gegenüber, verpflichtet. Er fühlt sich als Übermittler auch dem Zuhörer gegenüber verantwortlich. Ohne Deutung des Interpreten kann dem Zuhörer Musik nichts bedeuten. Die wichtigsten Aufgaben musikalischer Interpreten sind, Kopf, Hand und Herz miteinander in Einklang zu bringen, Beziehungen herzustellen zwischen Entwurf und klanglicher Gestalt, sich selbst einzubringen in den Vorgang der Übertragung einer Schrift in Klangsprache. Dabei »redet die Musik« – so hat Schopenhauer es ausgedrückt – »nicht von den Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe«.

Dieses Wohl und Wehe, von dem die Musik redet, wird im Hörer Wirklichkeit. Es dringt nicht von außen ein, es wird im eigenen Wesen lebendig.

Von welcher Musik rede ich hier? Sie könnten fragen, ob ich jene Musik nicht kenne, die von früh
bis spät aus den Lautsprechern dröhnt oder säuselt, die so nichtssagend ist und trotzdem den letzten Nerv tötet? Doch, ich kenne sie. So wie es
Sprache in der Form einer Werbung für Unterwäsche und in Form eines Gedichts gibt, so wie
Farben zur Kennzeichnung von Stockwerken in
Parkhäusern und in einem Bild von Goya verwendet werden, so haben auch Geräusch, Klang, Musik in unserem Leben unterschiedliche Funktionen
und Bedeutungen.

Es gibt Musik, die gute Laune macht. Musik, die so gute Laune macht, daß der Einkaufswagen überquillt. Werbepsychologen wissen ein Lied davon zu singen, warum in der Weihnachtszeit die Lautsprecher in den Kaufhäusern wenigstens 20mal am Tag »O du fröhliche« singen. Und es gibt Musik, die mich schon nach fünf Minuten verrückt macht, die mich aufregt, die mich in die Flucht treibt, und die andere Menschen offensichtlich brauchen, um ihre Vitalität anzuregen. Das ist Musik, die ich als aggressiv und brutal empfinde, und deren Schallwellen mich in Angst und Schrecken versetzen. Auch in der Musik wird uns gezeigt, wie das Maß verloren gehen kann und Übertreibung dem Menschen schadet. Aus der Geborgenheit, von der Heidegger sprach, wird dann eine Folterkammer für Körper, Seele und Geist. Aber da ist noch eine andere Art von Musik. Ich meine nicht nur »klassische Musik«, also eine historisch bestimmte Gruppe von Werken; ich meine nicht nur »abendländische Musik«, also in unserem Kulturkreis heimische; ich meine nicht nur »konzertante Musik«; alle diese Versuche, Musik in Gruppen zu ordnen, taugen hier nicht. Ich meine Musik, die den ganzen Menschen herausfordert: seinen Körper, seine Sinne, seine Seele und seinen Verstand. Das ist jene Musik, die »nicht von den Dingen redet, sondern von lauter Wohl und Wehe«. Diese Ansprüche stellende Musik hat es in unserer Welt nicht leicht.

Wir leben in einer lauten Welt. In unseren Städten

und Dörfern gibt es immer mehr Lärm, der immer mehr Menschen krank macht. Wir sollten gemeinsam dafür sorgen, daß die Geräte und Maschinen, die Autos und Motorräder, die Boote und Flugzeuge, daß Büros, Kaufhäuser, Fabriken, Plätze und Straßen leiser werden. Das ist technisch zu machen. Die Gefahr muß erkannt und Gegenmaßnahmen müssen politisch durchgesetzt werden.

Ich weiß natürlich, daß der Lärm willkommen ist bei vielen Menschen. Er hilft, die Angst zu vertreiben. Im Lärm fühlen wir uns stark. Lärmend vertreiben wir unsere Zeit, mit der wir nichts anzufangen wissen. Lärmend fürchten wir uns vor der Stille. Und das Schlimmste ist der Teufelskreis: daß nämlich nach dem Lärm, der Energie fordert, die Stille zur »Totenstille« wird und zu neuem Lärm verführt.

Mit »leichter Musik« füllen wir jede Minute unseres Tages auf, um nicht allein zu sein, um nicht in uns selbst hineinhorchen, auf die eigene und die Stimme Gottes hören zu müssen. Nur wenige merken, wie aus einer vermeintlichen Entspannung die Belastung wird, wie das nichtssagende Gedudel zur Abstumpfung und Verdummung führt. Erzieher, die sich mit Dauerhörern befassen – das sind fast alle unserer jungen Menschen – wissen, wie schwierig es ist, sie zum Hinhören, zum Horchen, zum Gehorchen zu führen.

In dieser Welt, in der es so laut ist, und in der Musik Ware, gut verkaufte Ware geworden ist, haben wir es schwer, jene Hörbereitschaft zu erreichen, von der ich vorher gesprochen habe. Es ist auch schwer geworden, aus dem immer umfangreicher werdenden Repertoire von Musik das auszuwahlen, was mir hier und jetzt entspricht, was mir gut tut. Es ist eine wichtige Aufgabe, den Menschen einen Weg zur Musik zu weisen, die aus eigenem Antrieb, durch Eltern, Schule und Medien keinen Zugang zur Harmonie und zum Schönen gefunden haben.

Wie sollen wir zu Maß und Sinn in unserem Leben, zum Frieden in dieser Welt finden, wenn wir das Schöne aus unserem Leben verbannen, wenn wir die Herausforderung anspruchsvoller Musik nicht mehr annehmen? Wenn wir nicht mehr suchen nach der verborgenen Harmonie, die stärker ist als die sichtbare?

Es ist Zeit, auf die Stille zu hören, auf die Musik, die aus ihr entsteht und die aus Konsonanz und Dissonanz jene verborgene Harmonie entstehen läßt, die jeden einzelnen von uns mit dem Kosmos verbindet.

# Music: Drawing nearer . . . Encountering

A speech given by Dr.Regner when the Kulturpreis was presented to Prof. Franz Nikolasch by the Österreicher Volkspartei in Carinthia, November 1986.

Hermann Regner

Once when I was a small boy I sat in a church. My mother had placed some flowers on the grandparents' grave and before we had to walk back down the stairs to the market place, we went inside the huge space with its many wooden benches. We went through an enormous and very heavy wooden door and past the font of holy water which was much too high for me to reach. It was not the first time I had been in this church but on this day something was quite different. We were the only visitors in the spacious church, No. That's not entirely true. There must have been someone else because there was music. At the time I never even thought about a person playing the organ. There was only space, a ringing space, a space filled with sound. We went quietly to a nearby bench and sat down. I remember the dark sanctuary and the eternal light whose nervous flickering I had noticed with some concern - wondering if eternity would be snuffed out by mistake and come to an end. I remember the smells: the cold sweetness of incense, the wet, heavy clothing. I sat on the bench pressed up closely to my mother. She prayed. The prayers which I knew at the time were short. They were over with quickly. But there was the music.

How did it sound? It was not like an organ concert which I have since heard many times. There were a few decisive melody lines which ran together with and against each other. Rather soft, but the church was filled with them and I was right in the middle.

Today, when I think back on this, I think also of Heidegger who compared the meaning of seeing and hearing for people: seeing leads to freedom and hearing to inner security. I mentioned before that I was in the middle ... buried in a music-filled space. Secure and protected. Not confronted with music, as one hears so often today, nor on the outside nor opposite it. No. Buried comfortably and securely in it as if wrapped by a coat over which the music was pouring. Filled with it.

Heidegger classifies seeing with the wish for freedom which leads to an outward direction, and hearing with the feeling of security to an inner direction. Because we too often think in clichés of "either/or" we should take care that freedom does not find its opposite in security. Security is not non-freedom or imprisonment. Security is a desireable condition whose duration is not to be regarded as self evident. Freedom does not become lost in security.

You are well acquainted with young people who go walking or cycling or who sit on park benches with their earphones plugged in, and with others who turn up the volume so high in their rooms that they can feel the rhythm and bass tones with their hands and feet – even their stomachs – and who have wrapped themselves up in their chosen vibrating world. It is my belief that these people are searching for security, a kind we cannot offer them but which hearing can provide, at least for a limited time. Can, not must! This ability to listen to a particular music depends on the right moment and on the artistry of those who are involved in the process of transmitting it to us.

By "the right moment" I mean the condition of the musician and the listener; their physical, spiritual and emotional composure, their readiness to open themselves and be receptive. Also the room, the light, even those who are listening to the left and right of me: all contribute to the favorability of the given moment.

It is more difficult to describe what I mean by "the artistry of those who are involved in the process of transmitting music." The "interested parties" are the composer, the interpreter, the listener. Their art is necessary for the musical encounter. I want to describe them one after the other,

The composer hears a tone, Sometimes it comes from outside, more often from his inner imagination. He sees the color of this tone, feels its intensity, assigns it to a particular instrument or voice and writes it down. At this point it has already changed. All decisions: the volume of sound, instrumentation, absolute pitch, duration, change the original idea and narrow it down to a precise solution. From an unlimited number of possibilities, making a choice often means imposing limits. uncovering, and the painful sensation of having made a choice. I'm sure you know this feeling. It is a bit like the imagined picture we have of a special panorama, a countryside, which is much prettier than the real countryside we eventually see. Heraclites spoke of a secret harmony which is much more powerful than that which is obvious. Back to the work of the composer. To him the chosen tone sounds in his imagination. It causes

another tone to follow: one that accompanies or

one that opposes, one that is subordinate or co-

ordinate or one that contradicts. When two tones

step into a relationship it means trying to track

down their struggles, their pushing, pulling and yielding, their activity and resignation. Again and again the two notes approach each other or distance themselves from one another. They run along together . . . pushing against each other and getting all mixed up with each other. Because of this the energy which has built up between the two tones has changed. Tension has been released and a new height has been reached. Once more the possiblities are endless. The higher note carries with it another kind of power, another kind of existence, another meaning than the lower or softer or shorter or brighter note. All of these literal attempts to describe musical happenings can only be approximate. It does show however, that the relationships between notes and their sounds, rhythms and colors, volume and tempo are many sided. A high note can also be short or long, soft or loud, bright or dark. And up to now I have only described what happens between two notes. With the third and fourth, fifth and sixth voices, the saturated or transparent sound, the sound color which remains or is transformed, slowly changes or takes a jump. It is also necessary to talk about form, architecture, dimension, contrast and connections. It is the composer who has created all these levels and above all, it is his decision making that determines the course of the music.

You are probably wondering if that is all there is to it. Doesn't the composer have greater and more far-reaching goals? Of course. I'm sure of it. Even when he is devoted to the instrument himself he wonders if the cello can play what he has entrusted to it, and just when he is in the process of solving such musical problems, he is building a world. Not with presumptuous volition, but in the work appropriate to one medium, to the lives of tones,

sounds and rhythms.

The composer creates an arrangement which mirrors life. There is agreement and dispute, conformity and conflict – or expressed in musical terms: consonance and dissonance, repetition and variation, counterpoint and cross relationships, parallel or complementary passages. A composition not only mirrors a picture of life in which it shows us how we live together in consonance or dissonance, but it conveys to the listener the composer's inner picture of a world between trauma and dream, between anxiety and hope, between being lost and feeling secure and protected.

Composers who organize their spiritual short-lived world are searching for that rule, number, dimension, law. For some during this quest it has meant stimbling on God. Not only to the recreating of the heart (Recreation des Gemüths) but also, following Bach, "to the glory of God". Igor Stravinsky said it another way: "... thus

music appears to us as an element of unity with those closest to us and with the supreme being." Perhaps it is from this intuitive feeling about the direct relationship of music to the purpose of life that the feeling of security and protection about which I was speaking earlier, comes.

I didn't only want to speak about composers, but also about the interpreters of music. There is a very special demand which has been placed on them. I think not only about the technique necessary for facility and fluidity with which the body responds and which requires much perception and intellect. I think also – and above all – about the willingness to open oneself and be receptive to music of so much diversity – for instance playing in the course of one hour the music of Bach, Mozart and a contemporary composer. It is not enough to say that an interpreter has "opened himself". It has to do with his acting in conformity.

If the definition is right there are no ifs and buts. The interpreter feels, thinks, acts in place of the composer; or better, in the interests of the composition. Not that he must relinquish his own personality. I think there is a big difference between the interpreter bringing his whole being to the musical work or only his capability to organize the stylistic and performance practices without the core of his personality being allowed to parti-

cipate.

Interpretation begins with an explanation of the historical context of a work with respect to cultural and musical authenticity, knowledge of biographical and contemporary history as well as the social and political connections. Then what happens is that everything which has been dissected must be put back together again to make a connection between the abstraction of the score and the sensitive, perceivable reality of the sound. Musical ability comes first, knowledge of music second. The ultimate goal is being music.

The interpreter does not only have a responsibility to the composition. He feels himself also responsible to the listeners. Without the explanation of the interpreter there is no meaning in the music for the listener. The most important task of the interpreter is to establish the close relationship between head, hand and heart; to establish the relationship between the score and the final interpretation, and to proceed with transmitting notation into the language of sound. Therefore, "music speaks," as Schopenhauer put it, "not about things but about prosperity and great misery: weal and woe,".

This "weal and woe" which music talks about becomes reality in the listener. It does not push from the outside but becomes alive within oneself.

What kind of music am I talking about? You might ask if I know that kind of music which comes roaring and crashing out of loudspeakers and says nothing. It deadens the nerves, Yes, I am well aware of that. It is like the difference between the kind of language used in a verse to sell underwear and of that in a piece of poetry, or the difference between the colors used to identify the floors in a park garage and those chosen by Goya. Sounds, noises and music have different functions and meanings in our lives.

There is a kind of music which puts us in a good mood - so good in fact that we fill up our shopping wagons to overflowing. Advertising psychology knows that familiar songs, like the ones played during the Christmas shopping days, encourage this and send them over the loudspeaker incessantly. And there is a kind of music which after five minutes makes me absolutely crazy, even angry, and sends me in flight. Obviously other people need this music to stimulate their vitality. I find it aggressive and brutal and the sound waves from it put me into a state of anxiety and panic. It also shows us that in music all sense of proportion can be lost and that such exaggerations can actually be harmful to people. From the warmth and security Heidegger spoke of, a kind of torture chamber for body, soul and spirit can develop.

But there is still another kind of music. I do not mean only classical music or a particular historical epoch of works, nor do I mean only western music – the music we know as "ours" – nor do I mean only music one hears at a concert. All of these categories and attempts to categorize have no place here. I mean music which brings out the whole person: his body, his senses, soul and understanding. This is the music which does not speak about "things" but rather of "weal and woe". Music which calls for this has a different position in our world.

We live in a loud world. In our cities and towns there is an ever growing noise which is making more and more people ill. It is technically possible to reduce the noise levels of machines, cars, motor cycles, boats and airplanes; of offices, department stores, factories, city squares and streets. One must only recognize the dangers and present them to the political bodies who make our laws. Sometimes noise is a welcome thing. For many people it helps to drive away anxiety. With noise we can feel strong. We while away those times of idleness with noise. We seem to be frightened by silence and make noise. What is worse, it becomes a vicious circle. For after the noise which used so

much energy, comes silence once more . . . a deathly silence which leads of course to more noise.

We fill every moment of our day with "light music" so as not to feel alone or to have to listen to our inner selves . . . to our own voices or that of God. Very few realize that out of supposed relaxation pressure is the result, in much the same way that meaningless tootling can lead to indifference and stultification. Educators who must deal with people who are constant listeners – and these are practically all of today's young people – know how hard it is to lead them to a point of really, truly listening.

In this world – this loud world – this world in which music has become an especially good marketable product, we have a hard time reaching that point of readiness to listen I have spoken of. It has also become increasingly difficult to choose music from such an enormously growing repertoire which addresses me here and now and which is good for me. It is a most important task to guide people to a path toward music which through self motivation, through parents, schools and the media has not yet found its way to harmony and beauty.

How should we find the way to the right proportion and sense in our lives; to world peace – when we have banned beauty from our lives and no longer are receptive to the provocation of music; if we no longer search for that secret harmony which is stronger than that which is obvious? It's time to start listening to the stillness, to the music which comes from it and which allows that deep inner harmony to come from consonance and dissonance which binds us all to the cosmos.

# Wie wirklich sind unsere Wirklichkeiten?

#### Beobachtungen und Gedanken zur Frankfurter Musikmesse 1993

Hermann Regner

Vor 9 Jahren habe ich in dieser Zeitschrift einen Bericht über die Frankfurter Musikmesse veröffentlicht. Die Überschrift damals: Bei Stromausfall ist Generalpause! Vor 9 Jahren hatte mich die Begegnung mit so viel Elektronik geschockt. Ich hatte damals das Gefühl, daß wir mit unseren Xylophonen, aber auch Geigen und Trompeten

bald nur noch im Heimatmuseum aufspielen werden. Durch gelegentliche Befassung mit den Möglichkeiten, die uns moderne Technik bietet, nach langem Nachdenken über die Unmöglichkeit, diese Entwicklung zu ignorieren, ist dieser Schock bearbeitet worden. Ich habe zwei Tage massiven Lärms und aggressiver akustisch-optischer Werbung, ich habe das volle, umfassende, umwerfende Angebot all dessen, was unsere Welt als zur Musik gehörend zählt, in Frankfurt schlecht und recht überlebt. Aber ich habe eine andere Frage mitgebracht.

Während ich über Einfachheit, über den »Segen der Stille«, über das elementare Ereignis nachdenke und darüber spreche, während ich Musik träume, spiele und erfinde, und dabei immer weniger Noten, weniger Stimmen und Instrumente brauche, begegne ich einer Musikwelt, die immer lauter, aggressiver und disparater wird. Zuerst dachte ich: ob das an mir liegt? Sicher. An meinem Wunsch, an meinem nicht immer erfolgreichen, manchmal auch verzweifelt ohnmächtigen Bemühen, die Musik als bewegende, ordnende und (im weitesten Sinne des Wortes) heilende Kraft wahrzunehmen und zu lehren. Ist diese, meine Wirklichkeit längst passé? Ist Musik in Wirklichkeit so, wie man sie in Frankfurt, aber auch in vielen Schulen, Kirchen, Konzertsälen, auf Platten und im Fernsehen vorgeführt bekommt?

Auf der Messe habe ich viele Gesichter gesehen, die glühend vor Begeisterung durch die Hallen gezogen sind. Mit den mitgebrachten Schlägeln in der Hand haben viele jüngere Menschen jedes im Weg stehende Schlaginstrument länger oder kürzer - meistens kürzer - bespielt. Menschen mittleren Alters habe ich (mit dem eigenen Mundstück in der Tasche) von einer Trompete zur nächsten eilen sehen, um überall die höchsten Töne zu produzieren. Da waren auch Männer in Lederhosen zu sehen, die auf Ziehharmonikas spielten. Die besessensten Probierer waren die an den elektronischen Orgeln. Kopfhörer auf, Kopfhörer ab, Kopfhörer auf, Kopfhörer ab. Ein Mann hob jede Orgel mit einer Hand an. Ob er nach Gewicht kaufen wollte?

Ich selbst bin auch herumgelaufen. Wer hat mich beobachtet? Noten habe ich angeschaut. Schon nach einer Stunde konnte ich mich nicht mehr konzentrieren. Noten nur nach dem Titelblatt und der Schrift zu beurteilen hat auch keinen Sinn. Wenn ich Bekannte - Besucher und Aussteller traf, wollte ich gern mit ihnen sprechen. Auch das war mühsam. Schon nach Minuten spürte man den Blick des Gesprächspartners abirren, merkte man an der Antwort . . . »ach ja, da muß ich auch noch hin! Auf Wiedersehn.«

Zur Erholung - dachte ich mir - gehe ich auf die

Galleria. Dort gibt es Konzerte. Länger als fünf Minuten habe ich es nicht ausgehalten. Es war zu laut. Also zurück in Halle 8, zu den Instrumenten und Noten. Ausflüge in andere Hallen (Elektronik, Flügel, Licht und anderes Equipment) zeigten den Umfang des Marktes, die Macht des Umsat-

Toll. »Mit Layern zum Wahnsinns-Sound«: so steht in einem Katalog zu lesen. Wer soll hier wahnsinnig werden? Keine Angst: »Sie können das Positional Pad benutzen, um gleichzeitig Multiple-Parameter aufzunehmen und Volumen und Nuance zu programmieren; so erreichen Sie denselben Effekt wie ein wirklicher Drummer, der auf einem Ride-Becken spielt.« Da bin ich aber froh. Noch immer also ist der Mensch das Maß aller Dinge. Wer allerdings den Homo-mensura-Satz des Protagoras genau kennt, weiß, daß mit dem Menschen, der das Maß aller Dinge ist, vor allem seine subjektive Erkenntnis gemeint ist, die Verarbeitung seiner individuellen Sinneseindrücke. Und das Ergebnis ist dann die subjektive Wirklichkeit, die der Mensch für gegeben hält.

Die Technik dient dem Menschen. Da gibt es ein Instrument mit der Bezeichnung »Human Rhythm Composer«. »Human« ist wichtig. Es bietet »alles, um ihre individuelle Drum und Percussion Section für raffinierte (anspruchsvolle) Rhythmuskompositionen in jedem Musikstil zusammenzustellen«. Später kommt es noch deutlicher: dieses »Expert System« verfügt über eine »patentierte Feel-Funktion«. Und dabei wiegt es nur zwei Kilogramm. (Jetzt fange ich auch schon an, nach dem Gewicht zu fragen.)

Beim Kaffeetrinken, weitab von den Ausstellungshallen, fällt mir auf, daß alle Gäste so laut reden. Nonaned. Und als ich in Eile zum Zug will und offensichtlich zum falschen Ausgang aus den Messehallen gegen den Strom der hereindrängenden Besucherscharen schwimme, spüre ich am ganzen Körper die Unfähigkeit so vieler Menschen, andere zu sehen, zu hören, zu spüren,

Noch einmal den genialen österreichischen Ausdruck: nonaned, der nicht ins Deutsche übersetzt werden kann, dessen Klang aber deutlich aussagt, wie sich Resignation und Besserwisserei miteinander verbinden.

Im Zug wird mit jedem Kilometer gen Süden der Druck auf den Ohren schwächer. Da gibt es eine Mutter, die ganz leise mit ihrem Kind spricht. Das Kind schaut seine Mutter aufmerksam an, hört zu, fragt nach. Ab Stuttgart fange ich an, im inneren Ohr auftauchende Melodiespuren wahrzunehmen, Und während ich diese Worte niederschreibe, ist der Kopf wieder voll von Musik.

Waren die zwei Tage in Frankfurt nur ein Ausflug in eine »böse Welt«, in eine unnatürliche Steigerung akustischer und musikalischer Zukunftsvisionen? Oder ist das eine andere Wirklichkeit? Die aus Frankfurt mitgebrachte Frage heißt also: Wie wirklich sind unsere Wirklichkeiten? Ist Wirklichkeit wahrhaft Seiendes und Wirkendes, oder ist es Summe des empirisch Gegebenen? Mit dem Studium dieser Frage werde ich bei Platon beginnen.

## How real are our realities?

#### Observations and reflections about the Frankfurt Music Fair 1993

Hermann Regner

Nine years ago I published an article in this magazine about the Frankfurt Music Exhibition. The title was "No Electricity, No Music!" Nine years ago the confrontation with so much electronic technique had shocked me. I had the feeling that we with our xylophones, (violins and trumpets, too) would soon be relegated to playing them in our local museums. I worked on getting over this shock by trying to figure out what possibilities there were - not being able to ignore the developments in the area - in this modern technical field. I managed to survive, more or less, two days of humongous noise and aggressive accoustic advertising of everything that was being offered to us as belonging to our world of music. However, I had brought another question with me.

All the time I'm speaking about simplicity, about the "blessing of stillness," all the time I dream, play and invent music, finding and using fewer notes and fewer voices and instruments, I find I am bumping up against a musical world that is getting louder and louder, more aggressive and essentially different. At first I thought it was only me. Yes, to a certain extent. It has to do with my desire, with my not always successful and unconscious attempts to perceive and to teach music as a moving, ordinate and in the broadest sense of the word, healing power. Are my realities passé? Has music really become what it was at the Frankfurt Fair and also in many schools, churches, concert halls, on recordings and T. V. shows?

I saw a lot of faces at the Fair shining with excitement as they moved through the exhibits. Youngsters who came with their own mallets would play

all the percussion instruments in their path for shorter or for longer times - mostly shorter. Middle aged people with their own mouthpieces in their pockets would run from trumpet to trumpet to try out the highest note possible. There were men in Lederhosen playing accordions. The most possessed of all were the electric keyboard players. Earphones on, off, on, off. One man was lifting each instrument with one hand. Was he going to buy it according to how much it weighed? I also walked around. Was anyone observing me? I looked at some music, After about an hour I could no longer concentrate. There was no purpose in trying to assess the music from its title alone or what it looked like on paper. Whenever I met someone I knew, visitors and exhibitors, I wanted very much to speak with them, Even that was difficult. After a few minutes I could sense their attention being drawn to something else. "Oh, yeah!' I don't want to miss that. Bye!" To recover I thought I'd go up to the gallery where concerts were being given. I couldn't handle that for more than five minutes. It was too loud, Okay. Back to Exhibit Hall 8. Instruments and music. Side trips to other areas of electronics, keyboards, lighting and other equipment showed the extent of the market and the power of marketing. Great. "From layering to insane sounds." So it said in the catalogue. Who should be driven mad here? Not to worry: "You can use the Positional Pad to record simultaneous Multiple Parameters and to program Volume and Nuances; you can achieve the same effect of that of a real drummer playing a ride cymbals." Now that made me happy. At last the human being becomes the measurement for all things. Whoever knows the Protagoran Theory knows what is meant by "Man who is the measurement of all things." First of all man with his subjective knowledge and all of his sensory perceptions as well. Technique is a servant of man. There is an instrument called the "Human Rhythm Composer," "Human" is important, It offers "all you need for putting together your personalized drum and percussion section for refined rhythmic compositions in all musical styles." It becomes clearer later on, "this expert system" is possible through a patented "Feel-Function." And what is more it only weighs 41/2 pounds. (Now I'm starting to wonder how much things weigh.)

At a coffee break well away from the exhibition I was aware that all the guests were talking very loudly. Nonaned. And, as I was in a hurry to catch the train and had obviously taken the wrong exit which sent me swimming against the current of guests swarming in, I felt through my whole body the inability of so many people to see another per-

son, to hear him or to sense his presence. Once again this brilliant Austrian expression: nonaned. It can't even be translated into German. Its sound expresses clearly how closely resignation and know-it-all are bound together.\*

On the train with every passing kilometer to the south, the pressure became lighter on my ears. There was a mother talking very softly with her child. The child watched her intently, listened and asked questions. By the time I reached Stuttgart I became aware of melody lines forming in my "inner ear" and as I write these words my head is once again filling with music.

Were these two days in Frankfurt merely a quick visit to some "den of iniquity" in un unnatural escalation of accoustic and music vision into the future? Was it another kind of reality?

The questions I bring from Frankfurt have other meanings, too: How real are our realities? Is reality truly something which exists and is effective or is it simply the sum of empirical facts? I think I'll begin to study these questions with Plato.

# Hermann Regner

## Liste der Veröffentlichungen

#### Tätigkeit als Herausgeber

Kontakte

Mitteilungsorgan für den Arbeitskreis Junge Musik, den Verband der Sing- und Spielkreise, die Europäische Föderation Junger Chöre, den Verband der Jugend- und Volksmusikschulen und den Arbeitskreis für Tanz im Bundesgebiet.

Möseler, Wolfenbüttel

1962–1965 zusammen mit Wilhelm Twittenhoff 1966 zusammen mit Lore Auerbach

Musik und Tanz für Kinder

Unterrichtswerk für die Musikalische Früherziehung. Musikalische Grundausbildung.

Schott, Mainz 1985/1990 zusammen mit Barbara Haselbach und Rudolf Nykrin

Spiel in kleinen Gruppen

Werkreihe für Bläserkammermusik (bisher mehr als 100 Publikationen)

Elisabeth Thomi-Berg, Gräfelfing

Orff-Schulwerk - American Edition
3 Kernbände und bisher mehr als 25 Zusatzhefte.
Koordination der Zusammenarbeit mit etwa 50
Autoren aus den Vereinigten Staaten.
Schott, London

Orff-Schulwerk Informationen
Orff-Institut Salzburg
Hefte 1 und 2
Hefte 33–50 zusammen mit Rudolf Nykrin

Rundfunksendungen

(wenn nicht anders vermerkt: Bayerischer Rundfunk)

1964-1966 Orff-Schulwerk 25 Sendungen à 30 Minuten

1966-1968 Volksmusik aus anderen Ländern 14 Sendungen à 30 Minuten

1966-67 Das Sinfoniekonzert 9 Sendungen à 30 Minuten

1968-70 Unsere Musikinstrumente 25 Sendungen à 30 Minuten

1970 Hören lernen 32 Sendungen à 15 Minuten

Hörerziehung – Eine Aufgabe für die Grundschule
 Sendungen à 30 Minuten

1966 Musica poetica, Das Orff-Institut in Salzburg

1 Sendung à 30 Minuten

1967 Mit Pauken und Trompeten (Willy Schneider 60) 1 Sendung à 30 Minuten (SR Stuttgart)

1969 Streiflichter aus Japan 1 Sendung à 15 Minuten

1971/72 Kleine Instrumentenkunde 3 Sendungen à 30 Minuten (ORF Salzburg)

1972-1974 Daten und Argumente 20 Sendungen à 30 Minuten

1977/78 Musik aus Fernost 6 Sendungen à 30 Minuten

1975/77 Musik unter der Lupe 10 Sendungen à 30 Minuten

1975 Zum 80. Geburtstag von Carl Orff 1 Sendung à 30 Minuten

1977/78 Musik in Afrika 6 Sendungen à 30 Minuten

1978/79 Musik aus Fernost 6 Sendungen à 30 Minuten

1979/80 Materialien zur Hörerziehung/ Melodien, gesungen und gespielt 10 Sendungen à 15 Minuten

1980 Zum 85. Geburtstag von Carl Orff

<sup>\*</sup> It has the significance of, "no wonder, in the light of all that" and is usually accompanied with a shrug of the shoulders . . .

Musikalien		Zehn Weihnachtslieder in Mitsingsä	tzen
Bläserkammermusik		für Publikum und drei- bis vier-	ret o
	Mantral	stimmigen gemischten Chor	Klett
Serenade für Ob, Kl, Horn, Fgt	Noetzel	Andrew Control of the	
Drei Sätze für drei Blechbläser	Thomi-Berg	Gemischte größere Besetzungen	
Musikalische Bilder für 3 Kl	Thomi-Berg	Bremer Stadtmusikanten. Kantate	
Heiteres Idyll für 3 Kl	Thomi-Berg	für 4st. gem. Chor + Bläser	Thomi-Berg
Spielheft I für 2 Pos o. a.		Blessed are those who work for	
Melodieinstrumente	Thomi-Berg	peace, Cantata scenica	MMB
Eine kleine Waldmusik für Ob, Kl,		Im Schatten des Traums. Nach-	MMB
Hörner, Fgt	Möseler	stücke für Streichorchester	Leihmaterial
Divertimento für Fl und 2 Kl	Noetzel	Spirituals & Gospelsongs in Sätzen	Lemmateriat
Acht dreistimmige Spielstücke	Möseler		1/ late
Morgenruf für 4 Blechbläser	Möseler	für 3- bis 4st, gem. Chor u. Klav.	Kiett
Spielheft 2 für drei Blasinstrumente	137 8 2 2 7 7 7 7 7 7	I dream a world. 3 settings of	
		poems by Langston Hughes for	2.1
Turmruf für 5 Blechbläser	Thomi-Berg	voices and percussion instruments	Schott
Echostücke, Duette und Sonatine			
für 2 Trp	Möseler	Gemischte kleinere Besetzung	
Variationen über das Lied »Bettel-		Miniaturkonzert für Klavier zu	
manns Hochzeit« für 8 Blech-		4 Händen + Stabspiele	Möseler
bläser	Thomi-Berg	Klangspiele für Klavier 4hdg.	
Sechs Ländler für 7 Bläser		+ Schlagwerk (4)	Schott
(2 Kl, 2 Trp, 2 Hörner, Tuba)	Möseler	»mit musik« - 5 Gedichte von	Sensor
Spirituals für 5 Blechbläser	Thomi-Berg	Ernst Jandl für Sprecher und	
Orff für Blechbläser	Schott	Instrumente (auf WERGO-LP	
Intrade für 12 Hörner	Schott		Schott
minute ful 12 Montes	Schott	»Klangspiele«)	Schott
Blasorchester		Acht Miniaturen für Blockflöte	Ø-1
Schwäbische Bauernmusik	Danas	+ Orff-Instrumente	Schott
	Bauer	Drei Lieder nach Texten aus dem	
Spielmusik aus Schwaben	Schott	alten Griechenland für Sopran,	
Ländliche Tanzsuite	Thomi-Berg	Altblockflöte, Gitarre	Möseler
Abendmusik	Wrede	Concertino für 3 Trp, Orgel und Pk	Merseburger
Kleine Szene	Thomi-Berg		
Feierliches Bläserspiel	Thomi-Berg	Schlagwerk	
Ballade	Halter	Fünf Stücke für Schlagwerkensemble	Möseler
Heiteres Spiel	Thomi-Berg	Petagramma für Schlagzeugensemble	
Bläserchor	Thomi-Berg	Percussion-Duos (mit W. Stadler	1,140,00101
Trauermarsch für Bläser	Thomi-Berg	und R. Schingerlin)	Schott
Drei lederne Strümpf, Tanzmusik	Caracia Cara	Sieben Schlagzeug-Trios	Schott
a. d. Schwabenland	Thomi-Berg	Sechs leichte Schlagzeug-Trios	
Musica semplice	Husadel		Schott
O du lieber Augustin - Variationen		Changing patterns für 8 Congas	
Mosaik - Variationen	The second secon	(auf WERGO-CD »Percussion	A. J
2.546.000	Thomi-Berg	Today« WER 60123-50)	Schott
»barocco« - Invention, Aria und	m	424	
Toccata	Thomi-Berg	Pädagogisch orientierte Werke	
»Wolfgang Amadé«, Vier Szenen		Bläser-Übung I und II	
aus Mozarts Leben	Thomi-Berg	(Reihe Orff-Schulwerk)	Schott
Zwei Märsche, denen es am nötigen	7.5	50 Etüden für Schlagwerk	Schott
Ernst mangelt	Manuskript	Chorstudien für gem. Chor	Schott
Rhapsodie von der Insel für Sopran-		Cancoes das criancas brasileiras	2.21361
saxophon und Blasorchester	Manuskript	(Reihe Orff-Schulwerk)	Schott
and the second of the second of the	January Transfer	15 leichte Duette für 2 Violoncelli	- Comple
Chor		(1. Lage)	Schott
Psalm Four für gem. Chor		(I. Lage)	SCHOU
(deutsch / englisch)	MMB	Versahindanas	
Zehn europäische Weihnachtslieder	in	Verschiedenes	
leichten Chorsätzen		Musik zur Weihnacht. Aus dem	
leichten Chorsatzen	Klett	Klavierheft für Johannes	Noetzel

Klaviernotizen Alplerische Tanzsuite für Akkordeon-Quintett

Möseler

Hohner

Unveröffentlichte Werke (Auswahl)

Erstes Bläserquintett

Cantabile für Posaune und Orgel

In der Traumstadt. 5 Gedichte von P. P. Althaus für Stimme und Klavier

Psalm 39 für gem. Chor (auf WERGO-LP »Klangspiele«)

Psalm 139 für gem. Chor

Traumlieder für gem. Chor nach Gedichten von Catarina Carsten

Gebet des Hl. Franziskus für gem. Chor Fünf Skizzen für Blechbläser und Schlagwerk Serenade für Flöte und Streicher

Vigilia - Musik für Flöte, Viola, Violoncello Fünf Versuche für Streichquartett

Sätze zu Volks- und Kinderliedern, Musik zu Filmen, Theaterstücken, Hörspielen, Schulfunkserien, Fernsehspielen

Beiträge in verschiedenen Sammelwerken

Verlage

Noetzel = Otto Heinrich Noetzel Verlag,

Wilhelmshaven

Thomi-Berg = Verlag Elisabeth Thomi-Berg. Gräfelfing (früher Grosch)

Möseler = Verlag Karl Heinrich Möseler,

Wolfenbüttel

Verlag Georg Bauer, Karlsruhe Bauer =

Otto Wrede Regina Verlag, Wrede =

Wiesbaden

Halter = Verlag Wilhelm Halter, Karlsruhe Husadel = Musikverlag Hans Felix Husadel,

Vogt

Schott = Musikverlag B. Schott's Söhne,

Mainz oder Schott, London

MMB =MMB Music Inc., St. Louis/ Missouri, USA

Klett = Ernst Klett Verlag, Stuttgart Hohner = Matthias Hohner AG, Trossingen

Merseburger = Merseburger, Berlin/Kassel

#### Bücher

Taktwechselnde Volkstänze im schwäbischen Ries. Diss. München 1956

Die Blasinstrumente in der Jugendarbeit. Möseler-Verlag, Wolfenbüttel 1964

Hören lernen, Materialien zur Hörerziehung. Grundschule Stufe 1. Lehrerheft 1/2, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1970

Musik lieben lernen. Von der Bedeutung früher Begegnungen mit Musik. Serie Musik Piper -Schott, Mainz 1988

#### Bücher zu Filmen

Mit Xylophon und Fantasie

Das Orff-Schulwerk in aller Welt (Film für Information und Bildung, Dr. Werner Lütje)

- Basisfilm

- Das Orff-Schulwerk in USA und Kanada

- Das Orff-Schulwerk in Thailand

Das Orff-Schulwerk in Indonesien und Korea

- Das Orff-Schulwerk in Japan

- Das Orff-Schulwerk in Afrika

Orff-Schulwerk Reflexe (Bayerischer Rundfunk, Studienprogramm)

- Reflexe 1

- Reflexe 2

Orff-Schulwerk: Improvisation

- Das Orff-Schulwerk und seine Instrumente

- Das Orff-Institut

#### Artikel

Spiel und Erfindung.

In: Musikalische Grundausbildung, Beiträge zur Didaktik. Die Musikschule Band III. Schott, Mainz 1974, S. 52ff.

Pädagogische Musik

In: Musikalische Grundausbildung, Beiträge zur Didaktik, Die Musikschule Band II. Schott, Mainz 1974, S. 58ff.

Musik und Bewegung

In: Musik und Körper, Spielhaltungen, Spielbewegungen. Dokumentation über die Deutsch-Österreichisch-Schweizerische Studientagung (D-A-CH-Tagung) vom 28. April bis 1. Mai 1990 in Passau. Hrsg. von Klaus Obermayer: Verband Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler e.V. (VDMK) München, S. 16ff.

Das Orff-Schulwerk und seine Instrumente In: Handbuch des Musikunterrichts für Musikschullehrer und freie Musikerzieher. Hrsg. von E. Valentin u. a., Regensburg 1970, S. 125ff.

Das Orff-Schulwerk im Hörfunk und im Fern-

In: Orff-Institut, Jahrbuch III (1964-1968), S. 233ff.

Het Orff-Schulwerk Vandaag

In: Musicerende Jeugd VZW Nieuws 6, Jaar Nr. 22, April Mei Juni 1985. Verantwoordelijke uitgever: P. Schollaert, Keierwald 3, Herent, S. 2ff.

Materialien zur Hörerziehung - Eine Sendereihe des Bayerischen Rundfunks für die Grundschule In: Schulfunk als musikdidaktisches Seminar, Jahrgang 1, Heft 2, Oktober 1971. Reihe Curriculum Fuchs (Hrsg.). Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1971, S. 142ff.

Musikhören im Anfang

In: Lore Auerbach, Hans Wilhelm Köneke, Wolf-

gang Stumme (Hrsg.). Musikalische Grundausbildung in der Musikschule. Lehrerhandbuch, Teil 1, Didaktik und Methodik. Schott, Mainz 1978, S. 123 ff.

Ein offenes Konzept braucht kein Rezept. Das Orff-Schulwerk - Versuch einer Standortbestimmung und Ausblick.

In: Neue Musikzeitung, August/September 1980, Regensburg 1980, S. 16; derselbe auch

In: Musikpädagogik - Spiegel der Kulturpolitik. Siegmund Helms (Hrsg.). Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987, S. 183ff.

Über die Bedeutung von Musik und Musikschule In: Musikschulwesen, Aufgaben und Perspektiven. Hrsg. vom Kärntner Landesmusikschulwerk. Verlegt von der »Kulturabteilung« des Landes Kärnten, Klagenfurt 1990, S. 14ff.

Anmerkungen zu den Lehrplänen Blechblasinstrumente

In: Handbuch des Musikschulunterrichts. Diethard Wucher, Hans-Walter Berg, Willi Träder (Hrsg.). Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1979, S. 207ff.

Objetivos pedagógicos de la Educación Musical en sus primeros estadios

In: Musica y danza para el nino. Instituto Aleman, Madrid 1979, S. 29ff.

Esquema de una didactica de la Musica

In: Musica y danza para el nino. Instituto Aleman, Madrid 1979, S. 47ff.

Engagierte Eltern sind wertvolle Partner - Möglichkeiten des Brückenschlages zu den Eltern bei der Früherziehung

In: Neue Musikzeitung 3/91, S. 22

Brasilien. Berichte aus der Arbeit im Ausland In: Orff-Institut Jahrbuch 1963, S. 153ff.

Ein Schulungswerk geht um die Welt – Begegnungen mit dem Orff-Schulwerk International – Eine Zusammenfassung

In: Neue Musikzeitung, Februar 1991, Regensburg 1991, S. 26ff.

»Es reiten drei Reiter zu München hinaus ...«. Zur pädagogischen Bedeutung volksmusikalischer Tradition im Orff-Schulwerk

In: Lieder, Land und Leute – Musi, Tanz und Gsang in den bairisch-österreichischen Bergen. Hrsg. von Wilfried Feldhütter. Süddeutscher Verlag, München 1980, S. 235ff.

Musik in den Bergen – Gedanken und Bericht über die Wiedereinführung des Alphorns im Allgäu In: Das schöne Allgäu. Kempten, September 1958, S. 113ff.

»Auf schmalem Pfad« - Gemeinsame Suche nach Wegen in die Zukunft In: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg. Partnerschaft Hochschule für Musik in München, o.Ö. o. J. (1984), S. 17ff.

Orff-Schulwerk - Eine Idee und ihre Entwicklung In: Internationales Symposion zum Thema Musikalische Früherziehung in Wien, 15.–16. November 1991. Verein der Freunde der Musikschule Hietzing (Dir. Mag. Veronika Schön-Augustin) Wien (Hrsg.), Apoll Edition 1992, S. 6ff.

Zum Gedenken an Carl Orff

In: Jahresbericht »Mozarteum« 1981/82, S. 17ff. Arbeitsgemeinschaft der Musikschulen im Landkreis Traunstein

In: 10 Jahre Musikschule der Stadt Trostberg, Festschrift, Hrsg. von Musikschule der Stadt Trostberg, o. J. (1989)

Die Zukunft unserer Musikschulen

In: 25 Jahre Sing- und Musikschule Traunwalchen der Stadt Traunreut, o. J. (1990)

Laudatio für Paul Schilhawsky

In: Jahresbericht »Mozarteum« 1985/6

»Das Singen muß aus dem Sagen kommen« – Anmerkungen zur vokalen Bedeutung des Orff-Schulwerks

In: Lied und Chor, Düsseldorf, Juli 1979, S. 160f.

Andechs ist ein solcher Ort...

In: Carl-Orff-Volksschule Andechs, Hrsg. vom Förderverein und der Schulleitung der Carl-Orff-Volksschule Andechs. Festschrift zur Namensgebung Carl-Orff-Volksschule Andechs, o.O., o.J. (1986), S. 33

Musik für Kinder - Music for Children - musique pour enfants. Anmerkungen zur Rezeption und Adaption des Orff-Schulwerks in anderen Ländern.

In: Musik und Bildung, Dezember 1984. Schott, Mainz 1984, S. 784ff.

Begegnungen. Zur Einführung ins Thema.

In: Begegnungen. Berichte über die Aufnahme und Entwicklungen von Anregungen des Orff-Schulwerks. Hrsg. vom Orff-Schulwerk Forum Salzburg, Salzburg 1990, S. 7.

Preface

In: Jane Frazee with Kent Kreuter, Discovering Orff. A Curriculum for Music Teachers. Schott Music Corporation, New York 1987, S. 5f.

Über Geschmack läßt sich nicht streiten. Oder doch?

In: Salzburger Volkskultur. Zeitschrift der Salzburger Heimatpflege. März 1992, Salzburg 1992, S. 77ff.

Abdruck in: Clarino. Internationale Zeitschrift für Bläsermusik. Juni 1992, Buchloe 1992, S. 20ff. Das Eigene und das Fremde. Gedanken für Heimat, Entfremdung und das unbeständige Glück der Übereinstimmung.

In: Salzburger Volkskultur. Zeitschrift der Salzburger Heimatpflege. November 1992, S. 50ff.

# Barbara Haselbach im Gespräch mit Hermann Regner

BH: Lieber Herr Regner, es ließ sich ja nicht verheimlichen, daß wir das erste Heft der Orff-Schulwerk Informationen, das nicht mehr unter Ihrer (Co)-Redaktion entsteht, Ihnen widmen wollen. Viele Menschen werden aus ihrer persönlichen Sicht etwas über Sie erzählen. Da finde ich, daß der Mittelpunkt, um den die verschiedenen Beiträge kreisen, doch Gelegenheit haben sollte, sich durch eigene Stellungnahme zu äußern. Ist eigentlich der Anfang Ihrer Tätigkeit am Orff-Institut noch präsent für Sie? Nicht das Ereignis, daß Orff Sie eingeladen hat, nachdem er gehört hat, daß Sie in Brasilien mehrere Monate unterrichtet haben ... Diese Fakten sind ja bekannt. Aber hatten Sie eine Vorstellung, was das eigentlich ist, dieses Orff-Institut? Welche innere Einstellung hatten Sie dazu?

HR: Vom Institut habe ich nicht viel gewußt. Orff hat nicht ausführlich davon erzählt. Er wollte mich überraschen. Ich erinnere mich an meinen ersten Besuch im Orff-Institut schwach. Einzelne Bilder: Ich glaube, es war Raum 27, in dem das Institut versammelt war. Da waren 20 bis 25 Menschen. Orff kam schon sehr patriarchalisch mit einem kleinen Anhang, so wie ein Chefarzt im Krankenhaus auf Visite geht, ins Zimmer. Da ich von einer Musikhochschule kam, hatte ich eigentlich höhere musikalische und instrumentale Fertigkeiten erwartet. Die waren recht bescheiden. Aber die Art, die zum Staunen bereite Art, die ich in den ersten Jahren am Orff-Institut gespürt habe, die hat mich sehr verzaubert . . . Und ich denke gerne zurück, wie das in den ersten Jahren war, daß da viel aus einem gemeinsamen Erproben entstanden ist, das getragen war - von allen Seiten, glaube ich - von so einem tastenden und vertrauensvollen Miteinander an einem gemeinsamen Werk.

BH: War das für Sie etwa so, als ob man die Welt neu erfinden würde? Vielleicht auch, weil, wie Sie sagen, die Voraussetzungen bescheidener waren als an einer anderen Hochschule? Waren wir deshalb so stolz auf alles, was wir meinten, erfunden zu haben?

HR: Ich empfand das Orff-Institut nicht als Nachfolge-Institution der Günther-Schule. Ich habe nichts gewußt von der Günther-Schule. Ich habe wirklich das Gefühl gehabt, hier erfinden wir etwas neu. Und ich habe bei Orff noch etwas anderes gespürt, das mich sehr berührt hat: sein Wunsch nach dem schönen und ausdrucksvollen Singen, sein Wunsch nach einer vitalen, einer tänzerischen Musik, in der das Körperliche sehr viel mehr Bedeutung hat als in all dem, was ich vorher bei Vivaldi und Mozart und Haydn geübt und gehört hatte von meinen Kollegen an der Musikhochschule. Da war sehr viel Neues. Ich hatte das Gefühl: In diesem Institut gibt es neue Aufgaben für mich.

BH: Und worin haben Sie diese Aufgabe gesehen? Sie waren damals ein junger Doktor der Musikwissenschaft, Sie waren Kapellmeister und Komponist, der eine moderne Tonsprache benutzt hat, der bestimmt nicht elementar komponiert hat. Mit all dem Hintergrund, den Sie mitbrachten – was war da das Spannende für Sie?

HR: Das engere Zusammenspielen mit den dort arbeitenden Lehrern. Und: das Voneinander-Lernen. Die Persönlichkeit von Carl Orff, seine Menschlichkeit. Außerdem hatte ich immer schon eine Gabe, mich um organisatorische Systematik zu kümmern. Mich hat auch interessiert, ein so junges Institut, das damals ein eigenständiger Wildwuchs war, zu formen, zu gestalten, auf solide Beine zu stellen. Denn vieles, was Orff und Eberhard Preußner gedacht hatten, war utopisch und idealistisch und bedurfte einer soliden sachlichen, administrativen und rechtlichen Untermauerung.

BH: Nun konnte man damals natürlich nicht voraussehen, was aus so einem Anfang werden würde. Jetzt sind 30 Jahre vergangen und das Institut hat sich entwickelt. Sie selbst haben sehr, sehr viel dazu beigetragen, daß und wie es gewachsen ist: durch Organisation, Strukturierung, Lehr- und Lernplanung und durch intensive Tätigkeit im Ausland, die wiederum viele Studenten ans Institut gebracht hat. Eine der Folgen Ihrer langjährigen Tätigkeit am Haus war ja auch, daß es so expandiert ist. Und wie sehen Sie das jetzt? Was hat diese Expansion für Folgeerscheinungen?

HR: Ich war für Expansion. Wir haben vorher von 20 bis 25 Menschen geredet, die im Institut waren, als ich dazugekommen bin. Die Grenze der Anzahl der Studenten sollte bei 100 liegen. Ich finde, daß ein Organismus, eine Institution, wie es das Orff-Institut ist, aus pädagogisch-inhaltlichen Gründen Grenzen einhalten muß. Diese Grenzen sind jetzt überschritten und das ist nicht gut. Die Art der Zusammenarbeit von Lehrern und Schülern setzt gewisse Gruppengrößen voraus. Menschen kann man nicht einfach addieren, nebeneinanderstellen. Ein »Fleckerl-Stundenplan« ist nur Addition. Wir wollen die Integration, Ich glaube, man müßte auch da wieder Maße herbeiführen, die den Stil unserer Arbeit begünstigen. Das heißt also, daß einzelne Gruppen ruhig wieder kleiner werden dürfen. Ich denke mehr an Meisterklassen, in denen ein engeres und zeitlich langfristigeres Lehrer-Schüler-Verhältnis entstehen kann. Dieses gymnasiale Fachlehrer-System, in dem jede Stunde ein anderer Lehrer unterrichtet, ist in unseren Medien unbrauchbar.

BH: Diese Art der Meisterklassen und die Art der Konzentration, von der Sie sprechen, dieses nicht additive Fächer-Lehren ist etwas, was im Erziehungswesen der deutschsprachigen Länder kaum vorkommt. Werkstatt-Lernen oder eine ähnliche Form ist etwas, das sich im Unterrichtssystem kaum durchsetzen konnte. Wie sehen Sie eine Ausbildung, die nach einem Ideal verlaufen sollte, das mit der Realität, die die Absolventen dann später vorfinden, nur wenig zu tun hat oder ihr fast entgegengesetzt ist?

HR: Sie sagen sehr vornehm, das sei ein bißchen altmodisch, was ich da denke ...

BH: Nein, nein, ich meine nur, diese Ansicht unterscheidet sich vom Üblichen . . .

HR: Ja, vieles hat es schon einmal gegeben, manches gehört zur Reformpädagogik. Aber das heißt ja nicht, daß das alles »Schnee von gestern« ist. Daß »Werkstatt-Lernen« sich nicht durchsetzen konnte, stimmt nicht. Der größte Teil der Menschheit lernt in einer ständigen Verbindung von praktischem Tun und Darüber-Nachdenken.

Ich glaube erkennen zu können, daß der derzeitige Trend des multivalenten Nebeneinander aller möglichen Einflüsse und Standpunkte uns krank macht. Man kann etwas besser machen, indem Ideen aus der Geschichte der Pädagogik noch einmal aufgegriffen werden und in einer Provinz, bitte ja, in einer Provinz, wie es das Orff-Institut ist, kultiviert werden.

BH: Halten Sie es für möglich, daß durch ein gewisses Festhalten an manchen grundsätzlichen, ich würde sagen humanistischen Ideen, die dem Zeitgeist widersprechen, daß man dadurch den Pendelschlag des Hin und Her überspringen kann? Es wird uns manchmal von außen vorgeworfen, wir würden Entwicklungen nicht mitmachen. So weit ich uns kenne, ist zu sägen: Wir überlegen diese Entwicklungen sehr wohl, aber wir, d. h. zumindest einige Lehrer dieses Hauses, sagen aus persönlicher Entscheidung manchmal nein. Meine Frage an Sie als – ich sag das jetzt mal so – als Philosoph, ist: Kann man einen Pendelschlag der Entwicklung überspringen?

HR: Man kann ihn nicht überspringen. Man muß aber gegen den sogenannten Zeitgeist sein. Nicht jedem Irrsinn nachlaufen und sagen: »Das ist up to date, das ist aktuell, so müssen wir sein«. Das halte ich für oberflächlich. Wenn ich spüre, daß der Pendelschlag jetzt sehr weit da drüben ist, dann kann ich doch schon die Gegenbewegung voraussehen. Ich glaube, so eine Gegenbewegung kommt jetzt. Es gibt keine Wiederholung vergangener Zeitepochen und ihrer Inhalte. Aber ich bin für ein Wissen um die Geschichte, aus der heraussich immer wieder Gegenbewegungen und Gegeninitiativen entwickeln. Das Festzurren auf den augenblicklichen »Stand« kann ja wohl nicht unser Ziel sein?! Sondern es muß doch die neue Bewegung sein. Wenn wir denken, daß unsere Studenten in 30 oder in 50 Jahren noch berufstätig sein werden, dann können wir doch nicht auf die Gegenwart hin erziehen. Wir müssen beweglich machen! Bewegung in diesem Zusammenhang heißt: die Zeit erkennen, den Blick und das Herz offen halten für die Gegebenheiten unserer politischen und kulturellen Umwelt. Aber auch kritisch reflektieren, ob diese Gegebenheiten gut sind. Wo festgestellt wird, daß etwas nicht gut ist, müssen wir etwas dagegen unternehmen.

BH: Viele Veränderungen, die in diesen 30 Jahren am Orff-Institut stattgefunden haben, sind natürlich nicht isoliert auf einer »Insel der Seligen« geschehen, sondern waren stark beeinflußt von Strömungen, die vielleicht den »Zeitgeist« mitbestimmen, obwohl ich dieses Wort nur ungern und mit großer Vorsicht benutzen möchte, Strömungen, die in der Postmoderne häufig zu finden sind, die eine Addition von zum Teil divergenten Stilen, Meinungen, von Erscheinungsformen mit sich bringen, die oft nicht miteinander zu verbinden sind. So etwas, könnte ich mir denken, gibt es auch bei uns. Oder das gegenwärtige Problem der interkulturellen Auseinandersetzung passiert bei uns oder »Technology in Art« hinterläßt Spuren bei uns. Also das sind nicht Probleme und Veränderungen des Instituts alleine, sondern es sind Probleme der Zeit, die sich selbstverständlich auch bei uns widerspiegeln. Wie sehen Sie diese Einflüsse und wie könnte man mit ihnen umgehen? Was daran müssen notwendige Lernprozesse für unsere Studenten sein, die in dieser Zeit groß

werden, auch mit anderen Erfahrungen groß werden? Und wo könnte man sagen: Naja, wir haben vielleicht einen Blick, der dieses Hin und Her voraussieht und da manche Wege nicht mitgehen will in der Voraussicht, sie wieder zurücklaufen zu müssen?

HR: Schwere Frage. Meine Tätigkeit am Orff-Institut, das können Sie sicher bestätigen, hat zum großen Teil auch darin bestanden, die Türen aufzumachen. Ich war nie der Meinung, daß das Orff-Institut als Provinz mit einem Zaun umgeben werden sollte. Meine Initiativen haben immer versucht, in die Stadt Salzburg, in das Land Salzburg, nach Österreich und in die weite Welt zu wirken. Und diese Wirkungen zurückzuspiegeln auf unser Haus. Ohne Auseinandersetzung mit der »Welt« bestünde die Gefahr, ein »Paradeisgärtlein« zu werden, das mit der Wirklichkeit, in die unsere Studenten dann hineingehen werden, nichts mehr zu tun hat. Wenn ich an den Beruf unserer Studenten denke, dann arbeiten sie in einer Musikschule, in einer Tanzschule, in einer Klinik, und wenn sie mit einzelnen Menschen oder mit kleinen Gruppen von Menschen zu tun haben, dann muß der Lehrer diese Welt natürlich kennen, in ihr zu Hause sein. Aber er muß das, was ihn beeindruckt hat, so verarbeitet haben, daß er es formulieren und weitergeben kann, als ein elementares Ereignis den Menschen überliefern, die wieder neu eindringen in diese Welt. Uns fehlen oft Geduld und Gelassenheit, diesen Verarbeitungsprozeß geschehen zu lassen, Kaum haben wir etwas Neues zur Kenntnis genommen, liefern wir es schon wieder an unsere Studenten weiter, ohne es so verarbeitet zu haben, daß es neu gestaltbar wird. Nur was ich selbst in mir so bearbeitet habe, daß ich es aus mir heraus gestalten kann, das darf ich weitergeben. Ich darf nicht die »Abziehbildln« weitergeben, sondern ich muß die durch mich hindurchgeflossene neue Gestalt weitergeben. Und da sind wir, glaube ich, oberflächlich, indem wir einfach Fülle weitergeben, anstatt aus dieser Fülle Wesentliches herauszuziehen, das sich lohnt, weitergegeben zu werden.

BH: Das würde also eine intensivere Gewichtung bedeuten, z.B. der Lehrerfortbildung im allgemeinen und der Fortbildung der Lehrer um Institut im besonderen?

HR: Ich glaube, da wird sehr viel gemacht. Kolleginnen und Kollegen sind an Information über Musik und Tanz und Kunst in unserer Zeit – auch an politischen und kulturellen Zusammenhängen – sehr interessiert. Die Lehrer tun für ihre Fortbildung sehr viel. Was mir in den letzten Jahren gefehlt hat, war die Zeit für die Verarbeitung von Eindrücken. Wenn ich Komposition unterrichte, dann muß ich selber mehr Zeit haben zum Kompo-

nieren. Ich muß selber drin sein, ich muß selbst an mir gearbeitet haben, wie ich diese Anregungen aus der Szene heute verarbeite.

BH: Sie sprechen jetzt von den Komponisten, aber man könnte in den anderen Bereichen auch von den ausübenden Instrumentalisten und Choreographen sprechen. Viele Lehrer am Haus sind künstlerisch tätig. Und es scheint auch immer ein großes Spannungsfeld zu sein zwischen einer künstlerischen Tätigkeit, die sehr häufig im Feld der zeitgenössischen Kunst stattfindet und einem Lehrerdasein, das sich oft auch mit zeitlosem Material beschäftigt ... oder, um es noch einmal kraß zu sagen: die Spannweite zwischen Elementarem und Avantgarde ist oft etwas, was Menschen sehr schwer verkraften können. Wie sehen Sie das als Aufgabe von Lehrern an diesem Haus?

HR: Das hat mich ein Leben lang in Schwierigkeiten gebracht, man könnte es auch noch deutlicher sagen: Ein Leben lang hat es mich zwischen Kunst und Pädagogik hin und her getrieben. Auch zwischen den verschiedenen musikalischen Sprachen. Wenn ich eine Triosonate schreiben darf für hervorragende Musiker und wenn ich Lieder mache für meine Kindergruppe: das sind so große Spannen. Ich glaube, uns Lehrer treibt's hin und her. Und nur aus dieser Bewegung, die das Pendel zwischen der einen und der anderen Position zurücklegt, bekommen wir immer wieder neue Spannung. Wenn Sie meine Lebenserfahrung interessiert; wir müssen diese Spannung aushalten. Man kann sie nicht auflösen, man muß sie ertragen lernen.

Weil ich Musik und Musikwissenschaft studiert habe, ist mir die lebenslange Reduktion auf das Vermittelbare, Anwendbare für Kinder, Jugendliche und erwachsene Laien, schwer gefallen. Ich habe immer nur über den »Keller« reden dürfen, obwohl ich die ausgedehnten oberen Stockwerke des »Gebäudes«, ja seine Türme und Zinnen, erahne. Geholfen hat mir, daß ich immer wieder bei Kindern und Erwachsenen beobachten konnte und gespürt habe: dieses vorsichtige Schritt-für-Schritt-Hineinführen in eine komplexere und kompliziertere Welt läßt sie teilnehmen. Und diesen anderen etwas mitteilen können, mit ihnen teilen können, das macht einen sehr glücklich.

BH: Würde es Sie heute interessieren, Erscheinungsformen der zeitgenössischen Kunst so zu, wie Sie sagten, »reduzieren« oder elementarisieren und in einer Weise anzubieten, daß sie Kindern bis Senioren verständlich wird? Daß mat über die Beschäftigung mit dem zeitlosen Material, das Orff ausgewählt hat, hinaus versucht, Menschen aller Altersstufen mit der künstlerischen Ausdrucksweise ihrer eigenen Lebenszeit

vertraut zu machen und sie in Verbindung zu bringen. Halten Sie es für möglich, daß man diese heute entstehenden künstlerischen Werke ihnen auf eine elementarisierte Weise nahebringt?

HR: In vielen Aufsätzen der letzten 20 Jahre habe ich immer wieder gesagt: Wir müssen uns der zeitgenössischen Musik, dem zeitgenössischen Tanz, der zeitgenössischen Kunst annähern. Das Kind lebt mehr in der Zukunft als in der Gegenwart, es lebt nicht in der Vergangenheit. Deshalb muß unsere Musik- und Tanzsprache, das Material, mit dem wir improvisieren und komponieren, aus der zeitgenössischen Kunst kommen. Das interessiert mich sehr. Natürlich darf man nicht einfach sagen: »So ist es. Das wollen Kinder heute.« Es wird so viel »moderne« Kindermusik gemacht, die so kindisch und billig ist, und die mit der komplexen Wirklichkeit und Ernsthaftigkeit, mit der z. B. ein John Cage seine Musik gemacht hat, gar nichts zu tun hat. Es ist richtig, daß nicht alle Erscheinungen der Musik unserer Zeit geeignet sind, um sie mit Kindern und Laien nachzuvollziehen. Der Weg dorthin ist wichtig. Ich kenne nur Teilstücke. Ihn zu erkunden und zu erproben ist eine wichtige Aufgabe für uns.

BH: Kommen wir zum Problem der Tradition. Tradition nicht nur im Sinne des Orff-Schulwerks, sondern ganz generell. Tradition kann einerseits eine stabile Basis sein, sie kann aber auch zu Konservativismus und Rückwärtsgerichtetheit führen. Wie sehen Sie die Rolle der Tradition im Orff-Institut? Was ist Ballast? Gibt es Tendenzen, die uns unfrei machen oder in Konflikte bringen? Oder ist unsere Tradition etwasuf das man nicht verzichten möchte, weil es nicht nur Ausgangspunkt ist, sondern weil es in manchen Bereichen eine zeitlose Gültigkeit hat, wenn es so etwas überhaupt gibt?

HR: Tradere heißt überliefern, weitergeben und zwar sicher nicht weitergeben von Hülsen, von inzwischen leer gewordenen Inhalten, sondern von Lebendigem. Ich finde es unverantwortlich, daß am Orff-Institut Tradition vielfach nicht zur Kenntnis genommen wird. Ich finde, es gehört zum Grundpensum jedes Lehrers und jedes Studenten, der am Orff-Institut arbeitet, daß er sich über Tradition der Inhalte unserer Arbeit informiert. Daß aber tradere »aus der Hand legen« und »in eine andere Hand legen« heißt, schließt ein, daß Inhalt und Form nicht genauso weitergegeben werden, sondern sich verändern. Und so meine ich, wird sich auch dieses Kerngut, das wir weitergeben wollen, verändern. Meine Tätigkeit am Orff-Institut war auch deutlich verändernd, erneuernd. So wird es sicher weitergehen. Was uns aber gegenüber anderen Instituten und Abteilungen gegenüber ausgezeichnet hat, ist, daß wir gemeinsam an einer neuen Idee gearbeitet haben; noch nicht Ergebnisse gefördert, aber doch die Illusion des Arbeitens an etwas Gemeinsamem und Neuem gehabt haben. Wenn dieses Traditionsgut verloren geht, dann sind wir halt eine Ausbildungsabteilung wie jede andere auch, die mehr oder weniger gute Studenten in die Berufspraxis entläßt.

BH: Was wäre der Anteil an Ballast, den man nicht unbedingt weiterschleppen müßte? Können Sie sich da irgendetwas Konkretes vorstellen? Wo wird Tradition belastend oder zur Hülse?

HR: Wenn ich unseren Studienplan und die Inhalte anschaue, die tradiert werden, gibt es wenig Ballast. Aus dem gewachsenen, aus der Geschichte übernommenen Gut haben wir sehr viel weggeschnitten. Vielleicht waren wir zu gute Gärtner und haben zu viel weggeschnitten? Je älter ich werde, umso mehr meine ich, daß wir zu wenig von den Grundideen des Schulwerks in die Gegenwart unseres Unterrichts hineingenommen haben.

BH: Also das Gegenteil: nicht Ballast, sondern zu wenig Tradition! Ich möchte Sie bitten, auch da noch ein bißchen konkreter zu werden. Die Grundideen, die uns ja allen bekannt sind, nämlich die Verbindung Musik – Sprache – Tanz, dann auch der Wert, der auf Kreativität und Improvisation gelegt wird und die besonderen Instrumente, die diese Kreativität auch provozieren können usw. Diese Charakteristika sind am Institut doch wirklich existent. Was ist es darüber hinaus, was Ihrer Meinung nach fehlt?

HR: Es fehlt der Maßstab, der durch Modelle aus dem Orff-Schulwerk immer wieder gesetzt werden muß. Wir überbetonen und überbewerten die Eigenaktivität und die Eigenkreativität und halten unsere eigenen Spontanerfindungen für viel zu gut, als daß wir sie messen würden an Modellen, die von Gunild Keetman oder Carl Orff im Schulwerk überliefert sind. Wir wollen das »Wessobrunner Gebet« gar nicht mehr selbst singen. Dadurch erleben wir nicht mehr die Kühnheit und die Schönheit und die Klarheit dieses Vokalstückes von Orff. Und weil wir das nicht mehr in unsere Seele mit hineingenommen haben und mit unseren eigenen Stimmen erlebt haben, darum finden wir all das, was wir so spontan aus uns hervorbringen, so großartig. Wir müssen, glaube ich, häufiger unsere eigenen Produktionen in Vergleich setzen zu Stücken, die der Künstler Orff in seinem Schulwerk veröffentlicht hat.

BH: Ich versuche mir jetzt eine Studentengruppe vorzustellen, die diese Modelle erlebt und praktiziert, und frage mich, ob das, was Sie die Kühnheit des »Wessobrunner Gebets« nennen, für diese jungen Leute als Kühnheit überhaupt noch erfahrbar ist. Denn unterdessen haben diese Menschen ja musikalische Spannungen erlebt, die ganz anders geladen sind. Vielleicht hat sich die Rezeptionsfähigkeit so verändert, daß auch die Sensibilität eine andere geworden ist. Ich will einfach noch mal nachfragen, ob dieses »Am-Modell-Lernen« möglich ist, wenn sich die Voraussetzungen der Lernenden verändert haben?

HR: Die Voraussetzungen der Lernenden haben sich nicht nur verändert, sondern wir verändern sie auch. Wenn wir jemanden 4 oder 6 Jahre zum Studium haben, dann sind wir »mitschuldig« an dem allgemeinen Lernverhalten. Natürlich sind die jungen Menschen, die wir zur Betreuung bekommen, vorgeprägt, haben bereits viele Lernjahre hinter sich und haben einen bestimmten Stil des Lernens, des Behaltens, des Vergleichens und des Bewertens mitgebracht. Aber wir können in diesen 4 Jahren entscheidende Prägungen einleiten und auslösen. Es kommt darauf an, ich denke wieder an das »Wessobrunner Gebet«, daß man nicht nur die paar Worte übersetzt und dann die Noten »sauber« vom Blatt singt. Man muß sich in die Quellen dieses Dokuments althochdeutscher Dichtung einlesen. Man sollte in der ehemaligen Benediktinerabtei Wessobrunn gestanden haben. Ich erinnere mich, daß ich vor vielen Jahren mit einer kleinen Exkursionsgruppe von Studierenden an der Grabstätte Carl Orffs im Kloster Andechs das »Wessobrunner Gebet« gesungen habe. Da haben wir Kraft und Wirkung dieses Singens und Sagens erlebt: »... enti do was der eino almahtico got.« Unser Lernverhalten ist ein schnelles Speichern geworden. Ein Lied, einen Text, einen Gedanken haben wir dann äußerlich, nicht innen. Um dieses Innerlich-Nahebringen müssen wir uns immer wieder neu bemühen. Ich behaupte, daß die Mythologie der alten Welt eine Hilfe sein kann, um heutige kosmologische Ordnungen neu zu verstehen, anders zu verstehen. Das hilft mir, Welt anzuschauen. In diesem Kosmos, der so unübersichtlich geworden ist, brauchen wir Positionen. Wir brauchen die Füße auf dem Boden. Und die kriegen wir nur auf den Boden, wenn wir nicht nur dieses Computerlexikon vor uns haben, das moderne Art von Lernverhalten etwa symbolisieren soll, sondern wenn wir uns an ein paar Stellen festmachen können. Innerlich festmachen können an geistigen und kulturellen Dokumenten. Wir müssen uns an ein paar Stellen selbst verankern konnen, um nicht nur noch zu schwimmen in dieser Welt.

BH: Ein großer Sprung jetzt: Er hat mit Ihren letzten Sätzen zu tun, mit diesem »Nicht verloren in einer so groß gewordenen Welt«. Eine Institution wie die unsere, die nur 32 Jahre alt ist, ist ein noch sehr junges Institut und eigentlich nur ein ganz kleiner Punkt in der großen pädagogischen Landschaft. Sie haben vorher davon gesprochen, daß es, wenn wir nicht aufpassen, ganz leicht passieren könnte, daß wir einfach eine unter vielen mehr oder weniger guten Ausbildungsinstitutionen werden könnten, wenn wir unser Spezifikum aus dem Auge verlieren. Wir müssen zur Kenntnis nehmen, daß es immer mehr Institutionen gibt, in denen mit Musik und Tanz gearbeitet und dafür ausgebildet wird. Zum Teil ist das sicher auch ein Resultat der Wirkung des Orff-Instituts. Um einerseits nicht den diversen Trends, den p\u00e4dagogischen wie den künstlerischen oder den kulturpolitischen Entwicklungen nachzulaufen, und um andererseits durch die Konkurrenz vieler neuer Institutionen, die scheinbar das gleiche tun wie wir, nicht in Schwierigkeiten zu kommen, muß das Orff-Institut genau über seine Zukunft nachdenken. Und deshalb auch die unvermeidliche Frage an Sie: Wo könnte die Aufgabe des Instituts in Zukunft, auch in einer gesamteuropäischen Zukunft liegen? Sehen Sie etwas, was wir aufgrund unserer Gegebenheiten besser tun könnten als andere Institutionen? Denken Sie, das Orff-Institut sollte sich spezialisieren? Oder generalisieren?

HR: Das sind genau die Fragen, die ich vermeiden wollte zu beantworten, weil es nach »weisen Abschiedsworten« klingt, wenn ich jetzt da irgend-

etwas sage.

Wenn es gelingt, am Orff-Institut nicht nur 30 bis 40 Fächer nebeneinander, und 30, 40, 50 Lehrer nebeneinander und 126 Studenten nebeneinander zu unterrichten, sondern wenn wir alle zusammen arbeiten, wenn wir öfter Gemeinsames haben, nicht nur den 6-Uhr-Treff, nicht nur, daß wir zu Beginn des Jahres einmal im Chor zusammen singen, sondern wenn mehr Gemeinsames ist, dann ist schon viel gewonnen. Ich würde mir wünschen, daß das Orff-Institut, das in den letzten 20 Jahren sehr die Differenzierung betont hat, jetzt den Blick auf das Ganze richtet. Es wäre gut, wenn häufiger alle zusammenarbeiten könnten, wenn der Stundenplan uns den Rahmen gibt, miteinander Theater zu spielen, ohne Schwierigkeiten zu haben, dieses oder jenes Fach rechtzeitig abzuschließen. Dann würde uns wieder etwas gelingen, was für uns in früheren Jahren charakteristisch war. Wir konnten uns leisten, »Astutuli« zu inszenieren, und 3 oder 4 Wochen nichts anderes zu tun, als das. Das hat einen bleibenden Eindruck bei vielen unserer damaligen Studenten hinterlassen.

Das Zusammenleben mit Menschen aus anderen Kulturen, das ist auch nur noch eine statistische Größe am Orff-Institut. Es findet nur noch »im kleinen Kreise« statt. Vor ein paar Wochen habe ich mit jemandem gesprochen und habe gesagt:

»Fragen Sie doch die Stella, die kommt aus Griechenland!« »Ach, die aus B 3, die kenn ich nicht!« Man kennt sich nicht mehr. Wir sollten wieder gemeinsame, überschaubare Projekte vorschlagen, in denen man sich kennenlernt. Dazu sind jetzt bei der Differenzierung unserer Studienpläne und den sehr subjektiven Anforderungen, die wir uns ausgedacht haben, zu wenig Gelegenheiten. Ich glaube auch, daß wir grundsätzlich immer wieder neu darüber nachdenken müssen, ob nicht durch Verzicht auf manches spezielle Fach Wesentliches betont werden könnte. Wichtiger als alles »Schule spielen« ist ganz sicher, daß Menschen musizierend und tanzend miteinander leben lernen. Das ist eine Erfahrung, die wir als Pädagogen weitergeben müssen.

BH: Ich erinnere mich noch recht gut an Ihre erste Vorlesung. Auch die Jahre danach, in denen Sie die ganze Verantwortung für das Institut übernommen hatten, sind mir noch sehr lebendig, auch die späteren Seiten, in denen Sie sich ein wenig von der Öffentlichkeit zurückgezogen und eher in der Stille an vielen Projekten gearbeitet haben. Mich interessiert, wie Hermann Regner auf diese reichen und wechselvollen Jahre zurückblickt, weil ich finde, dieser Rückblick kann sehr viel zu tun haben mit dem Ausblick auf das, was Sie in der Zeit ohne Orff-Institut tun werden. Ob man ein Resumée ziehen kann, das der Übergang für Ihre Zukunft ist?

HR: Resumée – ja, das wird sich bilden. Dazu muß man erst einen Überblick haben, den ich zur Zeit dieses Interviews noch nicht habe. Sie wissen, daß ich mich um ein Orff-Schulwerk Archiv kümmere, daß wir dort Materialien sammeln, die die Entwicklung des Orff-Schulwerks und des Orff-Instituts spiegeln. Wenn diese Materialien zur Verfügung stehen, wird sich vielleicht so ein Resumée in Form einer Publikation ergeben.

Das Übertragen von Verantwortung hat aufgrund meiner gesundheitlichen Situation längst stattgefunden. Seit 14 Jahren leite ich das Orff-Institut nicht mehr. Ich war zwar in den Gremien beteiligt, aber Verantwortung haben seit dieser Zeit Sie, Herr Nykrin, Frau Vent und viele andere Kolleginnen und Kollegen getragen.

Wenn ich zurückdenke soweit ich kann: die Salzburger Zeit war wichtig in meinem Leben. Die großen Erfahrungen: ich habe viele Teile der Welt kennengelernt. Zusammen mit Kolleginnen und Kollegen sind wir nicht als Touristen herumgefahren, sondern haben uns zusammen mit anderen Menschen an die Aufgabe einer Erneuerung der Musik- und Bewegungserziehung gemacht. Ich bin froh, daß wir am Institut eine erfolgreiche Entwicklung hinter uns gebracht haben: die Institu-

tionalisierung ist gelungen. Trotzdem wir »Außenseiter« sind, weil wir räumlich disloziert sind, haben wir uns doch als eine künstlerisch und pädagogisch bedeutsame Abteilung im Verband der Hochschule bewährt.

Eine ganz besondere Freude in der Rückschau ist, daß es uns gelungen ist, in Übereinstimmung mit dem Gründer des Instituts eine Entwicklung zu planen, die sicher nicht immer seinen Intentionen entsprochen hat. Ich kann mir denken, daß Carl Orff nicht immer mit allen unseren Entscheidungen einverstanden war. Aber er hat uns seine Freundschaft nicht entzogen. Das ist ein großes Glück in meinem Leben gewesen, daß es gelungen ist, zu erneuern, ohne Bindungen zu brechen, zu zerbrechen.

Ich habe in dieser Zeit am Orff-Institut so viele wertvolle Menschen kennengelernt, von denen ich viel, viel gelernt habe. Ich bedauere, wenn eine Entscheidung falsch oder ungerecht war. Ich bin sehr dankbar für viel Angebot zur Zusammenarbeit, zum Voneinander-Lernen. Wenn ich mich von der Lehrverpflichtung zurückziehe, wird das bestimmt nicht heißen, daß ich meine Neigungen zu diesem Institut, für das ich 29 Jahre gearbeitet habe, zurücknehme. Sondern ich bin dankbar für die wertvolle Zeit.

BH: Jetzt muß ich aber doch noch was fragen: Also - wenn Sie emeritiert sein werden, dann kommt doch, so hoffe ich, viel Freiheit auf Sie zu. Freiheit im Sinne von Verantwortung abgeben, weniger Sorgen, weniger Auseinandersetzungen, weniger Verpflichtungen haben. Das muß doch eine große Erleichterung sein. Auf der anderen Seite: Ich kann mir vorstellen, daß man sich dann fragt: Das, was mich jetzt interessiert, was ich erlebe, denke, womit ich mich beschäftige, auf wen kommt das alles wieder zurück, für wen tue ich das? Dieses Verwandeln und Weitergeben wird sich ja jetzt etwas verwandeln, zumindest werden es vielleicht weniger Ihre Studenten und Kollegen sein, denen Sie Ihre Erfahrungen und Kenntnisse weitergeben. Aber wenn schon jemand, der so viele Jahre lang eine ganz besondere Rolle und Wirkung hatte, wenn der nun emeritiert, dann ist das für viele von uns - Kollegen und Studierende auch wieder eine Art Vorbild. Jemand geht uns einen Schritt voraus, jemand macht etwas, das andere erst später machen werden. Da scheint mir einfach sehr wichtig, zu erfahren: Wie vollzieht jemand die Initiation in eine andere Lebenszeit?

HR: Emeritieren lernen, sich zurückziehen zu lernen – und das auch noch als »Vorbild«? Ich weiß nicht, wie diese schwierige Aufgabe zu meistern ist. Was ich mir vorstelle: Ich habe so viele Jahre doziert. Ich möchte endlich selber lesen, den Sachen auf den Grund gehen. Ich möchte Philosophie studieren. Ich möchte mich mit Anthropologie befassen, weil ich noch immer nicht ganz sicher weiß, was der Sinn menschlichen Lebens ist, weil ich noch immer nicht weiß, warum Menschen Kunst machen. Mir war alles zuviel, was ich gelesen, gelernt, gehört und weitergesagt habe. Das ist mir alles zu schnell gegangen. Jetzt will ich Zeit haben, was ich lese, lerne, höre, nicht gleich weitergeben zu müssen, sondern in mir absinken zu lassen. Ich habe ein paar schöne Kompositionsauferäge. In den letzten 20 Jahren habe ich immer nur Miniaturen geschrieben. Ich will endlich auch einmal etwas Größeres schreiben.

Zwei Bereiche, in denen ich früher gearbeitet habe, werden wieder mehr Bedeutung bekommen. Der eine ist die Volksmusik, der andere Bereich ist die bläserische Amateurmusik.

Und was ich ganz sicher auch tun werde: ich werde malen. Ich werde mir ein Bild machen, ich werde mir Bilder machen von Gott und der Welt.

Ich habe eine liebe Frau, ich habe Kinder und Enkelkinder. Sie werden mir - wie bisher auch - alle helfen, die neue Lebenszeit zu bestehen.

# Barbara Haselbach in a Conversation with Hermann Regner

BH: Dear Mr. Regner, of course we could not keep secret our intention to dedicate to you this first issue of the Orff-Schulwerk Informationen that was not to be published under your co-editorship any longer. Many people will be telling us about you from their personal point of view. Well, I think it is only fair that the person being the focus of attention in all these contributions should have the opportunity to express his own viewpoint.

Do you still recall the beginning of your activity in the Orff-Institut? I am not referring to wellknown facts like Orff's invitation, having learned about your stay in Brazil where you had been teaching for several months. I would be interested to hear wether you had any notion of this Orff-Institut, what had been your inner attitude towards it at that time?

HR: I knew very little about the Institute then, and Orff had not talked about it in detail. He wanted to surprise me. I barely remember my first visit to the Orff-Institut, just isolated images: I believe it

was room 27 where all members of the Institute had come together, about 20 to 25 people. Orff made his entrance in a rather patriarchal way, followed by a small group of people, similar to a medical superintendent on his daily visitation of his patients. Coming from a conservatory of music, I had expected to find a higher musical and instrumental level, both of which having been rather modest. However, I was enchanted by that atmosphere, that readiness to be amazed, which I had found during my first years at the Orff-Institut. And I like to recall those beginning years, when many things were tried out together, supported by everybody, I think, in a spirit of mutual trust and cooperation.

BH: Has it meant to you something like inventing the world anew? It might have been, as you mentioned, that the prerequisites had been rather modest in comparison with other conservatories? Had this been the reason why we felt so proud about anything we considered to be our own invention?

HR: I did not consider the Orff-Institut as a succession to the Günther-Schule, of which I have had no knowledge at the time. I was really under the impression that we were inventing something new here. And there had been something else I had perceived in Orff which had touched me deeply; his desire for fine and expressive singing, for a vital and dance-inspiring music with a much stronger bodily aspect than I had ever experienced with Vivaldi, Mozart or Haydn, or heard about through my colleagues in the conservatory of music. There had been such a lot of new aspects. I had the feeling that there were new tasks for me in this institute.

BH: What exactly did you consider these tasks to be? You had been a young Doctor of Musicology, a conductor and composer who used a contemporary musical language and was far from elemental composition. With all of your background, what had been so exciting for you here?

HR: The close collaboration with the teachers working here. And also the way of learning from each other. Carl Orff's personality, his humaneness. Apart from that, I had always possessed a talent für systemtic organization. I was also interested in giving form and Gestalt to such a young institution, then growing like a wildflower, and to put it on solid grounds. A great number of Orff's and Eberhard Preußner's ideas had been utopian and idealistic, requiring a solid foundation concerning all technical, administrative and legal aspects.

BH: Well, in those days it was hard to predict what would eventually become of this beginning.

Now 30 years have passed and the Institute has developed. You have contributed enormously toward the way it grew: with organization, structuring, curricular work as well as intensive activity abroad, thus bringing many students to the Institute. One of the consequences of your term of office here has been growth. What is your opinion today about the consequences of such expansion? HR: I had been in favour of expansion. Before we have talked about 20 to 25 people who had been at the Institute when I joined. The limit should be 100 studentes. I think that a body, an institution like the Orff-Institut has to keep within certain limits for pedagogical reasons, and also with regard to the content. These limits have now been exceeded and that is not good. The way of cooperation between teachers and students requires a certain group size. One cannot just add people, put them one next to the other. A patchwork time-table is just addition. What we want is integration. I believe one should bring about measures which are able to favour the style of our work. That would mean that some groups might well be smaller again. My idea is more of a kind of master-classes fostering a closer long-term teacher-pupil-relationship. The actual school/college system of having a different teacher for each subject changing after every lesson is unsuitable for our areas.

BH: These kind of master-classes and the way of concentration that you mentioned, this non-additive subject-teaching is hardly present in the educational system in German speaking countries. The learning in a workshop-like atmosphere or the like, hardly succeeded in achieving recognition. What do you feel about a kind of training following an ideal that has little to do with the reality the students are going to find when they finish, or one almost say is opposed to it?

HR: You have expressed very politely that my way of thinking is a little old-fashioned . . .

BH: Oh, no, I am only trying to say that this opinion differs from the usual . . .

HR: Yes, in fact, a lot has been there before, some of it is part of the reform movement in education, but this does not necessarily mean that it is old-fashioned. It is not true that "workshop-learning" was not accepted. A good part of humanity is learning through a living connection between practical activity and reflection about it.

I believe I understand that the actual trend towards an unselective eclecticism of multiple influences and standpoints makes us ill. One can improve ideas taken up again from former pedagogic periods, if cultivated in a province, yes, in a province like the Orff-Institut. BH: Do you think it is possible that the adhesion to certain fundamental, I should say humanistic ideas contradictory to the spirit of the age is able to neutralize the swing of the pendulum's to and fro? Sometimes we get accused by outsiders that we ignore certain developments. As far as I know ourselves, I would say that we certainly do consider these developments, but some of the teachers of this institution in some cases may say "no" as a personal decision. My question to you as a philosophical thinker is: Can we skip one swing of the pendulum of development?

HR: One can not skip it, but one has to oppose the so-called spirit of the age. Not to follow every fad and say: "That is up to date, this is how we should be". I consider this a superficial. When I feel that the pendulum is already very far on the other side, then I can easily foresee the counter-movement. I believe that such a counter-movement is coming now. There is no repetition of passed eras and its contents. But I am for a certain knowledge of the history where again and again counter-movements and counter-initiatives develop. To be stuck to the present position can hardly be our aim?! It clearly has to be the new movement. Considering that our students will still be professionally active in 30 or 50 years time, we cannot prepare them for the present. We must make them flexible! In this context flexibility means: to understand the age, to keep open eyes and heart to the facts in our political and cultural environment. But it also implies to reflect critically the value of these facts. In case we find them unsatisfactory, we must act against them.

BH: Many changes that have taken place during these 30 years at the Orff-Institut did not occur in isolation like on an "island of the blessed", but have been influenced strongly by currents that might also determine the "spirit of the age" - I am using this term very cautiously - currents that can frequently be found in the post-modern trend, along with an addition of often divergent styles, opinions and manifestations which are difficult to connect. Something similar, I should think, also exists amongst us. Consequently these are not problems and changes within the Institute alone, but problems of our time that are reflected inevitably here, too. How do you see these influences and how can we deal with them? Which sides of them are necessary as learning processes for our students who are growing up in these our times, also making other experiences? Or could we say: Well, perhaps we have an eye for this to and fro which keeps us from following some of these paths on the assumption that we would have to retrace our steps?

HR: A tricky question. As you know, my work at the Orff-Institut has consisted for the most part in opening doors. I was never of the opinion that the Orff-Institut should be a fenced-in province. My initiatives were always directed outwards, into the City and the County of Salzburg, into Austria and into the world, reflecting back the effects into our house. Without any confrontation with "the world outside" there would be the danger of becoming a little "garden of paradise", far from the reality our studentes will find later. I am thinking about their future work in Music or Dance Schools, in hospitals, teaching individually or in small groups, and they have to be familiar with the world these people live in, they must feel at home there themselves. But the teacher needs to have processed everything that had made an impression on him. so that he is able to formulate it and pass it on as an elemental event to other people, thus opening up this world to them. Frequently we lack the patience and calmness to let this process happen. The moment we have acknowledged something new, we pass it on to our students without having it assimilated previously to give it a new form. I can only pass on what I have digested inwardly, so that I can give it structure from within myself, and not a kind of "stick-on transfer". In this respect we are superficial, I fear, just passing on abundance instead of extracting the core that is worth while.

BH: That would imply an increased emphasis on in-service and post-graduate courses for teachers in general and for the teachers at the Institute in particular?

HR: I believe there is a lot being done in this respect. A great number of our colleagues are very interested in any information about music, dance and art of our time, as well as the political and cultural context, and they invest a lot in their further education. What I have been missing during these past years was the time to digest inwardly these impressions. When I teach composition, then I need more time to compose myself. I have to be immersed in it myself, having assimilated impulses "from the scene" personally.

BH: Now you are talking about the composers, but we could also talk about other areas like instrumentalists and choreographers. Many of our teachers are also involved in artistic activities. It seems to me that there is a vast range between an artistic activity, often in the area of contemporary art, and the teaching, which often deals with timeless material ... or – in a more direct way – the range between the elemental and the avantgarde is often hard to take for some people. How do you see this as a task for our own teachers?

HR: This has been a conflict for me during all my life, or, saying it even more clearly: All my life I was driven back and forth between art and pedagogy, and also between the different musical languages. When I have the chance to write a Trio-Sonata for excellent musicians, and when I write a song for my children's group: there is a big span. I believe that we teachers are being driven from one side to the other, and only through this movement that the pendulum makes between one position and the other, we continue with interest and excitement. If you are interested in my personal experience: we have to learn how to cope with this tension, it cannot be resolved.

Because I have studied music and musicology I had a hard time to accept the lifelong reduction to what is teachable, applicable to children, young people and adult amateurs. I could only talk about the "basement", though I had a notion about the vast upper stories of the "building" and even its towers and pinnacles. It has helped me to observe children and adults and to feel that this careful introduction step by step into a more complex and complicated world allows them to participate. And this opening up and sharing with others makes oneself very happy.

BH: Would you be interested today in "reducing", as you say, manifestations of contemporary art, elementalizing them so that children as well as elderely amateurs can understand them? That we try to familiarize human beings of all age groups, further to the timeless material Orff has chosen, with the artistic expression of their times. Is it possible, in your opinion, to make people acquainted with such artistic works in an elemental way?

HR: During those past 20 years I have written in many articles that we have to draw closer to contemporary music, dance and art. The child lives more in the future than in the present, children do not live in the past. Therefore our musical language and our dance vocabulary, the material we base our improvisations and compositions on, has to be drawn from contemporary art. That interests me a great deal. It is understood that we cannot just say: "This is how it is. This is what today's children want." There is such a lot of "modern" children's music which is so childish and cheap, and which has absolutely nothing to do with that complex reality and seriousness in music by, for example, John Cage. It is certainly true that not all types of music of our times are appropriate for a recreation with children or amateurs. It is the path to there which is important. I only know some parts of it. In its exploration lies a significant task for us.

BH: Let us talk about the question of tradition. Not only tradition in relation to Orff-Schulwerk, but generally speaking. Tradition can be a solid foundation, but it might also lead to conservatism and retrogression. How do you see the role of tradition in the Orff-Institute? What might be ballast? Are there tendencies which constrain us or create conflicts? Or is our tradition something we would not like to renounce because it is not the starting point but in some areas it has timeless value – if anything like that exists at all?

HR: "Tradere" (lat.) means to transmit, to pass on, and it is surely not merely a handing down of husks, now void of contents, but of something alive. In my opinion it is irresponsible that in the Orff-Institut in many cases no notice is being taken of tradition. I believe it is part of the basic tasks of each teacher and every student working at the Orff-Institut to inform themselves about the tradition of our work's contents. The meaning of "tradere" also includes "passing from one's own hand into another hand", i.e. content and form are not being passed on exactly but in varied form. And so I think also this core substance that we want to transmit is going to change. My activity at the Orff-Institute has also been clearly transforming and renovating. I am sure it will continue like that. What has made us different from other institutions and departments, however, was our common work on a new idea; yet without producing results, but with the joy and satisfaction to be working on something common and new. If this traditional substance gets lost, when we will be just a training department as all the others, preparing more or less able students for their future work.

BH: What would be the ballast part not necessarily to be dragged along? Do you have any concrete ideas? At which point does tradition become a burden or an empty shell?

HR: When I look at our time-table and the contents being passed on, I see little ballast. We have cut off a lot of the grown substance taken over from history. Perhaps we have been too diligent gardeners and have cut off too much? As I am getting on in age, I think more often that we have incorporated too little of the basic Schulwerk ideas in our present teaching.

BH: That means, on the contrary, not ballast but lack of tradition! I would like to ask you to define that more clearly, too. The basic ideas known to all of us, namely the integration of music, speed and dance, also the importance of creativity and improvisation, and the special instrumentarium suitable to provoke such creativity etc. These characteristics are really present at the Orff-Insti-

tute. Over and above that, what is it we are lacking in your opinion?

HR: What is missing is the measure that has to be set again and again through models from the Orff-Schulwerk. We tend to over-emphasize and overestimate our own activity and individual creativity, and we consider our spontaneous inventions as being far too good to be compared to Schulwerk models by Carl Orff and Gunild Keetman. We do not wish to sing the "Wessobrunner Gebet" any more ourselves. Therefore we do not experience the daring, the beauty and the clarity of this vocal piece by Orff. And because we have not assimilated it with our soul, we did not feel it with our own voices, therefore we find our spontaneous actions so overwhelming. I believe we should value more often our own productions in comparison with pieces that the artist Orff has published in his Schulwerk.

BH: I am just trying to imagine a group of students who have experienced and practised these models, and I am asking myself whether it would still produce an impression on these young people what you call the audacity of the "Wessobrunner Gebet". Because in the meantime these people have experienced musical tensions of a clearly distinct voltage. Possibly the capacity of reception has changed in such a way that also the sensitivity is now different. I just would like to ask again, whether such "learning from a model" is possible when the prerequisites of the learners have changed?

HR: Not only the prerequisites of the learners have changed, but also we are changing them. When somebody studies with us for four or six years, then we are "implicated" in his learning attitude. It is evident that these young people entrusted to us, already have many learning years behind them, and therefore come with a certain way of learning, remembering, comparing and evaluating. But we can induce decisive influences and impressions during these four years. The main thing is, and I am thinking again about the "Wessobrunner Gebet", that one does not just translate those few words and then sing the notes with good intonation from the score. One has to read in the sources about this document of this poetical work in Old High German. One should have stood once in the former Benedictine Abbey of Wessobrunn. I remember having sung the "Wessobrunner Gebet" with a small group of students on a study trip, at Carl Orff's burial-place in the Andechs monastery. There we could feel the power and the effect of such singing and "saying": "... enti do was der eino almahtico cot."

Our learning attitude has transformed into a vast

storage. A song, a text, a thought we thus take on externally, not within. We have to continue our endeavour to deepen our comprehension. I maintain that the mythology of the ancient world can be a help toward a new understanding of the actual cosmologic order. That helps my outlook onto the world. Within this cosmos that has become so unintelligible, we need positions. We need to have our feet firmly on the ground. We can only achieve this, when we can develop ties in a few positions, not just seeing this computer encyclopaedia pretended to symbolize the latest in learning attitudes. Inner ties with spiritual and cultural documents. We need to anchor ourselves at a few landmarks in order not to be swimming around in this world.

BH: Let me change the subject to something that has to do with your last sentences, about not getting lost in such a world that has become so vast. An institution like ours, only 32 years old, is still a very young institute and really just a minute spot in that wide pedagogical landscape. You have mentioned the risk of us becoming just one out of many more or less efficient training institutions if we loose sight of our specific distinction. We have to consider that an increasing amount of institutions work in music and dance offering training courses. This is partly due to the influence of the Orff-Institute. In order not to run after various pedagogical and artistic trends or culture-political developments on one hand, and not to get into trouble with other institutions seemingly in competition because they do the same as we do, on the other hand, the Orff-Institute has to reflect carefully about its future. Therefore the inevitable question: How do you see the future task of the Orff-Institute, also in view of a European future! Do you imagine anything we could do better than other institutions due to our predisposition? Do you think the Orff-Institute should work toward specialization or generalization?

HR: These are precisely the questions I would have liked to avoid, since the answers would sound like those "farewell words of wisdom".

If we succeed in working together more, instead of having 30 - 40 subjects parallel, more than 40 teachers coexisting with 126 students, everyone doing "their" part; if we come together more often than just occasionally on "Thursday at Six" or at the beginning of the academic year to sing together, then we would have gained a lot. Personally, I would wish for the Orff-Institute to focus on the entirety, having emphasized during those past 20 years the differentiation. It would be beneficial if we had more opportunities to work together, if the time-table would give us the frame to do theatre together without time limit, because we

have to teach before or afterwards. Then we would manage something that has been characteristic of us in former years. We could then afford to put on "Astutuli", dedicating ourselves during three or four weeks exclusively to that, leaving a lasting impression on our students who had participated in it.

The living together with people from other cultures has become just another merely statistic dimension in the Orff-Institute. It only happens in small groups. Several weeks ago I have said to somebody: "Why don't you ask Stella, she is from Greece!" "Oh, the one in group B3, I don't know her!" One does not know each other any more. We should propose common projects where we have the possibility to get to know each other. The diversity of our study courses and the individual requirements do not leave sufficient opportunities. I also believe that we have to reconsider the possibility to renounce a few specific subjects in order to focus on the essential. It is definitely more important for people to learn to live together making music and dancing, than "playing school". That is an experience we have to transmit as pedagogues. BH: I do remember your first lecture quite well. and also those following years when you had taken over the full responsibility for the Institute. I still have a vivid memory of the later period, when you had withdrawn a little from certain public relations and had worked quietly on a great number of projects, unnoticed by those who did not care to know. I am interested to find out how Hermann Regner looks upon these plentiful, changeable years, because I think that this retrospective might have a lot to do with the future vision of your time without the Orff-Institute. Is it possible to give a résumé, serving also as a transition into your future?

HR: Yes – a résumé will shape itself step by step. I do not have one yet because, as you know, I am concerned with building up an Orff-Schulwerk archive where we compile material that documents the development of Orff-Schulwerk and the Orff-Institute. Once these documents will be available, a résumé in form of a publication might result. Due to my health situation I have passed on certain responsibilities long ago. It is fourteen years now that I do not direct the Orff-Institute any longer. I have been a member on the boards, but the responsibility was taken over by yourself, Mr. Nykrin, Mrs. Vent and many other colleagues.

Looking back as far as I can: the time in Salzburg has been important in my life. The great experiences: I had the chance to get to know many parts of the world. Together with colleagues we did not tour around but collaborate with other people in

the renewal of Music- and Movement Education. I am glad that we have succeeded in establishing the Institute. Despite our "outsider" status, because we are on different premises, we would establish ourselves as a department of artistic and pedagogic importance within the "Mozarteum".

Looking back, I am also very pleased that we were able to plan a development in concordance with the Institute's founder which surely has lead away from his original intentions. I can well imagine that Carl Orff did not always agree with all our decisions. But he has not withdrawn from us his friendship. It has been a great joy in my life that it was possible to renew without breaking bonds, without breaking apart.

During my time at the Orff-Institute I have made the acquaintance of so many valuable people from whom I have learnt a great deal. I regret any decision I have made that might have been wrong or unjust. I am very greateful for multiple offers for collaboration, for learning from each other. When I retire from my teaching duties that will certainly not imply that I take back any of my genuine interest in this Institute which I have worked for during 29 years. I am thankful for this valuable time.

BH: One other question I would like to ask: Well, after your retirement you will have a lot more freedom, I hope. Freedom in the sense of having less responsibility, less worries, less discussions, less obligations. That must be a great relief. On the other hand, I can imagine that one asks oneself: Everything that interests me now, my experience, my thoughts and all that occupies me, to whom does all this come back to, for whom am I doing this? This kind of assimilation and passing on will be changing now, or at least, it will be less your students and colleagues to whom you will be passing on your experiences and your knowledge. But, when somebody who has had such a special role and effect during so many years, when such a person retires, then he is also a kind of model for so many of us, colleagues and students alike, Somebody is one step ahead of us, is doing something others will be doing much later. In such a moment it seems important to me to find out; How does somebody accomplish the initiation into a different phase of his life?

HR: Learning to retire, to withdraw - and on top of that serving as a "model"? I do not know how to master this difficult task. My vision: I have been teaching and lecturing for so many years. At last I want to read myself, go to the core of the things. I want to study philosophy. I want to study anthropology because I am still not entirely sure what really is the meaning of human life, because I still do not know why human beings make art. All I

have read, learnt, heard and told others was too much for me. All this has been too quick for me. Now I want to have the time to let mature within myself what I read, learn and hear, not having to pass it on too soon. I have a number of rewarding commissions for compositions. During the past 20 years I have only written miniatures. Finally, I want to write a bigger work.

Two of my former working areas will gain importance again, namely folk music and amateur music

for winds

And another activity I shall certainly take up again is painting. I shall "paint" myself a picture, I shall picture myself. God and the world.

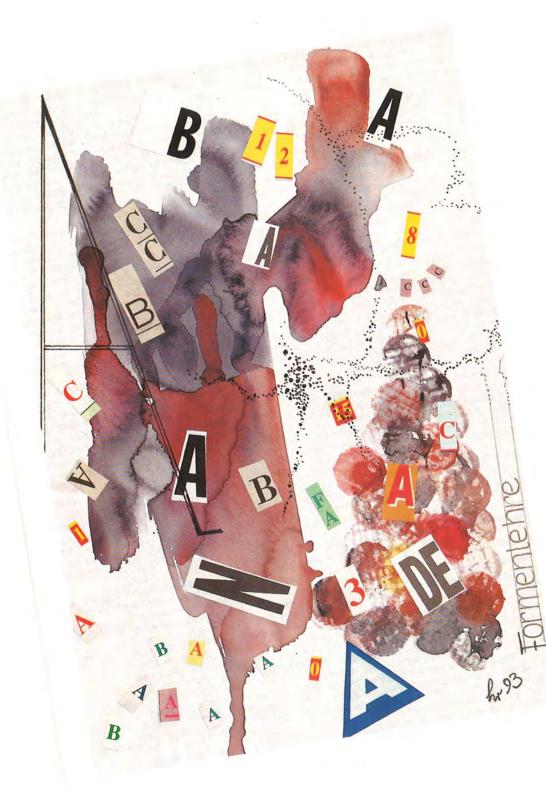
I have a wonderful caring wife, I have children and grandchildren. They all will help me – as they have always done – to master this new phase in my life.

# »Den richtigen Ton gefunden«

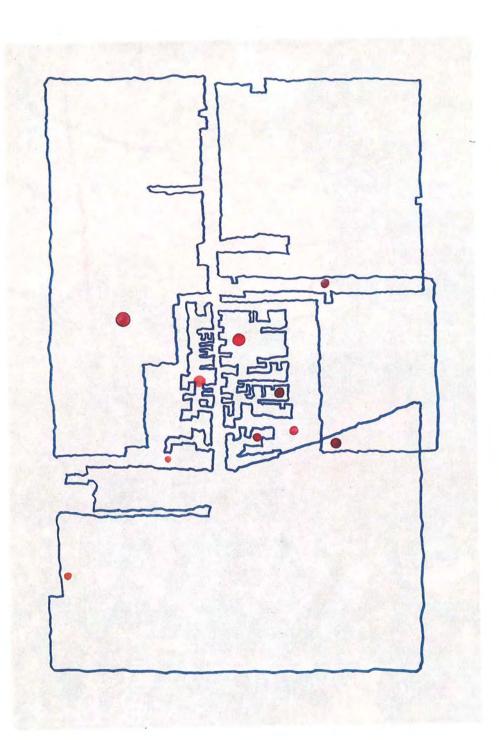
Rudolf Nykrin

Bilder geben auf andere Weise als Worte und Klänge dem Schaffenden die Möglichkeit, zu Ausdruck und Aussage zu kommen, ebenso wie sie auf ihre eigene und besondere Weise Betrachter anzusprechen vermögen. Daß Musiker den aktiven Weg zur Bildenden Kunst finden und Bildende Künstler mit ihren Werken Musikalisches erhellen, wurde gerade in unsere Zeit hervorgehoben (vgl. Karin v. Maur: Vom Klang der Bilder, München 1985). Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten zwischen den Künsten erlauben es, mit An- und Gegenklängen wechselseitig zu erhellen.

Auf den Seiten 42-45 sind vier Bilder abgedruckt, die Hermann Regner für diesen Zweck ausgewählt hat. Sie verweisen auf mehr als ein malerisches »Hobby» und eine entsprechende Begabung. Ich sehe in diesen Bildern neben dem Komponisten Hermann Regner auch den Musiker und Musikpådagogen wirkend, der nun auch malend, zeichnend, collagierend sich äußert und gerade damit auch etwas von Musik, von musikalischem und musikpädagogischem Handeln, erfaßt und mitteilt. Doch sollen die Bilder jedem Betrachter auf seine eigene, persönliche Weise bedeutsam werden. Mir verbinden sich damit, im Zusammenhang des Anlasses dieses Heftes, auch dankbare Erinnerungen an die nun bereits langjährige Zusammenarbeit mit Hermann Regner.









# Hommage a Hermann Regner

Jane Frazee, Director Institute for Contemporary Music Education University of St. Thomas, St. Paul, MN

## Tribute on Dr. Regners Retirement

"The man who is tenacious of purpose in a rightful cause is not shaken from his firm resolve ..."

These lines from Horace provide a framework for considering the contributions of Dr. Hermann Regner to the spread of Orff-Schulwerk during the second half of the twentieth century. If the Schulwerk was indeed a wildflower, as Carl Orff liked to describe it, Hermann Regner provided the essential sunshine and water for it to flourish in a variety of cultural settings. His wise guidance and persuasive vision provided not only the stimulation for the international development of the Schulwerk, but for American music education, as well. Let us consider the ways in which this was accomplished.

Only ten years following the opening of the Orff-Institute in Salzburg in 1963 a group of four authors met with the president of Schott, publisher of the German edition of Music for Children, to discuss the possibility of writing an American Edition. While everyone agreed that such a book was necessary to further the spread of Orff-Schulwerk in the United States, no agreement was reached on the way to accomplish the task. Bringing together the diversity of teaching material and styles of presentation in this country seemed too monumental an assignment for mere mortals. The idea remained in limbo for two years, until it was resurrected in 1975 by Hermann Regner. He proposed a collaborative effort, inviting contributions from teachers throughout the country, which we American advisors said would simply not work. His steadfast optimism and perseverance proved us wrong; he worked tirelessly for two years with twenty-two contributors to bring the book to life.

Two volumes followed the initial book – again under Regner's direction – in order to introduce material appropriate to children of all age levels. He has continued his collaborative efforts with American teachers to this day, editing a series of supplements noted for their artistic quality and variety of material.

Dr. Regner was also vital to establishing the Orff-Institute in Salzburg as a place which welcomed. American teachers among others from around the world who were curious to learn about the Schulwerk, whether they had a day or a year to spend in their quest. My own introduction was about ten weeks in late 1968, during which I was free to participate in classes with the regular German-speaking students and to benefit from Dr. Regner's wise observations about the Schulwerk. Continuing widespread world interest led the Institute, under Regner's direction, to establish an English speaking course which takes place on a biannual basis. Many leading American Orff-Schulwerk teachers have attended this course.

The impact of the teachers trained at the Institute and the American Edition and its many supplements on american music education is inestimable. It is, however, a rare music conference or currently produced textbook on music education in America which does not have a prominent Orff component. Dr. Regner deserves much credit for these contributions.

Who is the man whose work has had such wide influence? Working with Dr. Regner in the preparation of the materials for the American Edition and on many occasions since that time, I have observed qualities that distinguished him as a teacher and leader. First is his sense of fairness. He characteristically wishes to examine all points of view before making a decision. He typically responds to my strong views with a gentle, "On the other side . . .". Fairness means that he is also willing to have his own deas challenged, as well. Further, he takes seriously Orff's idea that the Music for Children pieces are models, not icons. Regner believes that twentieth century compositional techniques need to find their place in the Schulwerk if it is to contribute to the musical education of today's children. Third, he views the Schulwerk as an open-ended process for discovering music, not a rigid method for imparting musical skills and concepts.

All of these ideas are important to American music teachers. We need to regularly examine our musical biases, we need to bring our eighteenth and nineteenth century trained ears into the twentyfirst century and we need to encourage our chil-

dren to find their own identification with music through investigation, not dogma. All of these ideas are evident in the American Edition of Music for Children.

What is not evident in the book is a sequential plan for presentation of the material, which, as a teacher in American schools was a priority issue of mine. Dr. Regner characteristically considered my point of view but felt that this first American Orff-Schulwerk book needed to be as open-ended as the philosophy it espoused, However, he generously encouraged and supported my own later efforts as sequencing American materials in "Discovering Orff".

This kind of encouragement is in the air at the Orff-Instiut. It is evident that faculty value questions equally with answers, that they acknowledge their own doubts as well as successes, and that they listen to their students. There is a consistent respect for exploring possibilities. This tone has been set by the director; the work of faculty and students alike has a special vitality, as a result.

Dr. Regner's Preface to my book provides a wonderful insight to his views about the collaborative

nature of teaching:

The teacher Carl Orff had in mind is an artistic being with good taste; sensitive, spontaneous and responsive. As a teacher one must pay close attention to observing children. He has both the quick and vocal children in view as well as the slower and quieter ones. He is protective, can stay in the background when necessary and lead the children to warm associations with partners, with instruments and with music itself. The Orff-Schulwerk teacher is moreover a human being . . . one who can be full of joy and also anger, who can be happy and also sad; a human being with strengths and weakness. To the children he is a dependable partner, a person who animates without being too demanding, who accepts the individual efforts of the children and is not afraid to let his own ideas and demands for good quality be expressed along with theirs. This description suggests aspirations for music education of the highest order. It could only have been written by someone who understands the true nature of the undertaking and who has been part of the remarkable outcomes which sometimes result from such an effort. The nature of the man emerges from his own words, as well as from his compositions, his painting and his study of Chinese too, as he puts it, exercise his brain. Orff-Schulwerk in the world has been much the richer for the leadership of this great teacher and cultivated person.

Prof. Jane Frazee, Direktorin Institute for Contemporary Music Education University of St. Thomas St. Paul, Minnesota, USA

## Tribut an Dr. Regner zu seiner Emeritierung

»The man who is tenacious of purpose in a rightful cause is not shaken from his firm resolve ...«

Diese Zeilen von Horaz schaffen einen Rahmen, um über den Beitrag Dr. Regners zur Verbreitung des Orff-Schulwerks in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nachzudenken. Wenn das Schulwerk wirklich ein »Wildwuchs« war, wie Orff es so gerne beschrieben hat, dann hat Hermann Regner den notwendigen Sonnenschein und das Wasser bereitgestellt, damit es an verschiedenen kulturellen Schauplätzen wachsen konnte. Seine weise Führung und überzeugende Vision brachte nicht nur Anregung für die internationale Entwicklung des Orff-Schulwerks, sondern auch für die amerikanische Musikerziehung mit sich. Lassen Sie uns die Wege betrachten, durch die dies

erreicht wurde.

10 Jahre nach der Eröffnung des Orff-Instituts traf sich eine Gruppe von vier Autoren mit dem Leiter des Schott Verlags, des Herausgebers der deutschen Ausgabe von »Musik für Kinder« in Mainz, um die Möglichkeit zu diskutieren, eine amerikanische Ausgabe zu schaffen. Obwohl alle einverstanden waren, daß ein solches Buch für die Verbreitung des Orff-Schulwerks in Amerika notwendig sei, konnte doch kein Einverständnis darüber erreicht werden, wie die Aufgabe zu lösen sei. Für normale Sterbliche schien es eine zu große Aufgabe, die verschiedenen Unterrichtsmaterialien und Darstellungsstile zu vereinigen. Die Idee geriet in Vergessenheit, bis sie von Hermann Regner 1975 wieder auferweckt wurde. Er schlug einen gemeinsamen Versuch vor, zu welchem Beiträge von Lehrern aus dem ganzen Lande erbeten werden sollten. Wir amerikanische Berater waren der Meinung, daß dies einfach nicht machbar wäre. Sein unerschütterlicher Optimismus und sein Durchhaltevermögen bewiesen uns das Gegenteil. Er arbeitete zwei Jahre lang unermüdlich mit zweiundzwanzig Mitarbeitern, um dieses Buch zum Leben zu bringen.

Zwei weitere Bände folgten dem ursprünglichen Buch - wieder unter Regners Leitung - mit dem Ziel, geeignetes Material für Kinder aller Altersgruppen einzuführen. Er hat seine Bemühungen

um Zusammenarbeit mit amerikanischen Autoren bis heute fortgesetzt und eine Reihe von Ergänzungsbänden herausgegeben, die für ihr künstlerisches Niveau und die Vielfalt des Materials bekannt sind.

Dr. Regner war auch entscheidend dafür, daß das Orff-Institut in Salzburg ein Platz wurde, welches unter anderen Besuchern aus aller Welt auch amerikanische Lehrer willkommen hieß, die gerne das Orff-Schulwerk kennenlernen wollten, ob sie nun für ihre Suche einen Tag oder ein ganzes Jahr verwenden konnten. Meine eigene Einführung im Herbst 1968 dauerte etwa 10 Wochen. Während dieser Zeit durfte ich den regulären Unterricht der deutschsprachigen Studenten besuchen und von Dr. Regners weisen Betrachtungen über das Schulwerk lernen. Die Kontinuität des weltweiten Interesses veranlaßte das Orff-Institut, unter Regners Leitung einen Special Course in englischer Sprache einzurichten, der etwa alle zwei Jahre stattfindet. Viele der führenden amerikanischen Orff-Schulwerklehrer haben diesen Kurs absolviert.

Der Einfluß sowohl der Lehrer, die am Institut ausgebildet wurden als auch der Amerikanischen Orff-Schulwerk Ausgabe mit ihren zahlreichen Ergänzungsbänden auf die amerikanische Musikerziehung ist unschätzbar. Es gibt kaum eine Musiktagung oder ein kürzlich erschienenes Lehrbuch über Musikerziehung in Amerika, wo nicht ein bedeutender Orff-Anteil aufscheint. Dr. Regner gebührt viel Verdienst an diesen Beiträgen.

Wer ist der Mann, dessen Werk einen so weiten Einfluß hat? In der Zusammenarbeit mit Dr. Regner während der Vorbereitung der Materialien für die amerikanische Ausgabe und bei vielen anderen Gelegenheiten seit dieser Zeit, habe ich Eigenschaften beobachtet, die ihn als Lehrer und Führungspersönlichkeit auszeichnen. Zuerst kommt sein Sinn für »fairness«. Es ist für ihn charakteristisch, zuerst alle Standpunkte zu prüfen, bevor er eine Entscheidung triff. Auf meine kräftigen Argumente antwortet er typischerweise mit einem sanften »Andererseits . . . «. Fairneß bedeutet, daß er auch bereit ist, seine eigenen Ideen hinterfragen zu lassen. Sodann nimmt er Orff's Vorstellung ernst, daß die Stücke aus »Musik für Kinder« Modelle seien, nicht aber Heiligenbilder, Regner glaubt daran, daß die Kompositionstechniken des Jahrhunderts ihren Platz im Schulwerk finden müssen, wenn dieses einen Beitrag zur Musikerziehung der heutigen Kinder leisten will. Und drittens sieht er das Schulwerk als einen offenen Prozeß zur Entdeckung von Musik an, nicht als rigide Methode, um musikalische Fähigkeiten und Konzepte zu gewährleisten.

Alle diese Ideen sind wichtig für amerikanische Lehrer. Wir müssen regelmäßig unsere musikalischen Vorurteile überprüfen, wir müssen unsere mit Musik des 18. und 19. Jahrhunderts trainierten Ohren ins 21. Jahrhundert bringen und unsere Kinder ermutigen, ihre eigene Identifikation mit Musik zu finden und zwar durch Entdeckungen, nicht durch Dogma. Alle diese Gedanken werden in der amerikanischen Ausgabe von Musik für Kinder offenbar.

Was in der Ausgabe nicht aufscheint, ist eine aufeinanderfolgende planmäßige Vermittlung des Materials, die für mich als Lehrerin an amerikanischen Schulen von besonderem Anliegen war. Dr. Regner – charakteristischerweise – überdachte meinen Standpunkt, aber er fühlte, daß diese erste amerikanische Schulwerkausgabe so offen sein sollte wie die Philosophie, für die sie eintritt. Wie auch immer, er ermutigte und unterstützte großzügig meine eigenen späteren Bemühungen um Sequenzierung des amerikanischen Materials in »Discovering Orff« (Titel eines amerikanischen Lehrbuchs von Jane Frazee, Anm. d. Hsg.).

Diese Art der Ermutigung liegt im Orff-Institut in der Luft. Es ist offensichtlich, daß die Lehrer Fragen wie Antworten gleichermaßen schätzten, daß sie sich zu ihren Zweifeln ebenso bekennen wie zu ihren Erfolgen und daß sie ihren Studierenden zuhören. Daraus entsteht folgerichtig Achtung gegenüber der Erforschung von neuen Möglichkeiten. Dieser Ton wurde von Dr. Regner als langjährigem Direktor gesetzt. Als Ergebnis dessen hat die Arbeit von Lehrern und Studenten gleichermaßen eine besondere Vitalität.

Dr. Regners Vorwort zu meinem Buch stellt einen wunderbaren Einblick in seine Gedanken über die gemeinsamkeitsbildende Natur des Lehrens dar: Der Lehrer, den Carl Orff im Sinne hatte, ist ein künstlerisches Wesen mit gutem Geschmack, sensibel, spontan und empfänglich. Als Lehrer muß er der Beobachtung von Kindern große Aufmerksamkeit schenken. Und zwar sowohl der schnellen und lautstarken, wie auch der langsamen und stillen Kinder. Er ist beschützend und bleibt, falls nötig, im Hintergrund, er führt die Kinder zu einer herzlichen Beziehung zu Partnern, Instrumenten und der Musik selbst. Der Orff-Schulwerk Lehrer ist einfach ein menschliches Wesen, das voll Freude sein kann, wie auch voll Arger, glücklich oder traurig, ein menschliches Wesen mit Stärken und Schwächen. Den Kindern ist er ein verläßlicher Partner, eine Person, die animiert ohne zu überfordern, jemand, der ihre individuellen Bemühungen sieht und sich nicht davor fürchtet, seine eigenen Ideen und Forderungen nach guter Oualität gemeinsam mit den ihren zu verbinden. (Aus dem Vorwort von Hermann Regner zu Jane Frazee's neuem Buch »Discovering Orff« . . . Anm. d. Hrsg.).

Diese Beschreibung empfiehlt für die Musikerziehung Anforderungen von höchster Qualität. Sie konnte nur von jemandem geschrieben werden, der die wahre Natur dieser Aufgabe versteht und der an den bemerkenswerten Resultaten, die manchmal aus solchen Bestrebungen entstehen, teil hat. Das Wesen dieses Menschen zeigt sich ebenso in seinen Worten wie in seinen Kompositionen, seinem Malen und seinem Studium des Chinesischen, um, wie er sagt, sein Gehirn zu üben. Das Orff-Schulwerk in der ganzen Welt wurde um vieles reicher durch die Führung dieses großen Lehrers und kultivierten Menschen.

Prof. em. Doreen Hall Music Department, University of Toronto, Music for Children - Carl Orff, Canada -Musique pour enfants (Studium am Mozarteum)

Although Hermann Regner and I have not worked together as collaborators, our collegial ties are strong - bound together in mutual respect and friendship by the very nature of Orff-Schulwerk. Passports no longer yield dates of arrivals and departures so I cannot be sure of the exact year when we first met. The process of elimination tells me it must have been in the summer of 1963 or 1964 -Gunild Keetman and I had travelled from Breitbrunn to Salzburg and it was my first glimpse of the new building at 55 Frohnburgweg - the occasion stands out in my memory because of Gunild's delighted reaction to the course of studies and lectures that Hermann had prepared. Those of us from the early years will remember Schulwerk "growing like a wildflower" and this was the first indication that a garden was soon to be planted according to a plan.

Other vignettes spring to mind, not necessarily in order of sequence or importance. Was it that same summer at an outdoor luncheon with Hermann and Ted Mix at which I suggested a scholarship in honour of Gunild Keetman? Ted was able to implement the idea immediately on his return to the U.S.A. The Canadian version hat to wait until after the formation of our national association some years later. But it was Hermann who was instrumental in selling the American plans into practice.

Many years of lecturing, giving courses and demonstrations at conferences across Canada had laid the necessary groundwork in March of 1974 for the foundation of a Canadian Association. That summer, on a beautiful afternoon in Salzburg, Orff, Gunild and I met at Hermann's house to discuss all that had taken place. Hermann agreed with Orff and Gunild to be an Honorary Patron. Gunild, with her sound modesty, was amused that she should be included. Then, with extraordinary faith, Hermann also agreed to attend, as Headliner with Barbara Haselbach, an as yet unplanned, unscheduled future conference. In September of that year Keith Bissell, Joan Sumberland and I met in my office at the Edward Johnson Building (University of Toronto). There was planned and organized Music for Children, the First National Conference of Orff-Schulwerk in Canada, January 24-25, 1975 (?). Keith met Barbara and Hermann at the airport and that was the beginning of Hermann's connection with Canada.

We have met many times since then in Toronto and Europe. Most recently, in 1990, Hermann and Mrs. Regner gave me a full day when they drove me to see Gunild in the country. It was an emotional day for me knowing that I was meeting this extraordinary, active human being for the last time and I will always be grateful to Hermann for his sensitivity and quiet courtesy on that occasion.

Many people have made contributions to Orff-Schulwerk over the years. Hermann will be remembered as the original link between Orff, Keetman, administration and faculty. During his term the Institute has prospered, spread its wings and worked at developing and maintaining world wide contact. History will record his successes.

Obwohl Hermann Regner und ich nie zusammengearbeitet haben, ist doch unsere kollegiale Bindung stark – verbunden in gegenseitiger Achtung und Freundschaft durch das Wesen des Orff-Schulwerks.

Es gibt keine Pässe mehr, die Ankunfts- und Abreisedaten verraten, weshalb ich nicht sicher bin, in welchem Jahr wir uns zum ersten Mal begegnet sind. Gedankliches Ausscheiden führt mich in den Sommer 1963 oder 1964 – Gunild Keetman und ich fuhren von Breitbrunn nach Salzburg, wo ich zum ersten Mal das neue Gebäude am Frohnburgweg 55 erblickte – ich erinnere mich gut an Gunilds Reaktion, die begeistert war von dem Studienangebot und den Vorlesungen, die Hermann vorbereitet hatte. Diejenigen von uns, die in den ersten Jahren dabei waren, werden sich sicher an den

»Wildwuchs« des Schulwerks erinnern, und das war das erste Anzeichen, daß schon bald ein Garten angelegt werden sollte.

Noch andere Vignetten kommen ins Bewußtsein, weder chronologisch noch nach ihrer Bedeutung zugeordnet. War es im gleichen Sommer anläßlich eines Mittagessens im Freien mit Hermann und Ted Mix, als ich den Vorschlag machte, ein Gunild-Keetman-Stipendium zu verleihen? Ted konnte diese Idee unmittelbar nach seiner Rückkehr in die USA verwirklichen. In Kanada mußten wir damit noch einige Jahre warten, bis die Nationale Orff-Schulwerk Gesellschaft gegründet wurde. Aber es war Hermann, der entscheidend an der Verwirklichung der amerikanischen Pläne beteiligt war. Jahrelange Kursarbeit sowie Vorlesungen und Lehrdemonstrationen auf Tagungen in ganz Kanada hatten die notwendige Basis geschaffen für die Gründung der Kanadischen Orff-Schulwerk Gesellschaft im März 1974. Im gleichen Sommer, an einem schönen Nachmittag in Salzburg, trafen sich Orff, Gunild und ich in Hermanns Haus, um alles zu besprechen, was sich ereignet hatte. Hermann stimmte zu, zusammen mit Orff und Gunild die Schirmherrschaft zu übernehmen. Gunild in ihrer tiefen Bescheidenheit war über ihr Dabeisein sehr erheitert. Dann, mit außergewöhnlichem Zutrauen, willigte Hermann auch noch ein, an einer zu diesem Zeitpunkt weder inhaltlich noch terminlich festgelegten Tagung als Gastlehrer zusammen mit Barbara Haselbach mitzuwirken. Im September desselben Jahres trafen sich Keith Bissell und Joan Sumberland mit mir in meinem Büro im Edward Johnson Building (University of Toronto, Anm. d. Hrsg.). Dort planten und organisierten wir die erste kanadische Tagung für Orff-Schulwerk, die am 24./25, Januar 1975 stattfand, Keith holte Barbara und Hermann am Flughafen ab. So begann Hermanns Verbindung mit Kanada.

Seitdem haben wir uns immer wieder in Toronto und in Europa getroffen. Das letzte Mal 1990, als Hermann und Frau Regner mir einen ganzen Tag schenkten und mich zu Gunild aufs Land fuhren. Es war ein bewegender Tag für mich, denn ich wußte, daß ich sie, diesen außergewöhnlichen, lebhaften Menschen zum letzten Mal sehen würde. Ich werde Hermann stets dankbar bleiben für sein feinfühliges und stilles Entgegenkommen bei die-

Viele Menschen haben all die Jahre über ihren Beitrag zum Wesen und Werden des Orff-Schulwerkes beigetragen. Hermann wird uns in Erinnerung bleiben als Verbindungsglied zwischen Orff, Keetman, Verwaltung und Lehrkörper. Während seiner Amtszeit konnte das Institut gedeihen, sich aufschwingen und weltweit Kontakte knüpfen und pflegen. Seine Erfolge werden Geschichte sein.

John S. Harper, Managing director, Schott, London

Probably unlike most of Hermann Regner's working collaborations, acquaintanceship came relatively late in our respective careers. In the early 1980's, our London company had been passed a few manuscripts and, in a state of relative isolation, been asked to produce finished books. Only when progress - barely, if at all perceptible - had diminished to almost a standstill, were dark murmurings about the displeasure of a certain eminence in Salzburg first made public, and we first became aware of the motivating and inspirational force which was operating behind the scenes. With the acutest misgivings it was learnt that a

date had been fixed, in Frankfurt, in March 1984, for the initial encounter. As so often in life, anticipation and reality proved

to be miles apart.

The quiet charm of Hermann Regner immediately set the tone of the relationship which has since prevailed - a conjunction of scholarship, experience and an insistence on the very highest of standards, on the one hand, and raw commerical instinct on the other. That no dispute has ruffled the surface of co-operation of the past nine years pays testimony to an understanding of the economic demands of profitable publishing: viewpoints were respected and difficulties minimised by the tolerance of a colleague who gracefully always accepts the pressures on the other partner.

Tolerance also emerges elsewhere; a mark of a charitable mind is the ability to respect honestlyheld opinions which are not totally in accordance

with personal convictions.

That the Schulwerk-Edition in the States has been such a significantly successful publishing venture can be almost wholly attributable to his (then) revolutionary concept behind its compilation, based on the opportunities to tap into the abundant talents of American Orff practitioners. His determination - expressed so emphatically at our first Salzburg meeting - that the edition should be kept continously relevant to the needs of the user and drawing on the rich veins of indigenous material, has always been a cardinal principle kept to the forefront of policy-making for the edition.

Our meetings, at Salzburg, Frankfurt Music Fair and elsewhere, have been an invigorating experience; and the warmth and professionalism offered to someone whose subject-knowledge of the published material is of pigmy-proportions, by comparison, has been one of the most enlivening experiences of my publishing career. I am truly delighted that the connection will continue, after his formal retirement from academy has arrived.

Vermutlich anders, als das für die meisten Menschen zutrifft, die mit Hermann Regner zusammenarbeiten, haben wir beide uns erst relativ spät in unserem jeweiligen Berufsleben kennengelernt. Zu Beginn der 80er Jahre wurden unserer Londoner Firma einige Manuskripte zur Veröffentlichung übergeben. Damit alleingelassen, war die Arbeit daran nahezu zum Stillstand gekommen, als uns zum ersten Mal düsteres Gemurmel zu Ohren kam über den Unwillen einer gewissen Eminenz in Salzburg, und wir uns der treibenden Kraft im Hintergrund bewußt wurden.

Mit größter Besorgnis nahmen wir zur Kenntnis, daß für März 1984 der Termin für eine erste Begegnung in Frankfurt festgesetzt war.

Wie so oft im Leben zeigte sich, daß Erwartung und Realität meilenweit auseinanderliegen.

Die stille, gewinnende Art Hermann Regners ist seit dieser unserer ersten Begegnung tonangebend in unserer Beziehung – eine Mischung aus Können, Erfahrung und höchsten Ansprüchen einerseits und klarem Geschäftssinn andererseits. Die Tatsache, daß während der neun Jahre keine Auseinandersetzung unsere Zusammenarbeit getrübt hat, zeugt von seinem Verständnis der wirtschaftlichen Voraussetzungen für ein gewinnbringendes Verlagswesen: Meinungen wurden respektiert und Schwierigkeiten auf ein Mindestmaß reduziert durch die Toleranz eines wohlwollenden Kollegen mit Verständnis für den Druck, unter dem sich der andere Partner befand.

Toleranz tritt noch anderwärts zutage; ein gütiger Wesenszug ist auch die Fähigkeit, andere Meinungen zu respektieren, die nicht mit der eigenen Überzeugung in Einklang stehen.

Der bedeutende Erfolg der Orff-Schulwerk Ausgabe in den Vereinigten Staaten ist fast ausschließlich seinem (dazumal) völlig neuartigen Konzept zuzuschreiben, das auf der Sammlung von Beiträgen aus der reichen Quelle amerikanischer Orff-Schulwerk Lehrer basiert. Bei unserem ersten Salzburger Treffen betonte er so nachdrücklich seine Entschlossenheit, bei der Weiterentwicklung der Ausgabe die jeweiligen Bedürfnisse der Lehrer zu berücksichtigen und aus den reichen Quellen einheimischen Materials zu schöpfen. Dieses Grundprinzip hat seither die Entwicklung dieser Serie bestimmt.

Unsere Begegnungen in Salzburg, bei der Frankfurter Musikmesse und anderswo waren immer eine belebende Erfahrung, und die persönliche Wärme sowie das fachliche Wissen und Können – angetragen einem Menschen, dessen Fachwissen des veröffentlichten Materials vergleichsweise winzig ist – gehören zu den lebendigsten Erfahrungen meiner Verlegertätigkeit. Ich freue mich sehr, daß diese Verbindung aufrecht bleibt, auch nach seiner Emeritierung.

Maria de Lourdes Martins Komponistin und Pädagogin, Lissabon Studium am Orff-Institut 1964/65

Auf Empfehlung von Carl Orff lud Gulbenkian Dr. Hermann Regner, damals vom Hochschulinstitut für Musik in Trossingen, und Barbara Haselbach vom Orff-Institut an der Akademie Mozarteum, Salzburg, zum ersten Orff-Schulwerk Sommerkurs ein.

Dr. Regner, der damals schon eifrig portugiesisch sprach, leitete die Fächer Direktion, Improvisation, Pädagogik und Schulwerk und – zusammen mit Barbara Haselbach – Musik und Bewegung. Zu jeder Zeit gelang es ihm, die Teilnehmer für sich einzunehmen, und zwar aufgrund seines Engagements, seiner enormen Kenntnisse und seiner Fähigkeit, mit Menschen umzugehen.

Für die sechsjährigen Kinder, die die erste Klasse der Grundschule besuchten und die schon im Kindergarten in den Fächern Musik und Bewegungslehre unterwiesen worden waren, empfahl Dr. Regner den Einstieg ins Schreiben und Lesen von Musik durch visuelle Mittel wie Zeichnen; es sollte eine Verbindung hergestellt werden zwischen Hören und Sehen: durch Singen, Spielen, Zeichnen und Mimik. »Die melodische Linie ist eine Linie, in die man eine Perlenkette einfädelt« – so sagt er.

Zur Entwicklung der Fertigkeit im Rhythmusschreiben erarbeitete Dr. Regner eine sehr anschauliche praktische Übung; er teilte die Schüler in zwei Gruppen ein. Dabei bediente er sich der Zuweisung durch Handzeichen, zählte jedoch nicht. Seine Mittel waren: Fußstampfen in »ostinato«, Kurzschrift mit dem Bleistift oder den Fingerspitzen; die Musikimpulse sollten empfunden werden durch Rennen und Laufen und auf vielerlei andere Art. Schon im Jahre 1964 gelang es ihm, die Lehrer mit seinen umfangreichen Anregungen zu begeistern.

Im Sommerkurs 1965 sprach Dr. Regner über Erziehung. Dabei hob er vier Punkte besonders hervor:

1 - Freiheit

2 - Verantwortung

3 - Gesellschaftliche Priorität

4 - Erziehung für die Ausbildung

Dr. Regner zeigte wissenschaftliche Wege zur modernen Erziehung auf und verwies auf die Pädagogen, die einen Ausgleich zwischen Geist und gesundem Menschenverstand anstrebten,

Durch diese Art von Musikerziehung bekamen die Kinder ein besseres Verständnis für die Wissen-

schaft.

Aufgabe der Musikerziehung ist es u. a., die Kinder auf andere Fächer vorzubereiten. Nach Dr. Regner sollte eine Erziehung zur Musik durch die Musik selbst erfolgen:

- Durch Improvisation sollen die Kinder aktiv werden.
- Nicht die Methode, sondern die Musik an sich ist wichtig,
- Der erste Schritt ist das Erlernen der elementaren Musik, dann erst kann man zur Kunstmusik übergehen.
- Unter elementarer Musik versteht man mehr als nur Musik – nämlich auch Bewegung und Sprache.
- Man kann immer zusammen musizieren, auch wenn der Wissensstand in Hinsicht der Musiktheorie recht unterschiedlich bei den Kindern ist.
- Es muß ein ausgewogenes Verhältnis zwischen der vokalen und der instrumentalen Ausbildung herrschen.
- Mit dem Orff-Instrumentarium kann man das Ensemblespiel und die Gehörbildung trainieren.
- Bereits in der 1. Stufe des Kindergartenunterrichts soll Musik gemacht und gefühlt werden.
- 1. Stufe (3-4jährige): Singen und Bewegung in Kreisen,
  - Stufe (5jährige): Stimmentraining und Vorbereitung auf das Spielen von Instrumenten,

 Stufe (6-8jährige): Gruppenerziehung und Spielen traditioneller Instrumente,

- Stufe (9-11jährige): Entwicklung der Improvisationsfähigkeit, Vokalbildung, Selbstbewußtsein, Theorie.
- Individuelle/kollektive Probleme.
- Vorbereiten von Kreativübungen mit Klängen.

Warum fängt man mit der Pentatonik an?

- Historische Gründe.

- Voraussetzung für das Improvisieren. Die Pentatoniktonleiter hat keine Dissonanzen, und die Kinder können keine bekannten Melodien imitieren.
- Für Pentatonik braucht man keine Tonalkenntnisse.
- Man lernt leichter 5 als 7 Töne.

Der Lehrer braucht sich nicht streng an eine Methode zu halten und kann sich seiner eigentlichen Aufgabe widmen: Umarbeitung des Schulwerks, Improvisation, Änderung.

Diese Grundlagen können als das Material für unsere Epoche angesehen werden, Dr. Regner hat sie bereits vor 30 Jahren erstellt und angewandt –

er war ein »Prophet«!

Die Musiklehrer in Portugal sind Dr. Regner sehr dankbar, der, obwohl er sich bald im Ruhestand befinden wird, noch sehr viel für das Orff-Schulwerk in Österreich und in anderen Ländern tun kann.

Verena Maschat Ass. Prof. Orff-Institut Studium am Orff-Institut 1969-72

Einer der großen Glücksfälle im Leben eines Menschen ist, einen guten Lehrer zu haben. Ich hatte als Kind schon dieses Glück, als ich in die Gruppe von Gunild Keetman kam. Und dann wieder im Orff-Institut.

Von einem wirklich guten Lehrer lernt man unendlich viel mehr als nur das Fach, das er vermittelt. Meist wird man sich erst später darüber klar, wenn man mehr Lebens- und etwas eigene Unterrichtserfahrung gewonnen hat.

Zu einer Zeit, als ich noch recht wenig von beidem hatte, besaß Hermann Regner die Weitsicht und Geduld, mich als lernende Mitarbeiterin anzunehmen. Dank dieser Entscheidung habe ich viele fruchtbare Lernjahre verbracht, an die ich oft mit Dankbarkeit zurückdenke.

Lebendiges Lernen schafft Bindung. An das Erlebte und an die Menschen, die uns führen und begleiten. Hermann Regner ist einer der Menschen, von denen ich am meisten gelernt habe und die mir am meisten bedeuten.

In meinem Zimmer habe ich ein Bild von ihm eine ruhige Seelandschaft in zarten Aquarelltönen,
in die man hineinsehen kann. In mir habe ich viele
Bilder von ihm als Mensch und Lehrer, die mir
häufig gegenwärtig sind: heiter gelassen am Cello
sitzend bei einer Streichquartettprobe in seinem
kleinen Arbeitszimmer; ruhig ausschreitend bei
einem Herbstspaziergang im Pucher Wald; gesammelt und zielgerichtet bei einer Arbeitsbesprechung des Orff-Schulwerk Forums in Raum
26; einfallsreich und locker bei einem Seminar in
Musikdidaktik, am Boden sitzend und mit einem
Stein spielend; konzentriert beobachtend auf einer

Autofahrt nach München zur Aufnahme einer Schulfunksendung; freundlich zugewandt moderierend bei einem Kinderkonzert der Bach-Gesellschaft; diplomatisch souverän beim Symposion die Gäste aus aller Welt begrüßend; ernsthaft und überzeugend die Camerata Vocale dirigierend bei einer Aufführung einer seiner Kompositionen; mit Weitblick und Entschlossenheit die Amerikanische Ausgabe des Orff-Schulwerks leitend.

Seine künstlerischen und pädagogischen Denkanstöße waren stets hilfreich, und seine natürliche Autorität lehrte mich, daß unsere Aufgabe nicht instruieren, sondern erziehen und bilden ist. Es war eine Freude, über so viele Jahre hinweg seine Assistentin zu sein. Ich bin glücklich, daß diese gemeinsame Arbeit weitergeht.

Having a good teacher is one of the great fortunes in the life of any person. I was lucky enough already as a small child when I was in Gunild Keetman's children's group, and then again in the Orff-Institut.

From a teacher who is proficient and sincere one learns infinitely more than just the subject matter he is transmitting. In most cases we just only realize that much later, having gained more living

and some teaching experience,

At a time when I had rather little of both, Hermann Regner's foresight and patience made him accept me as an apprentice and collaborator. Thanks to this decision I had the opportunity of passing many years of learning and growing which I remember frequently and with gratitude.

Living learning creates ties, establishing bonds with what we live and with those people guiding and accompanying us. Hermann Regner is one of the people from whom I have learned the most and therefore means a great deal to me.

In my room I have a picture of his - a serene lakescape painted in delicate watercolours, inviting you to look deeper into it. Within myself I have many pictures of him as a man and as a teacher, emerging frequently from my memory: calmly playing the cello during a string quartet rehearsal in his small studio; walking through the forest near Puch on a bright autumn afternoon; composed and secure in a meeting of the Orff-Schulwerk Forum team in room 26; inventive and relaxed during a music didactics seminar, sitting on the floor and playing with a stone; concentrated and observant while driving on the highway to Munich for an educational broadcast of the Bach Society; welcoming the guests from all the world to the Symposium with diplomacy and great presence; sincere and convincing while conducting the Camerata Vocale during a concert of some of his compositions; directing the American Edition of Orff-Schulwerk with great vision and determination.

His artistic and pedagogic impulses have always been of great help to me, and through his natural authority I learned that our task is not to instruct but to educate. It has been a pleasure to serve as his assistant over so many years. I am very glad that this collaboration will continue.

Polyxene Mathey, Absolventin der Güntherschule Mathey-Schule, Athen

Hermann Regner hat in all den Jahrzehnten seines Wirkens die Grundideen von Carl Orff hervorragend verwirklicht und sein Leben der Forderung nach dem Schritthalten mit der Zeit und der internationalen Dimension, die das Orff-Schulwerk charakterisiert, gewidmet.

Mit diesen wenigen Worten möchte ich, als alte Orffianerin aus dem ȟberzeitlichen Griechenland«, zu der hochverdienten Ehrung Hermann Regners beitragen.

In all the decades of his work, Hermann Regner has realized outstandingly the fundamental ideas of Carl Orff and has dedicated his life to the challenge of keeping up with the times and to the international dimension which characterizes Orff-Schulwerk.

With these few words, I would like - as an Orffianerin from "timeless Greece" - to contribute to the well deserved honoring of Hermann Regner.

Christoph Maubach Australian Catholic University Victoria, Australien Studium am Orff-Institut 1975-79

Rom nicht in einem Tag gebaut ...

Dem Pädagogen, Komponisten, Schriftsteller und welterfahrenen Experten Dr. Regner im Namen der vielen enthusiastischen Musik- und Tanzerzieher von Australien aus für seine Arbeit zu danken. kann für mich in der Reflektion über all das, was er ist, nur ein bescheidener Anfang sein. Thank you, Dr. Regner! Thank you, from all of us here! Wenn ich in meinem Gedankenfluß über die Person Hermann Regner in Ruhe nachgehe, verweile ich bei dem Bild des leidenschaftlichen Komponisten und Pädagogen, Nur kurz ruhe ich dort. Ich erinnere mich an einen Menschen, der Bescheidenheit als Tugend sieht und nicht als Mangel von Anspruch. Er hilft: mit seiner tiefen und weiten Kenntnis der Musik, mit seiner Expertise in der Musikpädagogik, Er schafft Wissen, Er rührt das Kreative an im Menschen und ist sich keineswegs zu schade, als Katalysator für künstlerisches und pädagogisches Wachstum anderer Menschen zu dienen. Und er balanciert - nicht wie ein Akrobat mit Stange und Netz, nein, viel schwieriger erscheint mir sein Akt in der weltweiten Szene der Orffschen Idee: Über Jahrzehnte hinweg unterstützt er Persönlichkeiten rund um den Globus, gleichzeitig hört er deren Beschwerden, bemerkt Turbulenzen zwischen verschiedenen Gruppierungen, die sich in fernen Ländern bilden.

Er beschwichtigt, erklärt, und schweigt zum rechten Zeitpunkt. Er wägt behutsam ab und assistiert beim Aufbau von Organisationen und Unternehmungen mit dem Schulwerk dort, wo es sinnvoll ist. Er reist. Er erlebt und teilt mit und er schreibt viel – sehr viel!

Wie mag es gewesen sein für Dr. Hermann Regner, als er hier im australischen Winter 1978 wegweisend Kurse unterstützte und als Gastlehrer mitwirkte? Es ist mir heute aus erster Hand bekannt, daß Teilnehmer der damaligen Kurse heute Musik- und/oder Tanzpädagogen mit leitenden Funktionen im Primar-, Sekundar- und Akademischen Bereich sind.

An die Rückkehr Hermann Regners von dieser Reise kann ich mich gut erinnern. Damals war ich Student am Orff-Institut und fungierte als Assistent bei einem der Sommerkurse. »Man sucht bei der Melbourne University einen Absolventen des Orff-Institutes für ein akademisches Jahr«, so ungefähr waren seine ersten Worte, als er ins Lehrerzimmer kam. Die anschließend folgende »Sit-

zung« mit Bildern, Büchern und mit Ton-Kassetten, auf welchen ich zum ersten Mal einen Didjeridoo vernahm, erweckten in mir Träume und Fernweh.

Fünfzehn Jahre später hier in Melbourne: Ideen können der Wirklichkeit angenähert werden, aber nicht ohne Einsatz von hoher Energie. Der politische und ökonomische Rahmen ist momentan in Australien nicht der beste für eine ästhetische Erziehung, welche persönlichen Ausdrucksformen einen eindeutigen Spielraum gibt. Begegnungen mit dem Lehrer und Mentor Hermann Regner haben viele andere Freunde und mich selber hier in Australien weiter überzeugt, daß es sinnvoll und lohnend ist, Verantwortung zu übernehmen und an der Formulierung der Idee weiter mitzubauen. Denn, Rom wurde ja nicht in einem Tag gebaut.

Über Jahrzehnte hinweg hat Dr. Regner für, an und in der Mitte der Orff'schen Idee gewirkt. Seine Tätigkeiten gehen weit über seine akademischen Pflichten beim Orff-Institut hinaus. Im Namen aller australischen Orff-Schulwerk Gesellschaften wünsche ich ihm die beste Gesundheit und eine geruhsamere Zukunft. Dennoch verbinde ich mit diesem Wunsch die Hoffnung, daß er doch weiterhin noch ein wenig für uns da sein wird.

Margaret Murray Orff-Society, London, England

Hermann Regner is a man of many talents. In the 1970s I was lucky in being able to invite him to teach on a number of Orff courses in England. He never failed to impress everyone with the range of his inventiveness in presenting basic ideas in fresh, original and challenging ways, and his classes in piano improvisation were particularly appreciated.

Apart from this I have had the good fortune to work with him on two projects – some scenes for a film and some Schulwerk recordings – in both he was responsible for overall musical direction. Here he was equally at home in matters of detail as well as in overall design. For me he was an inspiring colleague from whom I could learn much about the value of economy of means, about handling people with patience and subtlety, and about the presentation and pacing of a working session. He also made me feel that he trusted me to do my part of the work effectively and wel-

comed suggestions, which were only discarded for very good reasons. He has the directness of a Yorkshireman and does not waste words. He is generous with encouragement and advice.

The occasions when we have worked together have been among my most satisfying experiences and I derive constant pleasure from one of his water colours that hangs on my study wall. I wish him a happy and fulfilling retirement.

Hermann Regner ist ein Mann mit vielen Fähigkeiten.

In den 70er Jahren hatte ich das Glück, ihn zu einigen Orff-Schulwerk Kursen als Dozenten einladen zu können. Er beeindruckte immer wieder durch seine Erfindungsgabe, Grundideen auf frische, originelle und anspruchsvolle Art zu vermitteln. Sein Unterricht in Klavierimprovisation war besonders geschätzt.

Außerdem hatte ich das große Glück, mit ihm in zwei Projekten zusammenzuarbeiten - einige Filmszenen und diverse Schulwerk-Aufnahmen in beiden war er für die musikalische Gesamtleitung zuständig. Sowohl in Detailfragen als auch im Gesamtkonzept war er gleichermaßen zu Hause. Mir war er ein inspirierender Kollege, von dem ich viel lernen konnte über den Wert beschränkter Mittel, wie man Menschen mit Geduld und Feingefühl behandelt und wie man eine Arbeitsphase zeitlich einteilt und präsentiert. Er ließ mich auch sein Vertrauen spüren in meine Fähigkeit, meinen Teil der Arbeit gut zu machen und stets willkommene Vorschläge wurden nur mit gutem Grund abgelehnt. Wie ein Mann aus Yorkshire sagt er, was er denkt und macht nicht viele Worte. Er ist großzügig mit Ermutigung und Ratschlag.

Die Gelegenheiten der Zusammenarbeit mit ihm gehören zu meinen erfüllendsten Erlebnissen und ich erfreue mich immer wieder an einem seiner Aquarelle, das in meinem Arbeitszimmer hängt. Ich wünsche ihm einen glücklichen und erfüllen-

den Ruhestand.

Dr. Rosario Fe Nera Music Education Dep. College of Music University of the Philippines, Quezon City, Ph. Special Course 1975/76

Professor Dr. Hermann Regner, a person who played a very significant role in what I am today in my carreer as a music educator. I am indeed deeply honored and thrilled no end to pay tribute to him as he retires from active music creating and teaching.

How I first came to know Dr. Regner is something I can consider destiny, providential, so to speak. I remember quite distinctly the memorable first week of September, year 1974. The Goethe Haus of Manila and the Ministry of Education of the Philippine government jointly sponsored a music seminar-workshop and invited noted music educators from Austria to conduct the same. Two music teacher-delegates from each division in the Department of Education and from leading Music Colleges and Universities with music education programs were invited to participate. The seminar-workshop was to be conducted at the Teacher's Camp at Raguio City, the summer capital of the Philippines for the duration of five days. that is, from September 2 to 6, 1974, to be specific. Fortunately, I was selected to represent the College of Music, University of the Philippines. Indeed, that was the first ever unforgettable experience that paved the way to a promising music education career.

Come September 2, 1974. I found myself in an airconditioned bus on my way to the Pines City to attend the seminar-workshop. There were 300 official delegates. There were about 500 other music delegates who were cut off but who were nonetheless allowed to stay as mere observers. Two prominent figures from the Orff-Institut in Salzburg, Austria, namely Professor Dr. Hermann Regner and Professor Barbara Haselbach were to conduct the seminar-workshop on the Orff-Schulwerk approach of teaching music to children. I feld so excited, not only because it was really my obsession from the very outset to devote my teaching career to children, but also because the seminar was to be conducted by music educators from Salzburg, Austria, a place known to be the haven of classical music.

After the usual introduction, the seminar-workshop started with Dr. Regner handling the rhythmic, conducting, and instrument playing activities while Professor Haselbach took care of the music and movement. Since it was my first time to be under German-speaking professors, I could not help but entertain preconceived notion that they might be very formal and impersonal. This feeling was lter disproved, for contrary to my apprehension both were so friendly and very much approachable.

Dr. Regner impressed me as a soft-spoken gentleman who would not easily get irritated by mistakes committed by the teacher-participants especially during the instrument playing.

One week after the seminar, when I reported for work at the College of Music, University of the Philippines, I was told that I was selected to undergo one year training in the Orff-Schulwerk at the Orff-Institut, Salzburg, Austria, under an Austrian government scholarship grant.

On October 3, 1975, I boarded the plane which brought me to Salzburg, Ausötria, to undergo training in Orff-Schulwerk. My impression of what kind of a person Dr. Regner was intensified and heightened during my one year stay at the Orff-Institut. On the day I arrived at the Institut, he greeted me with such warm familiarity as though we had known each other for a long time. His personality is clothed with an aura of magnanimity such that he could put you easily at ease whenever he talks to you.

But, one incident that I will never forget was when he worked out that the Austrian government grant the financial assistance by way of stipend which, originally, was not included in the scholarship. Further manifestation of his probity was when my first stipend was delayed and I had no more funds to support my needs. I went to his office to inquire if my allowance had arrived. He told me that a partial amount had been sent and he handed to me the amount. He also told me not to worry and assured me that the whole amount would soon be sent. I went to see Mrs. Sonia Czuk, secretary of the Institut, to inform her that I got my partial allowance from Dr. Regner. To my surprise, Mrs. Czuk told me that my stipend hat not yet arrived and that the cash came from Dr. Regner's personal money. That was how concerned he was to the students at the Orff-Institut, specially toward foreign students. He looked after the students like a father would to his children. I also remember, during the Christmas season that I was in Salzburg, he invited Srisuan, a Thai student, and I to have dinner with him and his wife in their home.

During my stay at the Institut in 1975-76, Dr. Regner would sometimes teach our instrumental class. He impressed me not only us a composer and conductor but also as a music educator of such high calibre. Even if his college education did not, I would say, concentrate on education, his

pedagogical principles and methods prove him to be a good pedagogue.

Professor Dr. Hermann Regner, in your retirement, I would like to express my sincere gratitude for your having introduced me to the Orff-Schulwerk, which I sincerely believe is one music area closest to your heart.

Dr. Hermann Regner ist ein Mensch, der eine sehr bedeutende Rolle in meiner Karriere als Musikerzieherin gespielt hat. Es ist mir eine große Ehre, ihm zum Anlaß seiner Emeritierung meine Hochachtung auszudrücken.

Wie es kam, daß ich Dr. Regner kennenlernte, ist etwas, das ich nur als schicksalshaft bezeichnen kann. Ich erinnere mich noch sehr genau der denkwürdigen ersten Septemberwoche des Jahres 1974. Das Goethe Institut in Manila und das philippinische Erziehungsministerium veranstalteten gemeinsam ein Musikseminar und luden bekannte Musikerzieher aus Österreich ein, diesen Workshop zu leiten. Zur Teilnahme wurden jeweils zwei Musikerzieher jeder Abteilung des Erziehungsministeriums, der Music Colleges und der Universitäten mit einem Musikerziehungsprogramm eingeladen. Das Seminar fand vom 2.-6. September 1974 in Baguio City statt. Glücklicherweise wurde ich als Vertreterin des College of Music der University of the Philippines ausgewählt. Dies war die erste unvergeßliche Erfahrung, die mich auf den Weg einer Musikerzieherkarriere gebracht hat.

Beim Workshop gab es 300 offizielle Teilnehmer, mehr als 500 andere Bewerber mußten zurückgewiesen werden, durften jedoch als Zuschauer bleiben. Zwei prominente Persönlichkeiten des Orff-Instituts in Salzburg, nämlich Dr. Hermann Regner und Prof. Barbara Haselbach, sollten das Orff-Schulwerk Seminar durchführen. Ich war ungeheuer aufgeregt, nicht nur, weil ich vom Anfang an meine Laufbahn dem Unterricht von Kindern widmen wollte, sondern auch, weil die beiden Lehrer aus Salzburg kamen, einer Stadt, die mir als der Himmel der klassischen Musik erschien.

Nach der üblichen Einführung übernahm Dr. Regner den Unterricht in Percussion, Dirigieren und Instrumentalensemble, während Professor Haselbach Musik und Bewegung unterrichtete. Da es meine erste Begegnung mit deutschsprechenden Lehrern war, hatte ich die vorgefaßte Meinung, daß sie sehr formell und unpersönlich sein würden. Dieses Gefühl wurde später widerlegt, ja im Gegenteil, zu meiner Überraschung waren beide sehr freundlich und zugänglich.

Dr. Regner beeindruckte mich als ein leise spre-

chender, freundlicher Mann, der durch Fehler der Teilnehmer, besonders im Instrumentalspiel, nicht leicht zu irritieren war.

Eine Woche später, als ich meiner Universität Bericht erstattete, wurde mir mitgeteilt, daß ich ausgewählt worden war, mit einem österreichischen Staatsstipendium eine einjährige Ausbildung am Orff-Institut in Salzburg zu erhalten.

Am 3. Oktober 1975 flog ich nach Salzburg zum Studium. Mein Eindruck von der Persönlichkeit Dr. Regners hat sich während meines einjährigen Studiums nur intensiviert und vertieft. Am Tage meiner Ankunft begrüßte er mich mit freundlicher Familiarität, als hätten wir uns seit langer Zeit gekannt. Seine Persönlichkeit ist von einer solchen Aura von Großherzigkeit umgeben, die jeden, mit dem er spricht, sich wohlfühlen läßt.

Ein Ereignis werde ich nie vergessen. Als die erste Auszahlung meines Stipendiums sich verzögerte, hatte ich keine Mittel mehr und ich ging zu ihm, um zu fragen, ob mein Stipendium gekommen wäre. Er gab mir Geld und sagte, ein erster Anteil sei eingetroffen und ich sollte mich nicht beunruhigen, der Rest würde bald kommen. Im Sekretariat erfuhr ich von Frau Czuk, daß das Geld noch nicht überwiesen worden sei und daß er mir den Betrag aus seiner eigenen Tasche bezahlt hätte. Er kümmerte sich um die Studenten wie ein Vater, besonders um die ausländischen Studierenden. Ich erinnere mich auch, daß er Srisuan, eine Thai Studentin und mich, die wir zu Weihnachten in Salzburg geblieben waren, einlud, mit ihm und seiner Frau in seinem Hause zu essen.

Während meines Aufenthaltes am Institut 1975/76 unterrichtete Dr. Regner manchmal Ensemble. Er beeindruckte mich nicht nur als Komponist und Dirigent, sondern auch als Musikerzieher von hoher Qualität. Obwohl seine eigene Ausbildung an der Musikhochschule sich nicht speziell auf Musikpädagogik konzentrierte, so machen ihn seine pädagogischen Prinzipien und Methoden zu einem guten Pädagogen.

Herr Dr. Regner, zu Ihrer Emeritierung möchte ich Ihnen meine aufrichtige Dankbarkeit dafür aussprechen, daß Sie mich in das Orff-Schulwerk eingeführt haben, von dem ich annehme, daß es eine Musik ist, die Ihrem Herzen am nächsten ist.

#### Kamolyan Noot Punjashthithi Thail. Rundfunk, Baugkok, Thailand Special Course 1972/73

Dear Professor Dr. Regner,

Twentytwo years ago you came to Bangkok with Mrs. Barbara Haselbach to give the first Orff-Schulwerk workshop in Thailand. I attended that workshop and was most impressed with the creativity and the social aspect of Orff approach to music making and teaching. At the end of the workshop you gave me a very special gift of a tiny piece of stone, hand painted with an interesting design and contrasting colours. I am just like that piece of stone, a raw material you have handpicked to study with you at the Orff-Institut in Salzburg. You appreciated the raw material for what it was and built upon it without destroying the original character. With respect to my own culture and heritage you guided me and taught me to use my own folk material creatively without hurting the original. Gently and patiently you taught me to become more patient and more understanding. You once said "Noot, the xylophone cannot give you any more sound than that. It is no good hitting it so hard. Play gently and it will give you much nicer sound, the best it can give." Your advice is applicable in life too. I have learned to appreciate things and people (myself included) and circumstances for what they are and always try to gently geht the best out of what they have to offer. I also try to give my best always, for that is all one can do: giving our best.

Thank you vor everything you have done for me from that first day of the first Orff-Schulwerk workshop in Bangkok. I am very proud to be counted as your student, one of many from all around the world. What you have taught us, in classroom and by example, will certainly be passed on to numerous pupils and students, who will know the joy of music and music making.

Today Orff-Schulwerk has taken a firm root in Thailand with the Music Department of Payap University in Chiang Mai as its most active promoter. Much credit is due to the hard work of Solot Kooptarat, one of your students, the support of the Payap Music Department's administrators and Mrs. Carolyn Kingshill who had started the Orff-Schulwerk programme in Chiang Mai.

All the Orff Institute graduates in Thailand join me in sending you our best wishes for your retirement. We congratulate you for the wonderful success of your long career. Hoping that you will have time to travel and come to see the result of your work, starting 22 years ago in Thailand.

With love and gratitude.

#### Lieber Herr Professor Regner,

vor zweiundzwanzig Jahren kamen Sie mit Barbara Haselbach nach Bangkok, um den ersten thailändischen Orff-Schulwerk Lehrgang zu geben. Ich nahm an dem Workshop teil und war sehr beeindruckt von dem kreativen und sozialen Aspekt von Orffs Zugang zum Lehren und Lernen von Musik. Am Ende des Kurses gaben Sie mir ein ganz besonderes Geschenk, einen kleinen Stein, handbemalt mit einer interessanten Zeichnung in kontrastierenden Farben. Ich bin gerade so wie dieses Steinchen, ein unerfahrenes Wesen, das Sie ausgewählt haben, um bei Ihnen am Orff-Institut in Salzburg zu studieren. Sie haben dieses Naturprodukt angenommen als das, was es war und haben es entwickelt, ohne seinen ursprünglichen Charakter zu zerstören. Sie haben mich geführt mit Achtung vor meiner eigenen Kultur und haben mich gelehrt, das Material meines eigenen Volkes schöpferisch zu verwenden, ohne das Original dabei zu verletzen. Sanft und geduldig haben Sie mich gelehrt, geduldiger und verständnisvoller zu werden. Einmal sagten Sie: »Noot, das Xylophon kann Ihnen keinen volleren Klang als diesen geben. Es bringt nichts, wenn Sie stärker darauf schlagen, Spielen Sie es leiser und es wird einen schöneren Klang geben, den besten, den es geben kann.« Ihr Rat ist auch auf das Leben anwendbar. Ich habe gelernt, Dinge, Menschen (mich selbst eingeschlossen) und Verhältnisse als das anzunehmen, was sie sind, und immer zu versuchen, das Beste aus dem zu machen, was in ihnen steckt. Ich bemühe mich auch darum, immer mein Bestes zu geben, denn das ist alles, was wir tun können: Das Beste zu geben. Ich danke Ihnen für alles, was Sie mir gegeben haben vom ersten Tag des ersten Schulwerk Kurses in Bangkok an, Ich bin sehr stolz, zu Ihren Schülern gezählt zu werden, als eine der vielen aus allen Teilen der Welt. Was Sie uns gelehrt haben, im Unterricht wie durch Ihr Vorbild, wird mit Sicherheit weitergegeben werden an zahlreiche Schüler und Studenten, die die Freude an der Musik und am Musizieren erleben werden.

Heute hat das Orff Schulwerk eine feste Basis in Thailand mit dem Music Department der Payap University in Chiang Mai als seinem stärksten Förderer. Viel Anerkennung gebührt der intensiven Arbeit von Solot Koopterat, einem Ihrer Schüler, den Administratoren des Music Department und Frau Carolyn Kingshill, die das Orff Schulwerk Programm in Chiang Mai begründet hat.

Alle Absolventen des Orff Instituts in Thailand schließen sich mir an und senden Ihnen unsere besten Wünsche für Ihre Emeritierung. Wir gratulieren Ihnen zu dem reichen Erfolg Ihrer langen Karriere.

Wir hoffen, daß Sie Zeit zu reisen haben werden und daß Sie kommen werden, um die Ergebnisse Ihrer Arbeit zu sehen, die Sie vor 22 Jahren in Thailand begonnen haben.

In Zuneigung und Dankbarkeit.

Elisa Maria Roche Fachberaterin des Ministeriums für Erziehung und Wissenschaft, Madrid Studium am Orff-Institut 1966-68

Conocí al Dr. Regner en el otoño de 1966 cuando. recién llegada a Salzburgo, tuvo la amabilidad de venirme a recoger a Morzg, en una mañana soleada de domingo, para dar un pequeño paseo por los alrededores de la ciudad y hacer, de esto modo, más sencilla mi primera aproximación a lo que iba a ser mi nueva residencia durante dos años. Admiración, respeto y gratitud son los sentimientos que evoca en mí su figura desde nuestro primer encuentro. Admiración, ante su capacidad de transmitir el amor a la música y a la enseñanza de la misma, con una autenticidad que supera fronteras lingüísticas y de nacionalidades. Respeto, hacia su condición, de maestro, capaz de orientar, abrir horizontes y seguir la trayectoria de sus discípulos sin mediatizarlos, ni absorber su personalidad. Gratitud, por las innumerables muestras de generosidad humana e intelectual, con las que me ha distinguido a lo largo de estos más de veinticinco años en los que he gozado de su magisterio. Entre los rasgos que para mí definen su forma de ser, quisiera destacar su dedicación magistral a la difusión de las ideas pedagógicas del Orff-Schulwerk, estimulando siempre la recreación de estas ideas por medio de la indagación, no sólo en la fuente de la música tradicional sino en la multiplicidad de formas en las que cristaliza en cada uno de nosotros la propia herencia cultural.

Creo que Hermann Regner se ha relacionado con la enseñanza, con la composición, con las personas y con su propia vida, través del rigor y la sutileza. Sutileza en la captación de lo esencial, de lo auténtico en cada uno de los casos y situaciones; rigor, en sus planteamientos personales de exigencia propia y de estímulo y apoyo a cuantas ideas originales y a cuantas personas ha encontrado con deseos de profundizar en el camino de la reflexión sobre el fenómeno de contacto, de comunicación que supone la música.

Sutileza y rigor quizá sean las claves de ese poder de seducción que emana de su figura y en el que yo cifro las bases de un magisterio real. Para mi Hermann Regner tiene ese don de la seducción que sólo poseen los grandes maestros, y que se basa en una sabiduría musical sólida y profunda, que se completa con un estilo personal que se impone por la fuerza de su capacidad de descubrimiento en las prequeñas manifestaciones del hecho musical.

Despojar de grandilocuencia a las formas musicales y reducirlas a la esencia, a lo que merca el sentido básico de la obra de arte – como lo han becho entre nosotros un Miró o un Federico Mompou – es para mí lo que ha realizado Hermann Regner, con gran elegancia, en el campo de la educación musical. Ha apartado de su campo mental los moldes acuñados y ha recorrido un camino en busca de la sencillez y la naturalidad que representa, desde mi punto de vista, el anti-estereotipo.

He aprendido de él a distinguir, como decía nuestro gran poeta Antonio Machado, las voces de los ecos. A su lado descubrí la belleza incomparable de lo sencillo y de lo auténtico en el hecho musical, que se manifiesta en las pepqueñas formas. Su manera de trabajar ideas musicales hasta la «miniatura» es, a mi juicio, la de un poeta de la pedagogía, en una época en la que la didáctica de la musica se mueve, con demasiada frecuencia, entre conceptos pseudocientíficos y banales, mientras que él apunta siempre a la raíz y profundiza hasta alcanzar la corriente subterránea de agua pura.

En estos momentos de homenaje, tan merecido por su ejemplar vida de trabajo serio y siempre bienhumorado, estas líneas de recuerdo sólo pretenden dar testinonio de agradecimiento a cuanto debo a su magisterio continuado, sin que la distancia lo haya hecho disminuir ni un apice. La presencia de Hermann Regner ha sido una constante durante mi vida profesional de este último cuarto de siglo. Su consejo, su atención siempre amable, su intarés por mis proyectos, su estímulo cuando ha sido necesario y su presencia en la lejanía han sido un punto de referencia en nuestra relación maestro-discípulo. ¡Quiera Dios que podamos mantenerlo largo tiempo más!

Ich lernte Dr. Regner im Herbst 1966 kennen, kurz nach meiner Ankunft in Salzburg, als er mich liebenswürdigerweise in Morzg abholte und mir an jenem sonnigen Sonntagmorgen bei einem Spaziergang die Umgebung der Stadt zeigte. Damit hat er mir damals eine erste Annäherung an den Ort erleichtert, der von da an für zwei Jahre mein neuer Lebensraum sein sollte.

Bewunderung, Respekt und Dankbarkeit empfinde ich seiner Person gegenüber seit unserer ersten Begegnung. Bewunderung für seine Fähigkeit, Musik lieben zu lehren sowie auch die Art, Menschen an sie heranzuführen, mit einer Glaubwürdigkeit, die Sprach- und Ländergrenzen mühelos überwindet. Respekt gegenüber dem meisterhaften Lehrer, der die Fähigkeit besitzt, Richtungen zu weisen, Horizonte zu öffnen und den Weg seiner Schüler zu begleiten, ohne sie zu konditionieren oder ihre Persönlichkeit ändern zu wollen. Dankbarkeit für die zahllosen Beweise seiner menschlichen und geistigen Großzügigkeit, die er mir zuteil werden ließ im Laufe der mehr als 25 Jahre, die ich ihn als Lehrer genießen durfte.

Einer seiner herausragendsten Wesenszüge ist zweifellos der bedingungslose Einsatz seines ganzen Wissens und Könnens für die Verbreitung der pädagogischen Grundsätze des Orff-Schulwerkes, indem er die Neuschöpfung dieser Ideen durch individuelle Suche förderte, und zwar nicht nur ausgehend von der Quelle traditioneller Musik, sondern von der Formenvielfalt, in der sich in jedem von uns das eigene kulturelle Erbe herauskristallisiert.

Ich glaube, daß Hermann Regners Einstellung zur Erziehung, zur Komposition, zu anderen Menschen und zu seinem eigenen Leben auf Strenge und Feinsinn gegründet ist. Gespür für das Wesentliche, das Ursprüngliche in allen Dingen und Situationen; Strenge in den Anforderungen an sich selbst sowie im Ansporn und in der Unterstützung von Ideen und Menschen, die sich um das Phänomen der Begegnung durch Musik Gedanken machen.

Feinsinn und Strenge sind vielleicht die Schlüsseleigenschaften, die letztlich die Überzeugungskraft seiner Person ausmachen, welche meinem Gefühl nach eine echte Meisterschaft begründen. Für mich besitzt Hermann Regner diese Überzeugungskraft, die nur großen Meistern eigen ist und deren Grundlage ein solides musikalisches Wissen ist, gepaart mit einem persönlichen Stil, dessen Stärke die Entdeckung der kleinen musikalischen Formen ist.

Wie unter uns ein Miró oder ein Federico Mompou, hat Hermann Regner im Bereich der Musikerziehung mit Eleganz den ursprünglichen Sinn des Kunstwerkes dargestellt, indem er musikalischen Formen alles Gekünstelte nahm und sie auf das Wesentliche reduzierte. Er hat ausgetretene Pfade verlassen und sich auf die Suche nach dem Schlichten und Natürlichen gemacht, das meiner Ansicht nach das Anti-Stereotype ausmacht.

Von ihm habe ich gelernt, »die Stimmen der Echos zu unterscheiden«, wie unser großer Dichter Antonio Machado gesagt hat. An seiner Seite entdeckte ich die unvergleichliche Schönheit des Einfachen und Ursprünglichen in der Musik, das sich in den kleinen Formen ausdrückt. Seine Arbeitsweise der musikalischen »Miniatur« empfinde ich als die eines Poeten der Pädagogik in einer Zeit, in der sich die Musikdidaktik nur allzu häufig zwischen pseudo-wissenschaftlichen und banalen Konzepten bewegt, während er an die Wurzel geht und in die Tiefe, bis er die unterirdische Ouelle reinen Wassers erreicht.

Zu diesem Anlaß, der verdienten Würdigung seines vorbildlichen Arbeitslebens, ernsthaft und doch immer gut gelaunt, wollen diese Zeilen nur meine Dankbarkeit bezeugen dafür, was ich ihm als Lehrer auch weiterhin verdanke und was sich durch die Entfernung in keiner Weise verringert hat. Die Präsenz Hermann Regners war eine Konstante in meinem Berufsleben während des vergangenen Vierteljahrhunderts. Sein Rat, seine stets freundliche Aufmerksamkeit, sein Interesse für meine Projekte, seine Anregung, wenn ich sie brauchte, und seine Präsenz aus der Ferne waren ein Angelpunkt unserer Lehrer-Schüler-Beziehung. Gott gebe, daß wir sie noch über lange Zeit weiterführen können!

Katerina Sarropoulou Leiterin des Orff-Schulwerk Fortbildungsseminars Epimorphosi, Athen

## Hermann Regner und Griechenland

Im April 1988 habe ich Hermann Regner kennengelernt, als ich, zusammen mit den Studenten der Klasse des zweijährigen Kurses für professionelle Weiterbildung des Orff-Schulwerks in Griechenland, als Hospitantin im Orff-Institut Salzburg dem Unterricht folgen durfte.

Am meisten haben mich dabei die pädagogischen Ideen über die Kreativität der Kinder beeindruckt. als wir einer Vorführung mit dem Thema »aus der Musik zur Malerei und aus der Malerei zur Musik«, auf der Basis der Musik Mussorgskys, »Bilder aus einer Ausstellung«, beiwohnen durften. Hier

wurde die Kreativität der Kinder durch die schöpferische Begabung des Lehrers zur vollen Wirkung gebracht. Ich habe mich wie zuhause gefühlt, als der Vorführende, Hermann Regner, uns mit seiner ruhigen Stimme und seinem milden Auftreten die Grundprinzipien der Veranstaltung erklärte.

Es war schon ein Jahr her, als ich den Unterricht der Bewegungsgestaltung im Rahmen des Orff-Kurses an der Moraitis-Schule gab, so daß meine Bekanntschaft mit Hermann Regner mir eine Möglichkeit bot, die Grundideen des Orff-Schulwerks zu vertiefen.

Schon im Jahre 1957 hatte Polyxeni Mathey, mittels ihrer persönlichen Beziehung zu Carl Orff und dem Orff-Institut, das Orff-Schulwerk in Griechenland eingeführt und somit eine neue Bahn für die Bildung in Musik und Tanz im Sinne der Orff'schen Ideen eröffnet.

Im Jahre 1986 wurde durch die Initiative des Direktors der Abteilung Epimorphosi der Moraitis-Schule, Panos Milios, sowie auch durch die unermüdliche Tatkraft von Angelika Slavik und die wertvolle Unterstützung von Hermann Regner, Direktor des Orff-Schulwerk Forums, ein zweijähriger Kurs für professionelle Berufsausbildung für die Arbeit mit dem Orff-Schulwerk gegründet. Bewußt des hohen Ranges, den die griechische Kultur mit ihren ästhetischen, pädagogischen und philosophischen Werten im musikalischen Werk Carl Orffs hatte, bemühte sich Hermann Regner, seine Kontakte mit dem heutigen Griechenland zu verstärken und zu erweitern, sowie auch mit außerordentlicher Sorgfalt den Kulturaustausch zwischen Orff-Institut, Forum und dem Orff-Kurs an der Moraitis-Schule, als eine Zelle im Lande der Herkunft der westlichen Kultur, zu fördern - gemäß dem pädagogischen Prinzip des Orff-Schulwerks, daß »Musik und Tanz die Grundlagen für eine harmonisch-gleichmäßige Entwicklung von Geist, Körper und Seele sind.«

Die Gründung dieser »Kulturzelle« bedeutete für Hermann Regner natürlich nicht die Nachahmung oder Kopie eines eingeführten fremden Vorbildes, sondern den Aufbau eines pädagogisch unabhängigen Korpus, welcher den griechischen Kulturbedürfnissen entspricht. Gemäß dieser Prinzipien und mit der wertvollen Unterstützung des Lehrpersonals, wurde Unterricht in griechischer Volksmusik, Tanz und Dichtung hinzugefügt und somit das Lehrprogramm an die spezielle Kulturtradition des Landes angepaßt. Das Orff-Instrumentarium wurde nicht nur für westliche Musik verwendet, sondern auch zur Orchestrierung von Musikstücken aus der Tradition der griechischen Volkslieder, Hermann Regners Grundidee der Selbstgestaltung aus der eigenen Kulturtradition entsprechend.

Ich habe beim Unterricht Hermann Regners in der Moraitis-Schule empfunden, wie und wann ein Musikstück in unsere Seele eindringt, daß dies ein seelischer Prozeß ist, welcher von einem jeden allein vollzogen werden muß, und daß Musik, Rhythmus, Bewegung und Tanz dazu dienen, die Seele des Kindes zu entwickeln durch die Förderung seiner persönlichen Kreativität und Vorstellungskraft.

Durch die musikalische und tänzerische Erfahrung erlebt der Mensch Gesetzmäßigkeiten, die nicht durch den Intellekt nur kommunizierbar sind, sondern hauptsächlich durch kreative Tätigkeit und Ausdruck. In seinem Artikel schreibt er: »Durch seine Identifizierung bzw. Selbsterkenntnis durch die Musik wird der Mensch wahrhaftig, und so ist es möglich, aus einem einfachen Volkslied ein wahres Kunstwerk zu gestalten. Die Türen öffnen sich, und der Blick orientiert sich frei zu den Räumen, wo das Schöne sich zu entblößen wartet. Diese Erlebnisse sind nicht käuflich, es sind Gaben, die nur ein sensibles und offenes Herz erlangen kann.«1)

Im März/April 1991 fand, durch Hermann Regners Initiative, das Seminar »International Eastern Course Music & Dance Education« in Sounion bei Athen statt. Im Gegensatz zur geringen internationalen war die griechische Beteiligung groß und erfolgreich, und man darf sagen, daß das Seminar ein Meilenstein in der Entwicklung des Orff-Schulwerks in Griechenland war, denn es zündete den Funken für eigene Kreativität, gegründet auf unsere Tradition und kulturelle Selbständigkeit.

Bis November 1992 besuchte Hermann Regner sechs Jahre lang Griechenland im Rahmen des Orff-Kurses an der Moraitis-Schule als Hauptreferent. Bei seinem letzten Besuch im vergangenen November, anläßlich der Feier des 90. Geburtstages von Polyxení Mathey, hat er die Festansprache zusammen mit Barbara Haselbach gehalten.

Für uns ist Hermann Regner eine ausstrahlende, vielseitige Persönlichkeit mit leidenschaftlicher Liebe für sein Werk; er hat immer die Quintessenz der musikalischen Sprache gelehrt, mit Emphasis auf das Hervortreten der persönlichen Kreativität und Einbildungskraft, mitten in einer Zeit, wo die mechanistische Auffassung der Bildung eine nivellierende Wirkung auf die schöpferische Persönlichkeit ausübt.

Als letztes lassen wir ihn aus seinem Buche »Musik lieben lernen« sprechen: »Haben Sie, liebe Leser, auch schon einmal eine wunderschöne Musik geträumt, eine Musik, die Sie magisch anzieht, die irgendwo, vielleicht hier in diesem Gebäude, vielleicht auch auf dem Platz dahinter, erklingt? [...] Damals war es eine schöne Musik, die mir wie eine eigene, noch nicht komponierte Musik vorkam. Ich werde es weiter versuchen, überlasse mich weiter meinen Träumen.«2)

- 1) Regner, Prof. Dr. H.: Artikel erschienen in der Zeitschrift »PYOMOI« 1991, Heft 1 der Hellenik Society of Orff-Schulwerk.
- 2) Regner, Hermann: »Musik lieben lernen«, Ed. Serie Musik (Piper Schott). Das Buch erscheint demnächst in griechischer Übersetzung.

Prof. Karin Schumacher Hochschule der Künste, Berlin Studium am Orff-Institut 1970-73

## Begegnungen sind Glücksfälle

»Elementar ist eine Musik nicht, wenn sie leicht zu spielen oder schnell nachzusingen ist; sie ist es dann, wenn sie im Musizierenden oder Zuhörenden ein Echo hervorruft, wenn sie die inneren Seiten zum Mitschwingen bringt, wenn sich eine Verbundenheit zwischen ihr und dem Menschen einstellt. Solche elementare Begegnungen sind Glücksfälle. Sie stellen sich ein, wenn die richtige Stimme im darauf eingestimmten Menschen erklingt, wenn sich Musik und Mensch doppelseitig verschließen (.«1)

Diese Definition zeigt Hermann Regners persönlichen Zugang zur Musik und seine Vorstellung des

Nicht das Material, sondern den Vorgang des Beziehung-Aufnehmens und Beziehung-Haltens zwischen Klang und Mensch spricht er an. Ihm widmet er seine ganze Aufmerksamkeit.

Dieser Blick auf den Menschen und auf das, was während des Musizierens und Tanzens zwischen den Menschen passiert, zeichnete Regners Unterricht aus und machte ihn manchmal auch zum gefürchteten Kritiker. Wie gerne wollte man doch die eigene Unfähigkeit auf das »langweilige« Lied schieben und den Blick nicht auf die eigene Bewegung des unsicheren Dirigierens werfen. Eine Bewegung, die die eigene Unberührtheit ausdrückte, konnte sich aber auch nicht positiv motivierend auf die anderen Studenten übertragen.

Wo beginnt der Weg zur »Elementaren Begegnung«? Kann man ihn als Lehrer vermitteln? Wenn, dann nur durch eigene Berührtheit, durch die tiefe Überzeugung, daß eine Bewegung, ein

Ton, ein Klang, eine Melodie genügen kann, um eine »elementare Begegnung« zu ermöglichen.

Dies konnte Hermann Regner vermitteln und es kam nie die Idee auf, daß etwas zu einfach und damit nicht wertvoll sei. Erst später lernte ich dieses, dem Orff-Schulwerk so häufig anhaftende Mißverständnis kennen, das aus der Unfähigkeit der Identifikation mit dem angebotenen Material entspringt.

»Es geht um den Gewinn von Elementen der Einsicht und des Handelns im musikalischen und tänzerischen Bereich . . . «, so hatte Hermann Regner über das »Elementare« geschrieben<sup>2)</sup> und so hat

er uns auch unterrichtet.

Seine differenzierte Wahrnehmung war auf das Handwerkliche und auf das »Da-zwischen« gerichtet und machten ihn zum scharfen Beobachter in Lehrproben und zum einzigartigen Erkenner der Schwächen und Stärken seiner Schüler.

Ich konnte von Hermann Regner viel lernen. Nicht zuletzt, weil er jungen Studenten immer wieder die Chance gab, in ihrem Tun selbst verantwortlich zu werden. Er gab uns einfühlsam erdachte Aufgaben, die uns forderten und damit förderten. Seine besondere Fähigkeit, sich in andere Menschen hineinzudenken und sich mit ihnen zu beschäftigen, wurde mir auf unserer gemeinsamen Asienreise 1976 besonders deutlich. Wir arbeiteten mit Menschen eines anderen Kulturkreises und die Gespräche kreisten immer wieder um das Herantragen eigener Ideen an Menschen, die zunächst so fremd erscheinende Kultur- und Erziehungserfahrungen mitbringen.

»Wenn ihr's im Ausland macht, dann müßt ihr wieder ganz von dem ausgehen, was diese Kinder erleben.« So zitiert Hermann Regner in einem seiner Artikel über die Adaption des Orff-Schul-

werks in andere Länder Carl Orff.3)

Hermann Regner konnte diesem Auftrag folgen. Ich habe dies erlebt und in mich aufgenommen, aber erst Jahre später selbst so richtig verstanden. »Vom Kind ausgehend«, ja sogar »von einer Kindergruppe ausgehend« zu arbeiten, dies sagt sich so leicht und ist doch so schwer umzusetzen. Den Boden für den Glücksfall einer »elementaren Begegnung« zu schaffen, hängt aber genau mit dieser Fähigkeit zusammen.

Es ist ein Glücksfall, daß ich Hermann Regner begegnete und ich danke ihm für kostbare Stunden.

"Music is not elemental when it can be reproduced easily on an instrument or echoed quickly vocally; it is elemental when it evokes an echo in the person who is playing or listening, when it makes the inner chords resonate in sympathy, when it creates a bond between itself and the person. Such

elemental encounters are a great fortune. They come about when the right voice resounds within the person 'tuned in' to it, when music and man open up each other."

1)

This definition shows Hermann Regners personal approach to music and his concept of the elemental. He does not talk about the material, but directs all his attention to the process of initiating and maintaining the relationship between sound and man. This focus on the human being and the relationship between people making music or dancing together has always been prominent in Regner's teaching and has often made him a serious critic. It would have been the easy way out to blame the "boring" song for one's incompetence, instead of those insecure conducting movements. Movements showing personal "untouchedness", however, could never have a positive and motivating effect on the fellow-students.

Where does the path towards the "elemental encounter" begin? Can it be transmitted by the teacher? If at all, then only through personal "touchedness", through a strong conviction that a movement, a tone, a sound, a melody can evoke an "elemental encounter".

Hermann Regner was able to transmit this, and there was never anything too simple and therefore not valuable. It was not until later that I grew to know this misconception often found in connection with the Orff-Schulwerk, originating in the incapacity to identify with the material given.

"The importance lies in gaining elements of understanding and realizing within the area of music and dance...«. This is what Hermann Regner wrote about the "elementary" and this is also how he taught us.

His differenciated perception was focusing on the craftmanship as well as on the "in-between", which made him an acute observer in teaching practice lessons, recognizing in a unique way the weak and strong points of his students.

I have learned a great deal from Hermann Regner. Last not least because he gave young students many opportunities to take on responsibility. Sensitively he thought out tasks which challenged us and consequently furthered our development.

His special gift of empathy into other people became so very obvious to me during our visit to Asia in 1976. We worked with people of a different culture and in our conversations we frequently came back to that approach of presenting our inherent ideas to people whose cultural and educational background initially seem so foreign.

"When you are teaching abroad, then you have to start from what these children experience." Thus Hermann Regner quotes Carl Orff in one of his articles about the adaptation of Orff-Schulwerk in other countries.3)

Hermann Regner was able to follow this principle. I have lived and absorbed this, but it was not until years later that I really understood it. "Starting from the child", or even "starting from a children's group" is so easily said and yet so difficult to put into practice. It depends exactly on this ability, however, if the ground for such a fortunate "elemental encounter" can be laid.

Personally, I have been very fortunate to have met Hermann Regner and I am grateful to him for precious hours.

- 1) Regner, H.: Musik lieben lernen, S. 97, Mainz 1988 2) Regner, H.: Orff-Schulwerk heute, in OS-Informationen 20, Dez. 1977
- 3) Regner, H.: Orffs Musikpädagogik in heutiger Zeit, Musik für Kinder, Anmerkungen zur Rezeption und Adaption des Orff-Schulwerks in anderen Ländern, in Musik und Bildung, H. 12, Dez. 1984, Schott, Mainz

Judith Thomas Past President American Orff Schulwerk Association Special Course 1970/71

Through the vision of Dr. Hermann Regner, the Schulwerk has continued to bloom in a gracious, colorful, sometimes unpredictable way. I have always felt wholly comfortable at all points in my history with Orff Schulwerk (from 1967 to present) if Dr. Regner was spearheading conferences, editing supplemental volumes, lecturing, teaching, or facilitating any Orff-related activities because of his own splendid musical instincts, his impeccable taste for what is artistically right, and his tireless work at making things move in an appropriate direction.

His understanding of the boundless nature of this approach, plus hours of personal contribution as a teacher have made hin, in my eyes, a remarkable human "touchstone" - a true connection to the original intent. Dr. Regner remains a beautiful and invaluable link to the inception of O.S., and we who know him personally through his own compositions, teaching, and leadership are fortunate. The memory of his energies expended against mediocrity and toward excellence will always inspire.

I will also remember him as one who was not only working to make external order out of chaos, but also internal order - his personal guests for self awareness, and for filling life with the best of what he has to give, will also remain an inspira-

Durch die Vision Dr. Hermann Regners hat sich das Schulwerk in einer farbenreichen und manchmal unvorhersagbaren Weise entwickelt. Ich habe mich immer in allen Punkten meiner Geschichte mit dem Orff-Schulwerk (von 1967 an bis jetzt) sicher gefühlt, wenn Dr. Regner bei Konferenzen an der Spitze stand, neue Ergänzungsbände herausgab, Vorträge oder Unterricht hielt, oder andere, auf das Orff-Schulwerk bezogene Aktivitäten förderte und dies aufgrund seines hervorragenden musikalischen Instinkts, seines unfehlbaren Sinns für künstlerische Qualität und seiner unermüdlichen Arbeit, um Angelegenheiten in eine entsprechende Richtung voranzutreiben. Sein Verständnis der unbegrenzten Natur dieses

(Orff-Schulwerk)-Ansatzes und Stunden seiner persönlichen Unterstützung als Lehrer haben ihn in meinen Augen zu einem bemerkenswerten menschlichen »Prüfstein« gemacht. Dr. Regner ist ein unschätzbares Bindeglied zum Beginn des Orff-Schulwerks und wir, die wir ihn persönlich durch seine Kompositionen, seinen Unterricht und seine Führung kennen, sind vom Glück begünstigt. Das Vorbild seiner gegen die Mittelmäßigkeit und für das Hervorragende eingesetzten Kräfte wird uns immer anfeuern.

Ich denke an ihn auch als an jemanden, der sich bemüht, aus dem Chaos nicht nur äußere, sondern auch innere Ordnung zu entwickeln. Sein persönliches Streben nach Selbstbewußtheit und danach, das Leben mit dem Besten zu füllen, dessen er fähig ist, ist eine konstante Inspiration,

# Berichte aus aller Welt / Reports from all the world

# **Brasilien**

#### Neue Initiativen in Brasilien

Es ist unmöglich, in Brasilien zu leben, ohne sich der Frage nach der Zukunft für die vielen Kinder zu stellen. Die »Irmandade Betänia«, eine Schwesternschaft mit brasilianischen und deutschen Schwestern, hat deshalb 1986 damit begonnen, in einem schnellwachsenden Stadtteil der Peripherie von Curitiba einen Kindergarten einzurichten. Kinder aus finanziell schwachen Familien werden bis heute nicht abgewiesen, sondern durch die Schwesternschaft unterstützt. Dabei helfen auch Paten aus Deutschland.

Im selben Jahr kam eine deutsche Schwester zur Mitarbeit in diesem Bereich, die als Erzieherin ausgebildet ist. Seit 1987 kommen zur Verstärkung deutsche Erzieherinnen, um einen persönlichen Beitrag zu leisten. Sie arbeiten in einer deutschsprachigen Gruppe, die Modellcharakter für den brasilianischen Vorschulerziehungsbereich bietet. Durch die gezielte Schulung der brasilianischen Lehrkräfte und den praktischen Anschauungsunterricht in der deutschsprachigen Gruppe konnte im Laufe der Jahre die Arbeitsweise des Kindergartens dem pädagogischen Ansatz einer ganzheitlichen, am Vorschulkind orientierten Erziehung angeglichen werden. Es entwickelte sich dabei eine gewinnbringende Zusammenarbeit von deutschen und brasilianischen Lehrkräften. Der Prozeß einer solchen Interkulturation ist nur auf dem Hintergrund gegenseitiger Achtung möglich.

Die Eltern entdeckten bald, daß die treibende Kraft dieser Arbeit das gemeinsame Interesse an ihren Kindern ist. Sie baten darum, dem Kindergarten eine Grundschule anzugliedern. Es entstand ein kleines »Dorf«, das aus fünf Schulhäusern besteht. Die Grundschule arbeitet nach den Richtlinien, die für alle vom Staat anerkannten Schulen gültig sind. Dabei bleibt viel Raum zu eigener Gestaltung. Die etwa 220 Kinder des Kindergartens und der Grundschule sind ein Spiegel der unterschiedlichsten Lebenssituationen der Familien. Die ständig anwesenden »Unsicherheiten« im brasilianischen Alltag und die zum Teil schwachen Familienstrukturen reflektieren sich im Verhalten der Kinder. Eine Psychopädagogin arbeitet unterstützend mit. Es stellt sich auch die Frage, wie ein Kind am besten für eine so ungewisse Zukunft vorbereitet werden könnte. Schwester Helga Conrad hat inzwischen auch die Leitung der Grundschule übernommen. In den Jahren konnte sie die brasilianische Anerkennung erwerben und macht ein zusätzliches Pädagogikstudium, um das brasilianische Schulsystem gründlich kennenzulernen. Der pädagogische Ansatz einer ganzheitlichen Erziehung soll auch in der Grundschule seine Fortsetzung finden. Es gibt eine fruchtbare Zusammenarbeit mit brasilianischen Lehrkräften, die diese Sicht teilen.

Schwester Wera Kelm hat ihr Musikstudium in Curitiba absolviert. Sie hat im Schuldorf die musikalische Arbeit begonnen. Für 18 Monate ist sie z. Zt. zu einem Studienaufenthalt in Deutschland. um ihre Ausbildung zu ergänzen. Dies führte sie zum Orff-Institut nach Salzburg und zu einer intensiven Beschäftigung mit der Praxis der Musikund Bewegungserziehung im Sinne von Carl Orff. Bei einem zwischenzeitlichen Aufenthalt in Brasilien wurden klare Ziele gesteckt. Die Musik- und Bewegungserziehung wird verstärkt Bestandteil auch der Grundschularbeit sein. D. h. sowohl innerhalb der konkreten Lehrplangestaltung des Kindergartens und der Grundschule, wie auch in besonderen Angeboten außerhalb der normalen Schulzeit (Kurse, Lehrerfortbildung, Workshops etc. . . .).

Trotz der finanziellen Schwierigkeiten bemühen sich die Verantwortlichen um die Anschaffung der wichtigsten Orff-Instrumente.

Die musikalische Früherziehung wird damit zu einem integrierten Faktum der schulischen Arbeit und verbindet sich mit der Hoffnung auf eine gelungenere Entwicklung der Kinder. So kann einer Verengung entgegengewirkt werden und das reiche Potential frühkindlicher Anlagen zur Entfaltung kommen.

Das Schuldorf kann ein Modell der Praxis für die Anwendung der Musik- und Bewegungserziehung im Sinne von Carl Orff in Curitiba sein.

> Irmandade Betânia Gabriele Kumm (Oberin)

# **Deutschland**

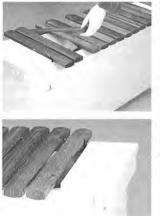
#### Studio 49 - Perfektion im Detail

Wer sich über die neuesten Entwicklungen auf dem Musikmarkt informieren möchte, reist alljährlich im Februar zur Frankfurter Musikmesse. Den Besucher erwartet ein Markt der Möglichkeiten, der den technologischen Fortschritt unserer Zeit widerspiegelt. Nicht nur bei den elektronischen Instrumenten, sondern auch in einem Bereich, der von handwerklicher Tradition geprägt ist: den Orff-Instrumenten.

Die Gräfelfinger Firma Studio 49 stellte auf der diesjährigen Messe eine Reihe von Innovationen und Verbesserungen vor, die aus einer langjährigen Erfahrung und intensiven Entwicklungsarbeit unter Berücksichtigung pädagogischer Erfordernisse resultieren.

Das besondere Interesse des Berichterstatters galt den Xylophonen und Metallophonen der neuen Serie 2000. Alle Instrumente dieser Serie besitzen einen Vollholz-Resonanzkasten, der

mehrfach geteilt ist. Diese aufwendige Konstruktion führt im Verbund mit resonanzverstärkenden Lippen zu einem erstaunlich ausgewogenen, weichen und voluminösen Klangbild. Der erste Eindruck wird noch verstärkt, wenn man ein Instrument herkömmlicher Bauweise im Vergleich spielt. Das neue Xylophon hat gegenüber seinem Vorgängermodell eine deutlich angehobene Klangfülle. Die Metallophone wurden im Hinblick auf Obertonreichtum und Klangdauer optimiert.





Für den Pädagogen und den praktischen Umgang mit den Stabspielen dürften einige Details von besonderer Bedeutung sein. Denn wer kennt es nicht, das Problem verbogener oder herausgefallener Aufnahmestifte für die Klangstäbe. Diese Pins werden nun aus einem flexiblen und dauerelastischen Kunststoff gefertigt und sind durch ein spezielles Herstellungsverfahren so verankert, daß die o. g. Beschädigungen ausgeschlossen werden können.



Der Auflagegummi für die Klangstäbe wurde in der bisherigen Ausführung nach einigen Jahren, in denen er Sonnenlicht und trockener Raumluft ausgesetzt war, leicht porös und mußte ersetzt werden. Die neue Serie 2000 besitzt einen textilummantelten Gummi, der das verhindern hilft.

Besonders erfreulich für den Praktiker und dabei verblüffend einfach: die integrierte Griffleiste. Sie ermöglicht es Kindern, das Instrument sicher zu tragen und dient gleichzeitig als Auflage für den neu entwickelten Ständer. Dieser ist in der Höhe stufenlos verstellbar und kann für Sopran-, Altund Baßxylophone bzw. -metallophone gleichermaßen verwendet werden. Da das Instrument nicht verschraubt, sondern einfach nur eingesetzt wird (Abb. 1), entfällt langwieriges Montieren. Die Konstruktion erscheint als sehr praktikabel und erweist sich im Gebrauch als wirklich stabil. Der Vergleich mit den bisher einzeln zu befestigenden Stativbeinen ist eklatant, die Preisdifferenz dagegen geringfügig. In der fahrbaren Ausführung können Kinder auch ein Baßxylophon mühelos bewegen.

Neben der Serie 2000 bietet Studio 49 auch eine einfachere Ausführung von Stabspielen an, die erheblich kostengünstiger angeboten werden kann und dennoch dem gewohnt hohen Qualitätsstandard des Herstellers entspricht. Weitere Neuerungen kommen aus dem Bereich der Schlaginstrumente. Das Angebot ist noch vielfältiger geworden, vor allem bei Instrumenten, die wir traditionell aus Südamerika oder Asien kennen, wie z. B. original koreanische Tempelblocks. Diese können, da sie mit einem Griff versehen sind, auch einzeln gespielt werden.

Die Becken sind nicht aus Neusilber gefertigt, sondern aus einer hochwertigen Messinglegierung. Durch ein speziell entwickeltes Verfahren für die Formgebung ist der Klang wesentlich obertonreicher und strahlender geworden.

Zusammenfassend darf man feststellen, daß Bernd Becker-Ehmck und seine Mitarbeiter mit großer Sorgfalt und Liebe zum Detail ein Erbe weiterentwickeln, das auf der Grundlage handwerklichen Könnens zu zeitgemäßen und in der pädagogischen Praxis sinnvollen Lösungen führt und Schülern wie Lehrern hochwertige Instrumente verfügbar macht.

Reinhold Wirsching

#### Heinrich-Otto Moll †

Der Psychologe und Lehrmusiktherapeut Dr. Heinrich-Otto Moll ist am 24. 10. 1992 gestorben. Er war Mitglied des Fortbildungskurses »Musikalische Sozial- und Heilpädagogik« des Orff-Institutes Salzburg im Jahre 1977. Die Anregungen aus seinem Studium haben sein berufliches Wirken wesentlich beeinflußt. Wir gedenken eines dem Institut durch viele Jahre verbundenen Kollegen.

## Finnland

## Greetings from Finland!

Interest in Orff-Schulwerk in Finland has increased a lot during the past years. Orff courses and workshops are organized all over the country. Organizers are Sibelius Academy, Nurcery school training centers, Primary and Secondary school teacher's education institutes and private Music and Movement Instituts in different parts of Finland.

The interest has increased also in the music schools and conservatories, specially piano teachers are interested in adaptation for piano teaching.

In April 2,-4. 1993 over hundered music educators came together to a national seminar in Orivesi. The guest lecturer from the Orff-Institut was doctor Orietta Mattio.

Soili Perkiö

# Österreich

## Modell einer Zusammenarbeit

Landesmusikschulwerk und Landeskonservatorium – Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« in Kärnten

Gemeinsame pädagogische Interessen ermöglichen der Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« Kärnten eine zukunftsweisende Zusammenarbeit mit dem Kärntner Landesmusikschulwerk und dem Kärntner Landeskonservatorium, denn man wird sich auch dort immer stärker bewußt, daß der musikpädagogische Ansatz Carl Orffs auch für eine zeitgemäße Instrumentalpädagogik wichtige Aspekte bietet.

So fand die Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« von Anfang an beim Direktor des



 $\label{lem:total-continuous} \textit{Teilnehmer des Schwerpunktseminars } \textit{\textbf{\textit{M}}} \textit{\textbf{\textit{H}}} \textit{\textbf{\textit{I}}} \textit{\textbf{\textit{Tanz}}} \textit{\textbf{\textit{(Margarida do Amaral) am Kurs }} \textit{\textbf{\textit{M}}} \textit{\textbf{\textit{u}}} \textit{\textbf{\textit{I}}} \textit{\textbf{\textit{M}}} \textit{\textbf{\textit{I}}} \textit{\textbf{\textit{a}}} \textit{\textbf{a}}} \textit{\textbf{\textit{a}}} \textit{\textbf{\textit{a}}}$ 



Eine Partitur aus Formen und Farben »komponieren« die Teilnehmer des Workshops »Elementare Musikerziehung (Wolfgang Hartmann) am Seminar »Musik und Bewegung« in Klagenfurt

Kärntner Landeskonservatoriums und Landesmusikschulwerks, Hans-Jörg Scherr, ein offenes Ohr, der die von der Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« für ihre Veranstaltungen benötigten Unterrichtsräume stets kostenlos zur Verfügung stellt. Er war einer der Pioniere in unserem Raum, der durch das Einrichten von Früherzichungsgruppen Carl Orffs Musikpädagogik vielen Menschen näherbrachte.

Später holte er Wolfgang Hartmann, Absolvent des Orff-Instituts und dort auch als Lehrer tätig, an das Konservatorium und betraute ihn mit der Leitung der Abteilung Instrumental- und Gesangs-

pädagogik.

Aus dieser für uns günstigen Personalsituation entwickelten sich allmählich gemeinsame Projekte. Durch eine abgestimmte Planung bei der Referentenwahl und Termingestaltung von Veranstaltungen sind wir jetzt in der Lage, unseren Mitgliederninteressante Seminare anzubieten. Andererseits gelingt es uns, die Instrumentallehrer des Musikschulwerks als Zielgruppe für unsere Veranstaltungen vermehrt anzusprechen.

Im März 1993 freuten wir uns über den ersten gemeinsamen Erfolg unserer Zusammenarbeit, der es ermöglichte, Frau Dr. Rene Boyer-White, Hochschulprofessorin am College Conservatory of Music der Universität von Cincinnati (USA) nach Klagenfurt zu holen. Diese nicht nur in den gesamten Vereinigten Staaten bekannte Referentin – sie war auch als Vortragende auf den ISME-Konferenzen '90 in Helsinki und '92 in Seoul - unterrichtete zuerst am Konservatorium und gab anschließend ein ganztägiges Seminar für die Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« Kärnten. Dabei gelang es der Referentin in beeindruckender Art, mit Liedern, Sprechtexten, Sing- und Bewegungsspielen in englischer Sprache einen Einblick zu geben, in welcher Form elementare Musikerziehung in der multikulturellen Gesellschaft der Vereinigten Staaten verwirklicht werden kann.

Ein weiterer gemeinsamer Schritt war das Seminar »Musik und Bewegung« vom 2.–5. April 1993 am Kärntner Landeskonservatorium.

Intention dieses Seminars war es, Musikpädagogen verschiedener Einrichtungen zu gemeinsamen Veranstaltungen zusammenzubringen, vor allem der Erfahrungsaustausch zwischen Instrumentallehrern und Musiklehrern in den Regelschulen sollte angeregt werden. Die Auswahl der Kursinhalte war darauf abgestimmt: Historischer Tanz (Margarida do Amaral), Popularmusik (Siegfried Haider), Inhalte aus der musikalischen Früherziehung (Wolfgang Hartmann) und Instrumentaler Anfangsunterricht (Michaela Papenberg). Aus diesem Angebot konnten neben dem für alle verbindlichen Programmteil von den Teilnehmern ihren Interessen entsprechend zwei Schwerpunkte gewählt werden.

Das Landesmusikschulwerk beteiligte sich finan-



Workshop mit Rene Boyer-White am Kärntner Landeskonservatorium im März 1993



Seminar »Musik und Bewegung«, 2,-5. April 1993. Wolfgang Hartmann mit einigen Teilnehmern des Kurses »Elementare Musik – verschiedene Ansätze«

ziell großzügig an dieser Veranstaltung, die von der Kärntner Landeskoordinatorin organisiert wurde. Die auf 65 beschränkte Teilnehmerzahl war schon lange vor Kursbeginn erreicht. Die Kursteilnehmer bekundeten ihr Interesse an der Arbeit der Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks« nicht zuletzt mit einer Reihe von Beitrittserklärungen. Nach diesen erfolgreichen Ansätzen sind weitere Projekte ins Auge gefaßt.

Elisabeth Lindvai-Sòos

#### Polen

Der Kreis der Orff-Schulwerk Gesellschaften in aller Welt ist größer geworden. Am 22. Januar 1993 wurde in Warschau die polnische Orff-Schulwerk Gesellschaft gegründet. Zur ersten Präsidentin wurde Urszula Smoczyńska gewählt, eine Absolventin des Orff-Instituts, die sich seit vielen Jahren erfolgreich um eine Verbreitung der Ideen des Orff-Schulwerks in Polen bemüht.

Die Gesellschaft hat inzwischen 50 Mitglieder, das anhaltende Interesse läßt für die Zukunft eine größere Mitgliederzahl erwarten. Insbesondere dann, wenn die geplanten landesweiten Aktivitäten realisiert werden können.

Wie Marta Smoczynska, die Sekretärin der Gesell-

schaft, mitteilt, sollen ErzieherInnen und Lehrer-Innen durch Seminare, Vorträge und Publikationen Einblick in das Orff-Schulwerk erhalten und Möglichkeiten einer zeitgemäßen Adaption kennenlernen. Für diese Pläne hofft man in Warschau auch auf die Zusammenarbeit mit Orff-Schulwerk Gesellschaften in anderen Ländern.

Wir gratulieren herzlich und wünschen gutes Gelingen für die Zukunft. Für eine Kontaktaufnahme drucken wir die Adresse ab:

Polskie Towarzystwo C. Orffa (PTCO) Wydziat Wychowania Muzycznego Warszawa, Okolnik 2

#### Schweiz

#### Orff-Instrumente im Konservatorium

Am 23, und 24. Februar 1993 bot das Konservatorium Lugano ein Seminar zur Weiterbildung seiner Lehrer und Lehrerinnen an. Als Dozentin wurde Dr. Orietta Mattio vom Orff-Institut in Salzburg gewonnen. Im Mittelpunkt der intensiven Arbeit standen die Orff-Instrumente. Sowohl spieltechnische als auch methodische Fragen wurden erörtert und das gemeinsame Singen und Musizieren – bei dem auch die Bewegung nicht fehlen durfte – gab

Anregung, in die musikpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen verstärkt die Orff-Instrumente einzubeziehen.

Durch das Seminar wurden viele Teilnehmer in ihrem eigenen pädagogischen Wirken bestätigt. Viele kennen »Musik und Tanz für Kinder« und die darin tradierten Ansätze des Orff-Schulwerks. Weitere spieltechnische Übung, eigene und methodische Erfahrungen in der vokalen und instrumentalen Improvisation und beim Begleiten von Lierund der Bewegung sind aber willkommen. Die Teilnehmer und der Veranstalter haben den Wunsch geäußert, solche Fortbildungsveranstaltungen fortzusetzen.

# Aus dem Orff-Institut / From the Orff Institute

# Neue Mitarbeiter



**Dr.** Ursula Fritsch unterrichtet im Sommersemester '93 in Vertretung für Frau Prof. H. Vent am Orff-Institut.

Sie kommt aus Frankfurt/Main. Dort ist sie am sportwissenschaftlichen Institut der J.-W.-Goethe-Universität in der Lehrerausbildung tätig. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Ästhetische Erziehung, Tanzdidaktik und Sportdidaktik. Zu diesen drei Themenbereichen hat sie vielfach veröffentlicht. Ausgebildet ist sie als Lehrerin, war 5 Jahre im Schuldienst, bevor sie als pädagogische Mitarbeiterin an die Universität nach Frankfurt ging, ihr

Diplom in Pädagogik machte und zum Doktor der Philosophie promovierte. Ihr Lehr- und Forschungsinteresse gilt vor allem den Möglichkeiten und Widerständen einer ästhetischen Erziehung in der modernen Gesellschaft.

Auf die Gespräche mit Lehrenden und Lernenden des Orff-Instituts, eines – wie sie meint – per se Ȋsthetischen« Ausbildungs-Instituts, freut sie sich besonders.



Katharina Grill, geboren 1962 in München; 1982 Abitur am musischen Gymnasium in München, Anschließend absolvierte sie ein einjähriges Praktikum an der psychiatrischen Universitätsklinik München und an der psychiatrischen Klinik Haar. Nach einem Jahr privatem Schauspielunterricht nahm Katharina Grill 1984 das Studium am Orff-Institut auf, das sie mit dem Schwerpunkt Tanz 1988 mit der ersten Diplomprüfung (Lehrbefähigung) verließ. Ein halbjähriger Aufenthalt in New York zur Weiterbildung in Choreographie, klassichem Tanz und modernen Tanztechniken (Muller, Graham) schloß sich an. Sie erhielt einen Förderpreis für Darstellende und ausübende Kunst des Sudetendeutschen Kulturrates.

Seit 1989 ist Katharina Grill Mitglied der Laokoon Dance Group (die 1990 den Kulturförderpreis der Landeshauptstadt München erhielt) und hat mitgewirkt bei zahlreichen Tanztheaterproduktionen und Gastspielen im In- und Ausland. Ebenfalls seit 1989 hat sie ihre Unterrichtstätigkeit mit Kindern und Erwachsenen aufgenommen und ist seit 1990 Dozentin der Sommerakademie Neuburg a. d. Donau. Dort und in Beilngries erarbeitete sie Tanztheaterproduktionen mit Kindern.

Seit 1993 nimmt sie privaten Kompositions- und Musiktheorieunterricht bei Prof. Heinz Winbeck. Ab Sommersemester 1993 hat Frau Grill einen Lehrauftrag für das Fach »Musik und Tanz – Gestaltung« im zweiten Studienabschnitt übernom-

men.



**Dr. Peter Maria Krakauer** wurde 1954 in Wien geboren, besuchte das Gymnasium in Wieselburg (Niederösterreich). Nach Matura und gleichzeiti-

gem Abschluß der Ausbildung zum Klavierpädagogen Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Psychologie an der Universität Wien, gleichzeitig Dirigentenausbildung am Konservatorium der Stadt Wien.

1981 Promotion zum Doktor der Philosophie mit der Dissertation »Felix Weingartner als Direktor der Wiener Oper«. Zwischen 1973 und 1982 als Klavierlehrer an den Musikschulen Pöchlarn und St. Pölten tätig.

Seit 1982 Hochschulassistent am Institut für Integrative Musikpädagogik und Polyästhetische Erziehung und an der Abteilung »Musikpädagogik« an der Hochschule Mozarteum in Salzburg, 1982 auch Gründungs- und Vorstandsmitglied der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung.

Seit 1984 Lehraufträge an verschiedenen Abteilungen der Hochschule (Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten, Theorie der Erziehung und Bildung, Allgemeine und vergleichende Kulturkunde, Operngeschichte, Angewandte Musikethnologie, u. a.).

1989 Assistenzprofessor, Publikationen zu musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Themen, seit 1982 Redaktion der Informationen des Institutes, seit 1986 Redaktionsmitglied der Zeitschrift »Polyaisthesis«.

Bisherige Forschungsschwerpunkte sind: Oper und Musiktheater, Musikanthropologie, Vergleichende Kulturanthropologie, interdisziplinäre Fragestellungen zu musikhistorischen und musikästhetischen Bereichen sowie zur Kunsttheorie und kunstübergreifenden Erscheinungsformen.

Mit I. April 1993 wurde Dr. Krakauer als Hochschulprofessor auf die Lehrkanzel für Theorie und Geschichte der Musik berufen.

# Anerkennung eines vierjährigen Studiums in Salzburg

Es tauchen immer wieder Fragen der Anerkennung unserer Studien im Rahmen einer späteren Berufstätigkeit, insbesondere auch im Zusammenhang mit der Bezahlung, auf. In »Orff-Schulwerk Informationen« Nr. 48, S. 33, wurde von einer erfreulichen Stellungnahme des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht, Kultus, Wissenschaft und Kunst aus dem Jahr 1990 berichtet, wonach das 4jährige Studium, das mit der 1. Diplomprüfung abgeschlossen wurde, »im wesentlichen einer Ausbildung an einer Hochschule für Musik in Bayern entspricht«.

Nun hat eine unserer Studierenden aus gegebenem Anlaß eine erneute Anfrage an das Ministerium gerichtet. Die seinerzeitige Auskunft ist bestätigt worden. Es wurde festgestellt, »... daß die vierjährige Ausbildung an einer österreichischen Musikhochschule im Fach Musikalisch-Rhythmische Erziehung« (unter diesem Begriff wurde unser Studium im Bescheid rubriziert) vergleichbar der hiesigen Ausbildung zum Diplommusiklehrer im höheren Dienst ist.« (Aktenzeichen Nr. VII/5 – 19/171 443 M-Nr. 4381)

# Tanztheaterproduktion

#### Nichts kommt von selbst Ein Kunststück politischer Geschichte

»Nichts kommt von selbst und wenig ist von Dauer, darum besinnt Euch auf Eure Kraft« – dieser Satz Willy Brandts ist der rote Faden eines Tanzstücks über die Geschichte Deutschlands seit dem 2. Weltkrieg.

Vier Szenen, die sowohl entscheidende Phasen deutscher Geschichte wie auch wichtige Abschnitte in der politischen Biographie Brandts sind, visualisieren die Dynamik von Gesellschaftsgeschichte, hier dargestellt als ein permanentes, sich (nur) scheinbar wiederholendes Wechselspiel zwischen Menschen und Menschengruppen. Es ist die Geschichte von Rechtsradikalismus, Gewalt und Krieg, von Kleinbürgertum und linker Opposition, aber auch von Liebe, Lust, Geld und Sex. Menschen mit ihren Hoffnungen und Schnsüchten, ihren Begrenztheiten und Oberflächlichkeiten, ihren Machtgelüsten und Gewalttaten prägen den dynamischen Verlauf.

Mit der Inszenierung eines Stücks politischer Geschichte nimmt diese multimedial angelegte Produktion die bislang selten verwirklichte Möglichkeit wahr, politische Geschichte, die ja im wesentlichen die der rationalen Vernunft ist, mit der Sprache des Tanzes zu erzählen und zu kommentieren. Einen ergänzenden Kommentar liefert eine Musikcollage und eine Fotomontage, bei denen zeitgenössisches Klang- und Bildmaterial mit neuen Kompositionen und Fotografien verarbeitet werden.

Idee, Konzept und Choreographie: Gabriele Klein

#### Tanz:

Chris Amrhein, Rupert Bopp, Ruth Derschmidt, Kozva Guttieroz-Delgado, Mathias Hudelmayer, Michaela Kutter (Studierende der Hochschule »Mozarteum«, Abteilung Orff-Institut)

#### Musik:

Werner Raditschnig

#### Bild:

Jürgen Spiler

#### Kleidung:

Cordula Hofmann-Molis

Dauer: ca. 1 Stunde

Premiere am 19. April 1993 im »Großen Studio« der Hochschule »Mozarteum« in Salzburg.

Weitere Aufführungen;

#### 4. Juni 1993, 20 Uhr:

Musisches Zentrum Bochum/Deutschland im Rahmen des Internationalen Hochschul-Tanztheatertreffens

#### 8. Juni 1993, 20 Uhr:

Flottmann-Hallen, Herne/Deutschland

#### 5. und 6. Juli 1993, jeweils 20 Uhr:

Theatermanufaktur am Halleschen Ufer, Berlin/ Deutschland

## Besuch der ARGE-Leiter und Fachinspektoren/innen für Musikerziehung und Instrumentalmusik an den AHS Österreichs

Am 26, 2, 1993 besuchte eine Gruppe praxisleitender österreichischer Musikpädagogen/innen auf Vermittlung von Frau Mag. Christa Gruber (Salzburg) das Orff-Institut, um aktuelle Tendenzen und Entwicklungen kennenzulernen. Rudolf Nykrin und Hermann Urabl informierten über neueste Daten zum Studium. In einem ausführlichen Praxisteil führte Hermann Urabl exemplarisch in ein Schlagzeugstück von Harald Weiß ein (»Studie für Hände«, aus Schlagzeugwerkstatt, Bd. II, Schott-Verlag). Neben weiteren Einblicken in multimediale Projekte und Neigungsgruppenarbeit erfolgte auch eine Information über die neue österreichische Ausgabe von »Spielpläne Musik« (vgl. S. 78).

In der Diskussion mit den Gästen wurde u. a. über die Leistungen, die von einem kontinuierlichen und fachlich gehaltvollen Musikunterricht am Ende der Schul- bzw. Gymnasialzeit erwartet werden sollten, gesprochen. So stehen dem Wunsch des Orff-Instituts, genügend qualifizierte Studierende im Kreis der Bewerber/innen in der Aufnahmeprüfung zu finden, oft nur sehr mangelhafte

musikalische Kenntnisse der Aufnahmewilligen gegenüber. Mit den Gästen war man sich offenbar über die Notwendigkeit eines fachzentrierten, gehaltvollen Musikunterrichts klar. Dr. Peschl (Wien) warnte vor Tendenzen, das Ausmaß des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen einzuschränken und berichtete von Bemühungen um eine europaweite Koordination.

# Besuch aus Prag

In den Tagen von 18. bis 19. März d. Js. besuchte Frau Prof. Olga Kurzová aus Prag das Institut. Sie arbeitet seit 26 Jahren mit mental Behinderten. Weil das Orff-Institut zwei solche Kindergruppen und eine Erwachsenengruppe musikpädagogisch betreut, kam es zur Einladung. Am 18. März hielt sie einen Vortrag über ihre Arbeitserfahrungen und -formen mit Behinderten. Aus ihren Gedanken.

»Ja, es ist wahr, daß die Behinderten ein gutes Essen, schönes Lebensmilieu und menschenwürdige Behandlung brauchen, aber heute wissen wir, daß auch sie eine ihren Möglichkeiten entsprechende Ausbildung bekommen sollen, damit sie sich innerlich entwickeln können. Man muß nur dabei die passenden Arbeitsvorgänge und -methoden anwenden.« - »Bei der Gruppenarbeit ist es sehr wichtig, die Eigenschaften der Einzelpersonen zu berücksichtigen und die Unterrichtsstunde auf dieser Basis aufzubauen.« - Und zum Problem des zukünftigen Arbeits- und Lehrpersonals hat sie gesagt: »Der Lehrer muß die Behinderten gut verstehen und wissen, wie er sie richtig behandeln soll. Vielleicht muß ich nicht betonen, daß bei dieser Arbeit eine gefühlvolle, tiefe emotionelle und höchst sensible Einstellung äußerst wichtig ist. Es ist gar keine Kunst, ein braves, gesundes und kluges Kind zu lieben und zu unterrichten. Die höchste Kunst der Nächstenliebe bedeutet, jemanden zu lieben und lehren, dem etwas ober überhaupt vielleicht alles von diesen Eigenschaften fehlt.« - Und weiter kommentierte Frau Kurzová zwei Videoaufnahmen aus ihrem privaten Studio »Die Oase« in Prag, in dem sie mit den Behinderten auf einem sehr anspruchsvollen Niveau kreativ arbeitet.

Am nächsten Tag nahm sie teil an einer Unterrichtsstunde mit Behinderten, in der sie mit ihnen auch aktiv arbeitete und danach verschiedene Fachfragen der Studenten beantwortete. Ihrerseits kam es auch zu einer Einladung nach Prag. – Es war eine sehr nützliche, fruchtbare und freundschaftliche Begegnung.

Vladimír Poš

#### Die Kontakte zwischen Prag und dem Orff-Institut

Schon zum dritten Male seit 1991 besuchte eine Studentengruppe der pädagogischen Fakultät der Karlsuniversität in Prag, begleitet von ihrem Dozenten, das Orff-Institut. Es waren das eigentlich die ersten offiziellen Kontakte seit dem Jahr 1968, in dem die Russen in die ehemalige CSFR einmarschierten. Im Rahmen der Hospitationswoche nahmen die Gäste aus Prag an verschiedensten Unterrichtsstunden teil, um das System und die Arbeitsarten des Hauses näher kennenzulernen. Die Nachgespräche haben erwiesen, wie beiderseitig nützlich diese Begegnungen waren und sind. Auf einer Seite stehen solide Studienergebnisse des »frontalen« traditionellen Studiums, auf der anderen kreative, lockere und fast kollegial geleitete Arbeitsvorgänge des Instituts. Auch das Spektrum der angebotenen Studienfächer ist sehr verschieden. Die traditionsmäßige Verbindung der Musik mit Bewegung am Orff-Institut bringt sicher Anregungen, ebenso die Improvisation aller Art bei den verschiedensten Stunden. Das Wichtigste dabei sicher ist die kreative, angstlose und freundliche Atmosphäre beim Unterricht, die wertvollste Sache, die das Institut jedem Besucher bietet. Umgekehrt haben Studenten des Orff-Instituts einen Kindergarten, eine Volksschule und die pädagogische Fakultät in Prag besuchen und die Arbeitsvorgänge und Ergebnisse vergleichen können, Auch war Gelegenheit, verschiedene Konzerte, Theater- oder auch andere kulturelle Vorstellungen zu besuchen und dabei auch etwas von der eigenartigen Atmosphäre dieser wunderschönen historischen Kulturstadt »einzuatmen«.

Vladimír Poš

# Special Course 1994/95

Das Orff-Institut veranstaltet im Studienjahr 1994/95 wieder einen »Special Course«

»ADVANCED STUDIES IN MUSIC AND DANCE EDUCATION - ORFF SCHULWERK« Informationen und Anmeldungen: Sekretariat des Orff-Instituts.

The Orff-Institute is pleased to announce The Special Course 1994/95 ADVANCED STUDIES IN MUSIC AND DANCE EDUCATION – ORFF SCHULWERK Further information and application forms: Orff-Institut, Att. "Special Course" 1994/95.

## Symposion 1995

### Das Orff-Institut

der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg

veranstaltet zu Ehren des 100. Geburtstages von Carl Orff ein

### Internationales Symposion Orff-Schulwerk

Musik und Tanzerziehung als Beitrag zu einer Interkulturellen Pädagogik

»Das Eigene – das Fremde – das Gemeinsame«

Salzburg, 29. Juni bis 2. Juli 1995

Interkulturelle Erziehung

Niemand kann heute mehr seine Augen davor verschließen, daß unser Zeitalter eine Übergangssituation darstellt, daß alte Strukturen in für viele Menschen schmerzhafter Weise zusammenbrechen und heute in einem mühevollen Prozeß erst langsam Gestalt annehmen.

Die weltweite Migration aus politischen, wirtschaftlichen, ökologischen oder kulturellen Gründen führt zu völlig neuem, meist unfreiwilligem gesellschaftlichem Zusammenleben von Menschen verschiedener Herkunft, Rasse, Religion, Hautfarbe, Sprache, Erziehung, Vom gleichgültigen Nebeneinander oder chaotischen, oft gewalträtigen Aufeinanderprallen der »Eigenen mit den Fremden« bis zu einer für alle lebensfähigen neuen Ordnung, einem Gemeinsamen, ist ein weiter Weg zurückzulegen. In diesem Zusammenhang müssen Brziehungskonzepte im großen wie im kleinen neu überdacht werden. Das gilt auch für die Musikund Tanzerziehung im Sinne des Orff-Schulwerks.

### Was hat das Orff-Schulwerk mit interkultureller Erziehung zu tun?

Orff hat in seinem Schulwerk einen kulturellen Lernprozeß konzipiert, der von der Begegnung des

Kindes mit der kulturellen Tradition seiner engeren Heimat (dem »Eigenen«) ausgeht und ihm später Zugang zu anderen Sprachen (auch Musikund Tanzsprachen) und Kulturen, also zum »Fremden« öffnet. Obwohl dies zunächst auf die abendländische Kultur bezogen war, so finden wir im Schulwerk auch Widerspiegelungen von außereuropäischen Kulturen (etwa in Skalen und musikalischen Formen, bei der Instrumentenwahl und vor allem in der Betonung der Improvisation). Das internationale Interesse am Schulwerk mag ursprünglich daraus entstanden sein, daß Musikpädagogen aus anderen Ländern und Kontinenten zunächst wohl intuitiv »Gemeinsames« zwischen dem Schulwerk und ihren eigenen alten Kulturen empfunden haben.

In den Jahrzehnten seit der Gründung des Orff-Instituts gingen von diesem Zentrum weltweit Impulse aus, die das Orff-Schulwerk zu einem interkulturellen Netzwerk im kleinen gemacht und damit bei allen Beteiligten intensive Lernprozesse in Bewegung gesetzt haben. Die Geschichte der Adaptionen des Schulwerks in andere Kulturen zeigt eine Entwicklung, die immer mehr bestrebt ist, das jeweils »Eigene« zu bestärken. Die aus 57 Ländern der Erde kommenden Absolventen des Instituts haben unterschiedlichste Ansätze entwickelt, um die Anregungen des Orff-Schulwerks für ihre spezifischen Kulturen zu nützen.

Ein anderes Problem als die Adaptation in andere Kulturen stellt die Situation der ethnisch gemischten Schulen war, die heute schon in vielen Ländern zu finden ist. Erweist sich das pädagogische Konzept des Orff-Schulwerks als ein Weg, über kreative Prozesse neues »Gemeinsames« zu erschaffen? Welche Erfahrungen und Ansätze gibt es in diesem Bereich in den einzelnen Ländern? Sind solche Erfahrungen übertragbar?

### Zu Verlauf und Inhalten des Symposions:

Das Symposion zur Feier des hundertsten Geburtstags von Carl Orff wird viele Menschen aus der ganzen Welt an das Orff-Institut bringen. Wiederund Neubegegnung wird eine wichtige Rolle spielen. Darüber hinaus werden sich die Teilnehmer gemeinsam mit einer Reihe von Fragen beschäftigen, die unser Bewußtsein für die Probleme interkultureller Erziehung schärfen können:

Welche Bedeutung kommt der Erhaltung kultureller Identität in den Bereichen von Musik und Tanz zu? Bringt das Festhalten am Eigenen und Authentizität in der Interpretation die Gefahr der kulturellen Ghettobildung mit sich? Oder führt umgekehrt Öffnung und Annäherung zum Verlust des Charakteristischen, Austausch zu Konformismus und Uniformität? Welche Vorgehensweisen in der Begegnung mit dem Fremden sind akzeptabel,

welche sind als kolonialistisch oder als unreflektierter Folklorekonsum zu hinterfragen? Welche Rolle spielen musikalisch-tänzerische Materialien, welche Bedeutung hat der Lebenskontext der anderen Ethnien im Prozeß der voneinander lernenden Begegnung? Was ist aus den Erfahrungen von Anthropologen und Ethnologen für die pädagogische Praxis zu lernen?

Folgende Veranstaltungen sind vorgesehen:

- Vorträge, Statements und Diskussionen zum Thema des »Eigenen«, des »Fremden« und des »Gemeinsamen«
- Berichte über unterschiedliche Ansätze der Adaption des Orff-Schulwerks in andere Kulturen, ihre Bedingungen, Schwierigkeiten und Methoden. Eventuell mit Live- oder Videobeispielen.
- Gesprächsrunden zu Fragen der Interkulturellen Ästhetischen Erziehung in verschiedenen Institutionen wie Kindergarten, Schule, Jugendarbeit u. ä.
- Demonstrationen und Gesprächskonzerte, speziell zum Thema des »Eigenen«, der Auseinandersetzung mit dem »Fremden« und der Entstehung von etwas »Gemeinsamen«.
- Konzerte und performances vor dem Hintergrund des Gesamtthemas
- Ausstellungen (Fotos, Bücher, Noten)

Einladung zu Beiträgen:

Fachkolleginnen und -kollegen, die zu diesem Thema einen Beitrag leisten wollen (etwa in Form eines Referates, einer Demonstration, eines Gesprächskonzertes u. ä.) werden gebeten, bis zum 1. Dezember 1993 detaillierte Entwürfe einzusenden. Die Kürze der für das Symposion zur Verfügung stehenden Zeit sowie eine konzentrierte Programmgestaltung wird eine Auswahl der eingegangenen Vorschläge notwendig machen.

Es wird darauf aufmerksam gemacht, daß nur in Ausnahmen mit geringer finanzieller Unterstützung des Orff-Instituts gerechnet werden kann. Offizielle Konferenzsprache ist Deutsch. Bei Plenumsvorträgen, Rundgesprächen und Einführungen wird simultan ins Englische und Spanische übersetzt. Praktisch orientierte Veranstaltungen bedienen sich der im Programm vermerkten Sprache, eine informelle Übersetzung in andere Sprachen innerhalb der Teilnehmergruppe ist möglich. Schriftliche Inhaltsangaben in Deutsch, Englisch und Spanisch vermitteln eine Kurzinformation.

### DAS ORFF-INSTITUT LÄDT HERZLICH ZUM SYMPOSION 1995 EIN!

Zur Erleichterung der Durchführung dieses Jubiläums-Symposions haben wir ein Spendenkonto eingerichtet. Beiträge werden dankbar entgegengenommen!

Kontonummer: Orff-Schulwerk Forum, Salzburg, Spendenkonto Symposion 95, Raiffeisenverband Salzburg, Alpenstraße, BLZ 35240: Kto.-Nr. 930 45 466.

Kontaktadresse:

»Symposion 1995« – Orff-Schulwerk Forum Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg Tel. 0 66 2 / 88 9 08 / 316, Fax: 0 66 2 / 24 8 67.

Celebrating the hundreth birthday of Carl Orff the Orff Institute is pleased to announce an International Symposion

ORFF-SCHULWERK
MUSIK- UND TANZERZIEHUNG
a Contribution to Intercultural Pedagogy

#### Intercultural Education

We can not shut our eyes any longer to the fact that our era represents a period of transition, that old structures are breaking down in a way which is painful for many people, and new ones have to take shape slowly in a laborious process.

The worldwide migration for political, economical, ecological or cultural reasons leads to an entirely new, mostly unvoluntary social situation where people of different roots, race, religious belief, colour, language and educational background are living together. There is a long way from the indifferent coexistence or chaotic, frequently violent collision between "the inherent" and "the foreign" to a new order, acceptable to everyone, – "the common". In this context we need to redesign educational concepts, both on the bigger and the smaller scale. This is also true for Music and Dance Education in the spirit of Orff-Schulwerk.

## What has Orff-Schulwerk to do with Intercultural Education?

Orff's concept in his Schulwerk is a cultural learning process, starting from the child's encounter with the cultural tradition of his homeland (the inherent) and subsequently opening him the doors to other languages – also music and dance languages – and cultures ("the foreign"). Although initially this was based onthe occidental culture, we also find in the Schulwerk reflections of noneuropean cultures (e.g. in scales and musical forms, in the selection of instruments and, above all, in the emphasis on improvisation). Possibly

the international interest in the Schulwerk has originated in the fact that music teachers from other countries and continents have found, initially perhaps through intuition, that the Schulwerk and their own cultures have a lot in common.

During the decades since the foundation of the Orff-Institut, a worldwide projection of the Orff-Schulwerk's stimulus originated from this centre, creating a miniature intercultural network, thus setting in motion an intensive learning process within all the people involved. The history of the adaptations of the Schulwerk for other cultures shows a development towards the reinforcement of "the inherent". Those students from 57 countries who have completed their studies at the Orff-Institut have developed diverse ideas about the Schulwerk's practical application within their specific cultural situation.

Another problem, different from the adaptation for other cultures, is the situation of the schools with great ethnic diversity which today already exist in many countries. Will the educational concept of Orff-Schulwerk prove to be one of the possible ways to create something new "in common"? What kind of experience and approaches have been made in this respect in other countries? Is it possible to transfer such experiences?

Programme and contents of the Symposium:

The Symposium in honour of Carl Orff's 100th Anniversary will be attended by a great number of people from all the world, meeting each other again or making new acquaintances. All participants together will be dealing with questions that will deepen our consciousness with regard to the problems of intercultural education:

How important is the preservation of cultural identiy in the areas of Music and Dance? Is there a danger of creating a cultural ghetto when we cling to "the inherent" and an authentic interpretation? Or is it, on the contrary, that opening up and drawing closer leads to the loss of the characteristic elements, that exchange causes conformism and uniformity? What are acceptable ways of experiencing "the foreign", and which ones would have to be considered colonialistic or an unreflected folklore consumption? What are the possibilities using music and dance ideas, what meaning does the living environment of other ethnic groups have within the process of mutual learning? What can we learn from anthropologists and ethnologists for our own teaching?

Events planned:

Conferences, statements and discussions in connection with "the inherent", "the foreign" and "the common".

- Reports about diverse approaches towards an adaptation of Orff-Schulwerk ideas in other cultures. Their conditions, difficulties and methods. Possibly with live- or video-examples.
- Round table discussions concerning intercultural aesthetic education in various fields such as kindergarten, school, youth activities etc.
- Demonstrations and lecture concerts dealing especially with "the inherent", the confrontation with "the foreign" and the creation of something "in common".
- Concerts and performances illustrating the comprehensive theme
- Exhibitions (photography, books, sheet music etc.)

### Invitation to make contributions:

Colleagues who are planning to participate giving a lecture, a demonstration or a concert are asked to send a detailed outline before December 1, 1993. The short duration of the Symposium and the necessity to make a concentrated programe will result in a selection from the proposals received.

Attention is drawn to the fact that financial support through the Orff-Institut can only be granted in exceptional cases.

The official conference language will be German. All lectures, round table discussions and introductory comments will be translated simultaneously into English and Spanish. All other events will be using the respective language as announced in the programme, existing the possibility of an informal translation within the group of participants. Hand-outs in German, English and Spanish will provide some information about the content of individual programme items.

### THE ORFF-INSTITUT CORDIALLY INVITES YOU TO ATTEND THE SYMPOSIUM 1995!

In order to faciliate the realization of this Jubilee Symposium, we have opened an account. We would be grateful for any contributions you might like to make!

Account number: Raiffeisenverband Salzburg, Alpenstraße, Orff-Schulwerk Forum, "Symposium 1995", BLZ 35240 – Kto.Nr.: 930 45 466.

Contact address:

"Symposium 1995" – Orff-Schulwerk Forum, Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg, Austria Tel.: 0662/88908/316, Fax: 0662/24876.

## Neuerscheinungen New Publications

Gabriele Klein: Frauen Körper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1992, 336 Seiten.

Die Frau und ihr Körper zwischen erotischem und ästhetischem Anspruch einer zu weiten Strecken männlich dominierten Gesellschaft – eine Problematik, die selbst oder gerade im Zeitalter weiblicher Emanzipation angesichts einer florierenden Mode- und Kosmetikindustrie, dem anhaltenden »Barbiepuppen-Boom« oder den klischierten Darstellungsformen der Bildmedien, aber auch angesichts zunehmender Kinderprostitution, Gewalt in der Familie und sexuellem Konsumdenken an Widersprüchlichkeit und Aktualität nichts eingebüßt hat.

Der historisch-systematischen Aufbereitung dieses gesellschafts- und kulturgeschichtlichen Phänomens widmet sich Gabriele Klein in ihrem Buch »Frauen Körper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte

des Tanzes.«

Die Autorin versucht die »Zivilisationsgeschichte des Tanzes auf dem Hintergrund der Geschichte menschlicher Körper zu verstehen und zu erklären«. Dabei geht es ihr vor allem darum, geschlechtsspezifische Unterschiede und Besonderheiten in Sichtweise und Umgang einer Gesellschaft, wie eines Individuums, mit Körper und Körperlichkeit herauszuarbeiten. Besonderes Augenmerk legt sie dabei – ihrem Titel verpflichtet – auf das sich wandelnde Bild und die Rolle der Frau.

Sie geht, um diese Frauenbilder plastisch werden zu lassen, auf die Bedeutung von Körperhygiene und Körperpflege ebenso ein wie auf Kleidung und Mode oder weibliche Arbeitsbereiche und -formen. Aus diesen allgemein kultur- und gesellschaftsgeschichtlichen Beobachtungen und Interpretationen versucht Gabriele Klein schließlich Rückschlüsse auf Phänomene und Ausprägungen von Bewegung, Tanz und Tanzformen verschiedener gesellschaftlicher Epochen zu ziehen, versucht diese ein- und durchsichtig zu machen. Dabei verläßt sie - und das scheint das eigentlich Neue an der Betrachtung - niemals die Ebene der Verflechtung von Frauen-, Körper- und Tanzgeschichte, arbeitet die gegenseitigen Bedingtheiten und auslösenden Faktoren heraus, was der an der historischen Leiste zwischen (nicht näher definierten) Naturvölkern und den achtziger Jahren unseres Jahrhunderts orientierten Arbeit eine interessante »dritte Dimension« gibt.

In der Komplexität der Darstellung, die dieser Versuch mit sich bringen muß, liegt vielleicht auch die Schwierigkeit begründet, die sich für den Leser ergibt, wenn er das Fazit einiger Einzelbetrachtungen für sich auf den Punkt bringen möchte; auch tanzgeschichtlich differenzierte Information muß dieser Sichtweise manchmal zum Opfer fallen.

Dennoch ist der große Bogen, den die Autorin zeichnet, wenn sie sich um eine »Einbindung der Tanzgeschichte in die abendländische Zivilisationsgeschichte« bemüht, nachzuvollziehen: Körper- und Tanzgeschichte als ein ständiger Wechsel zwischen Distanzierung und Entfesselung, Bezähmung und Befreiung, eingespannt in die von Bewegung und Gegenbewegung geprägte kulturhistori-

sche Gesamtentwicklung.

Inwieweit eine in großen Teilen auf die Körperlichkeit der Frau zugeschnittene Betrachtung dem Anspruch einer allgemeinen Zivilisationsgeschichte des Tanzes gerecht wird, bleibt zu überlegen; zumal sich Gabriele Klein in nahezu der Hälfte ihrer mehr als dreihundert Seiten umfassenden Arbeit mit Tendenzen und Erscheinungsformen des zwanzigsten Jahrhunderts auseinandersetzt, während vor allen Dingen die Behandlung primitiver Kulturen, früher Hochkulturen - deren Aufscheinen man in einer zivilisationsgeschichtlichen Arbeit vielleicht gar nicht erwarten würde -, aber auch des für die abendländische Geschichte in seiner Bedeutung nicht unerheblichen antiken Griechenland sich auf knappen zwanzig Seiten drängt.

Dennoch lassen sich vor allem aus dem Versuch, verschiedene gesellschaftsgeschichtliche Entwicklungsstränge zu integrieren, interessante Aspekte für eine andere Betrachtungsweise der bereits be-

kannten Tanzgeschichte entnehmen.

Ein Buch, das sich als Ergänzungsliteratur für tanzwissenschaftlich, wie gesellschaftsgeschichtlich Interessierte sicher zu lesen lohnt.

Susanne Jankula

Sandro Biagiola – Giovanni Piazza: Orff-Schulwerk, Musica per bambini. Canti folklorici italiani da 2 a 6 suoni. (Ed. Suvini Zerboni) Milano 1992.

Dieser Band ist aus der Zusammenarbeit zwischen dem Musikwissenschaftler und Ethnologen Sandro Biagiola, Dozent am Conservatorio di S. Cecilia in Rom, und dem Komponisten und Musikpädagogen Giovanni Piazza, ebenso Dozent am selben Konservatorium, entstanden.

Es handelt sich um eine Sammlung von Volksliedern aus verschiedenen Regionen Italiens, die nach bestimmten wissenschaftlichen und didaktischen

Kriterien ausgewählt worden sind.

Die beiden Autoren wollen eine Lücke im didakti-

schen und ethnomusikologischen Bereich Italiens ausfüllen. Dazu bieten sie eine Reihe von wenig bekannten Liedern (meistens Wiegenlieder, aber auch Kinderreime, rituelle Lieder, Arbeitslieder), die einfach auf Stabspielen begleitet werden können und wegen ihres modalen Charakters, des begrenzten Ambitus zwischen der Sekunde und der Sexte und dank des häufigen Gebrauchs des Dialektes einen ungewöhnlichen Reiz haben. Diese Sammlung also, die der Konzeption Carl Orffs von der Wichtigkeit des alten Kinderliedgutes entspricht, leistet einen bedeutenden Beitrag zur musikalischen Kultur Italiens. Orietta Mattio

Polyxene Mathéy and Angelika Panagopoulos-Slavik: RRRRO, Poetry, Music and Dance from Greece. A Supplement to Music for Children, American Edition. Schott SMC 79.

Virginia Nylander Ebinger: De Colores. Folklore from the Hispanic Tradition. A Supplement to Music for Children. SMC 20. Schott, London.

Carol Richards and Neil Aubrey: Sketches in Style. Arrangements for Clasroom Music. A Supplement to Music for Children. SMC 19. Schott, London.

Donald Slagel: Docum Day. An Olio of Songs from England, Hungary, Ireland, Jamaica, Middle East, Newfoundland, Nova Scotia, U.S.A. A Supplement to Music for Children. SMC 18. Schott, London.

Vier neue Zusatzhefte zur amerikanischen Orff-Schulwerk-Ausgabe (Koordination Hermann Regner) sind erschienen. Eine Fülle von Anregungen, alle in Gruppen und Klassen erprobt. Gerade bei diesen vier zuletzt erschienenen Ausgaben wird deutlich, wie sich der »Blick in die Welt« hebt, wie das Interesse an Musik aus anderen Teilen der Welt wächst. Das große und multikulturelle Land Amerika wendet sich mit wachsendem Verständnis und mit Zuneigung seinen Minderheiten, den zahlenmäßig kleinen ethnischen Gruppen zu. Alle vier Hefte können Musikunterricht auch in

Hermann Regner

Urszula Smoczynska-Nachtman: Muzyka dla dzieci (Musik für Kinder), Panstwowe Wydawnictwa Szkdue i Pedagogiczne. Warschau 1993

allen anderen Teilen der Welt bereichern.

Im Januar 1993 veröffentlichte der Buchverlag PWSiP in Warschau den ersten Teil eines neuen Buches von Urszula Smoczynska-Nachtman. Frühere Publikationen dieser Autorin sind unter den polnischen Lehrern und Studenten der Musikerziehung sehr bekannt. Das neue Werk hat aber für die Musikpädagogik in Polen eine außergewöhnliche Bedeutung. Es ist nämlich ein erster Versuch, die Ideen von Carl Orff und Gunild Keetman in die polnische Musikerziehung zu übertragen. Dabei dient Urszula Smocynska-Nachtman die deutsche Ausgabe der »Musik für Kinder« als Inspiration und Vorbild. Die polnischen Bedingungen, sowohl die kulturelle Eigenart, als auch die schulpolitische Situation, ließen die Autorin jedoch einen anderen Inhalt und Aufbau wählen.

»Muzyka dla dzieci« verwendet polnisches Sprach-, Tanz- und Musikmaterial. Es enthält Beispiele aus der Volkskunst und zeitgenössische Werke. Neben den Liedern (für viele Lieder gibt es einen Begleitsatz für Orff-Instrumente und einen Klaviersatz) kann der Erzieher Bewegungsspiele, -übungen, Gestaltungsaufgaben, Rätsel und methodische Anweisungen finden. Das Buch besteht aus zwei Teilen. Der erste, jetzt veröffentlichte Teil ist für fünfjährige Kinder gedacht. Innerhalb dieses Bandes werden die Beispiele und Aufgaben den 10 Monaten des Schuljahres zugeordnet.

Der reiche und leicht faßliche Inhalt wie auch die attraktive Ausstattung sind zweifellos Vorteile, die Musikerzieher zu dem Buch greifen lassen werden. Zum Schluß soll noch betont werden, daß »Muzyka dla dzieci« ein besonderes Ereignis im polnischen musikpädagogischen Leben ist. Das große Interesse, das die Veröffentlichung dieses Bandes begleitet, läßt erkennen, daß auch in Polen das Orff-Schulwerk immer besser bekannt wird.

Katarzyna Jakobczak

Karl-Jürgen Kemmelmeyer / Rudolf Nykrin (Hg.): »Spielpläne Musik 5/1«, »Spielpläne Musik 5/2« (Ausgabe Bayern/Österreich). Schülerbücher (à DM 16,80 / öS 95;, je zwei CD's (à DM 84,-), Lehrerbände (i. V.) – (Klett-Verlag und Österreichischer Bundesverlag)

»Spielpläne Musik«, das seit Mitte der 80er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland eingeführte und fortlaufend entwickelte Unterrichtswerk für den Musikunterricht an Gymnasien und Realschulen, erscheint jetzt in einer Ausgabe, die den Lehrplänen und Gegebenheiten des Bundeslandes Bayern sowie der Haupt- und AHS-Schulen Österreichs entspricht. Sie baut auf dem bestehenden Material und Konzept auf, setzt jedoch neue Akzente:

- Die Schülerbücher (pro Jahrgang eines) gehen noch stärker von den altersmäßig gegebenen Voraussetzungen der Schüler, insbesondere auch ihrem Sprachverständnis aus.
- Die Lehrerbände sind noch stärker praxisbezogen.

 Das erstmalig genutzte Tonträger-Medium »CD« ermöglicht neben einer verbesserten Klangqualität einen sehr raschen Zugriff auf die gewünschte Musik.

Die Fortführung des Werkes für weitere Klassenstufen steht bevor.

Zur Realschulausgabe (Bundesrepublik Deutschland) von »Spielpläne Musik« sind zwei neue Arbeitshilfen für den Lehrer erschienen:

 Leichte Klaviersätze – zum Schülerbuch »Spielpläne Musik 1« (enthält Sätze zu 70 Liedern von R. Nykrin) – ISBN 3-12-178410-2, DM 20,90.

 Leichte Klaviersätze – zum Schülerbuch »Spielpläne Musik 2« (enthält Sätze zu 71 Liedern von W. Brunner, A. Gröner, C. Hempel, K.-J. Kemmelmeyer, J.-H. Koch, H. Naumilkat, R. Nykrin, P. Virnich) – ISBN 3-12-178510-9, DM 25,80.

Die Klavierhefte sollen den Lehrer / die Lehrerin bei der Suche nach der harmonisch passenden Begleitung entlasten und Anregungen für die ausdrucksvolle Mitgestaltung der Lieder am Klavier geben.

## Arvida Steen: Exploring Orff. A Teacher's Guide. Schott SMC 76, 1992.

... and a teacher's guide it is through 376 pages of material gleaned from many sources and with generous, detailed suggestions with examples for teaching music and movement continuing the wide reaching legacy of Carl Orff and Gunild Keetman.

In her introduction Arvida Steen states, "the goal of this book is to help each of us develop a curriculum and lessons that address our children's needs with our best thinking and planning." The book seems an intended sequel to "Discovering Orff" (Jane Frazee with Kent Kreuter, Schott 1987).

Exploring Orff is organized in two sections. The first deals with planning a curriculum and shows the possibilities for organizing one, always with the statement that changes are inevitable and necessary. "A curriculum should never be static, but instead a lively process of decision making that responds to changes in music objectives for our students." part one concludes with a section on lesson planning and suggests models which also include points for evaluation. In the second section of the book, guals and objectives at all grade levels from Kindergarten through grade 5 are considered. Descriptions exhaustive in detail show how objectives can be met in all areas of music study. Additional resources are given with each topic. The care and concern for the best teaching pos-

sible is clearly stated in this book. The almost 200 models excerpted from ome 25 major sources in-

cluding folklore (basically American) and original compositions leave no area of music learning untouched. (An additional column in the index according to subject areas might be included in a future printing).

This book brings concrete answers to questions that begin, "How do I teach . . . (reading, singing, writing, rhythm, listening, performing, etc.)?". Exploring Orff ends with an essay on Ortistry in the Classroom. "As children learn that their responses and ideas are accepted, they will understand that they share responsibility with the teacher for the quality of their performance."

Exploring Orff seems to be the most complete accompanying guide for all Orff-Schulwerk materials to date and one of the most helpful to all teachers who also wish the very best for their students. Arvida Steen has made a fine contribution to all of us.

Miriam Samuelson

# Orff-Schulwerk Kurse / Orff-Schulwerk Courses

7 9. 5,1993	Aktuelle Didaktische Relevanz des modernen Tanzes für die Tanzerziehung
	Ursula Fritsch, Barbara Haselbach, Gabriele Klein Institut für Sportwissenschaften der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Tanzforschung e.V. (Arbeitskreis Tanzerziehung in Gymnasien)
1013. 6.1993	Musik- und Tanzwerkstatt
	Micaela Grüner, In Suk Lee Landesmusikadademie Nordrhein Westfalen, Heek MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG
1113. 6.1993	Elementares Musiktheater
	Manuela Widmer AG Rhythmik in Sachsen-Anhalt und Sachsen e.V. Geschäftsstelle: Kerstin Hirthe, ABebel-Straße 39, D-O Halle/Saale
2125. 6.1993	Singen - Spielen - Tanzen auf der Basis von »Musik und Tanz für Kinder«
	Micaela Grüner, Jutta Hilfrich Bayerische Musikakademie Marktoberdorf MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG
110. 7, 1993	Musica, gesto e movimento: una metodologia per l'educazione
	Margarida do Amaral, Sebastian Korn, Orietta Mattio, Raffaello Menini, Heidi Stuffer, Polo Vallejo S.I.M.E.O.S., Verona, Italien
516. 7.1993	Elementare Musik- und Tanzerziehung in der pädagogischen, sonderpädagogischen und therapeutischen Praxis
	Leitung: Shirley Salmon, Ernst Wieblitz u. a. Orff-Institut, Salzburg
1015. 7. 1993	Elementare Musik- und Bewegungserziehung in Grund- und Hauptschule
	Leitung: Ulrike Jungmair, Evi Hitsch u. a. Bundesinstitut für Erwachsenenbildung, Strobl Gesellschaft »Förderer des Orff-Schulwerks«
1929. 7.1993	Internationaler Sommerkurs: Elementare Musik- und Tanzerziehung
	Leitung: Verene Maschat, Reinhold Wirsching u. a. Orff-Institut, Salzburg

Einführung in Inhalte und Arbeitsformen einer Elementaren Musik- und Tanzerziehung auf der Basis des Orff-Schulwerks
Manuela Widmer International Institute of Creative Music Education, Tatabánya, Ungarn
Interdisziplinäre Tanzerziehung
Barbara Haselbach Universität Bern, Institut für Sportwissenschaft
Elementare Musik und Bewegung; Eine mögliche Begegnung mit sich selbst
Klaus Leidecker, Maria Seeliger Bayerische Musikakademie Hammelburg MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG
Musikalisch-Tänzerische »Späterziehung«
Peter Cubasch, In Suk Lee, Siglinde Hartl, Theresia Hörl Bayerische Musikakademie Hammelburg MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG
Orff-Schulwerk, Elementare Musik- und Tanzerziehung
Barbara Haselbach, Ernst Wieblitz Hochschule für Musik »Carl Maria v. Weber«, Dresden
Spielerischer Anfang am Instrument im Anschluß an die Musikalische Früherziehung oder Musikalische Grundausbildung
Micaela Grüner, Vroni Priesner Bayerische Musikakademie Marktoberdorf MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG
Spiel, Tanz und Märchen Interkultureller Kongreß der Europäischen Märchengesellschaft Interdisziplinäre Märchenarbeit – Tanzen – Musizieren – Malen
Barbara Haselbach
Musik und Tanz für Kinder
Astrid Hungerbühler, Antje Trinks und Manuela Widmer Internationale Gesellschaft für Musikpädagogische Fortbildung e.V. (IGMF) Postfach 1443, D-5920 Bad Berleburg

25. 9. 1993	Spiele mit Schlaginstrumenten Tänze getanzt und musiziert
	Evi Hitsch Landeskonservatorium Klagenfurt, Orff-Schulwerk Gesellschaft Österreich Für Kärnten: Elisabeth Lindvai-Sòos, Unterer Almweg 10, A-9020 Klagenfurt
27.9. – 1, 10, 1993	Musik und Bewegung für behinderte Kinder und Jugendliche
	Peter Hoch, Manuela Widmer, Christine Zehnder-Imhof u. a. Bundesakademie für Musikalische Jugendbildung, Trossingen, Hugo-Hermann-Straße, D-7218 Trossingen
4 8.10.1993	Orff-Schulwerk Herbstkurs Singen, Tanzen und Spielen im Kindergarten, Schule und Freizeit
	Gerda Bächli, Peter Cubasch, Cornelia Cubasch-König, Ingo Drebes, Ruth Preißner, Christiane Wieblitz Bayerische Musikakademie Hammelburg MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG
1115. 10. 1993	Musik und Tanz im Kindergarten
	Ulrike Meyerholz, Elvira Ortiz, Susi Reichle, Werner Beidinger Bayerische Musikakademie Marktoberdorf MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG
8.–12. 11. 1993	Klang und Ausdruck: Musik und Bewegung mit hörgeschädigten Kindern
	Shirley Salmon, Herta Hirmke, Konstanze Pimeshofer, Peter Cubasch Bayerische Musikakademie Hammelburg MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG
2226.11.1993	Minispectacula - Elementares Musiktheater
	Manuela Widmer und Studierende des Orff-Instituts Bayerische Musikakademie Marktoberdorf MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG
30, 10, 1993	Spiel mit Percussionsinstrumenten
	In Suk Lee Musikhauptschule Olympisches Dorf, Innsbruck Orff-Schulwerk Gesellschaft Österreich Für Tirol: Inge Reich, Afling 12, A-6175 Kematen

Adressen der Veranstalter (soweit sie nicht bereits genannt sind): MUSIK + TANZ + ERZIEHUNG, Deutsche Orff-Schulwerk Gesellschaft, Hermann-Hummel-Straße 25, D-8032 Lochham bei München Orff-Institut Salzburg, Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg Die Schweizer Orff-Schulwerk Gesellschaft, CH-9230 Flawil, erteilt Auskünfte über ihre Kurse

### Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Jane Frazee, 670, Goodrich Ave., St. Paul, Minnesota, 55105-3523, USA
Doreen Hall, II, Elm Ave. 329, Toronto, Ontario M4W IN2, Canada
John S. Harper, Schott, 48, Great Marlbourough Street, London WIV 2BN, England
Maria de Lourdes Martins, Rua Trinidade Coelho 108, 2775 Parede, Portugal
Verena Maschat, Calle del Olmo 10-1 F, Las Rosas de Madrid, E28230 Spanien
Polyxene Mathey, Dimocharous 27, 11521 Athen, Griechenland
Christoph Maubach, 75, Alfred Crescent, North Fitzroy 3068, Victoria, Australia
Margaret Murray, Roedean Crescent, London SW15 5JX, England
Fe Rosario Nera, Music Education Department, University of the Philippines, College of Music,
Diliman, Quezon City 1101, Philippinen
Kamolvan Noot Punjashthithi, 65 Sukhumvit 19, Bangkok 1011, Thailand
Elisa Maria Roche, Pez Volador 32–5B, Madrid 30, Spanien
Katerina Sarropoulou, Dimocharous 54, 11521 Athen, Griechenland
Karin Schumacher, Schorlemer Allee 36, 1 Berlin 33, Deutschland
Judith Thomas, 15, Central Avenue, Nyack, N. Y. 10960, USA

Alle anderen: c/o Orff-Institut, Frohnburgweg 55, A-5020 Salzburg



