

Zeitschrift: Animato
Herausgeber: Verband Musikschulen Schweiz
Band: 18 (1994)
Heft: 1

Artikel: Die Visionen von damals sind immer noch aktuell
Autor: Ernst, Anselm
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-959113>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Visionen von damals sind immer noch aktuell

Die Reformtendenzen in der Musikpädagogik von 1900 bis 1933 - Resümee und Ausblick auf die Gegenwart.

Das 20. Jahrhundert kann als Jahrhundert der pädagogischen Reformen gelten. Die Vielzahl der Strömungen, der Experimente, der Neugründungen von Schulen, der pädagogischen Projekte und Konzepte ist unüberschaubar. Das Interessanteste und Folgenreichste drängt sich zusammen in den ersten drei Jahrzehnten. Hier, in der Zeit der «Reformpädagogik», scheinen die Kreativität und die Reformbegeisterung geradezu zu explodieren. Es bahnen sich epochale Wandlungen an, so im allgemeinen Erziehungsverständnis und im Selbstverständnis der Jugend. Es war noch längst nicht alles «verdaut», als das Naziregime der Reformeuphorie ein Ende setzte. Nach 1945 bedurfte es in der Wiederaufbauphase einer Anlaufzeit, um den Anschluss wiederzufinden. Dann jedoch brachten die sechziger und siebziger Jahre neue Turbulenzen, die zahlreiche Parallelen zum ersten Drittel des Jahrhunderts aufwiesen. Eine neue Jugendbewegung setzte ein, in der diesmal nicht nur die Musik (nämlich der Beat), sondern auch die Politik eine grosse Rolle spielten. Mit der sogenannten antiautoritären Erziehung wurde das Verhältnis zwischen Erwachsenen und Kindern/Jugendlichen abermals zum drängenden Thema erhoben. Bezeichnenderweise löste das neu aufgelegte und mit zündendem Titel versehene Buch von Alexander Neill, der 1921 seine Internatsschule Summerhill gegründet hatte, die heftige Debatte aus. Ähnlich wurde wieder um die Schule gestritten. Allerdings waren diesmal Phantasie und Reformbestrebungen vielleicht nicht so beeindruckend und erfolgreich wie bei den Vorkämpfen zu Beginn des Jahrhunderts.

Die Musikpädagogik in der Reformbewegung zwischen 1900 und 1933

Welcher Stellenwert kommt nun der Musikpädagogik zur Zeit der Reformbewegungen zwischen 1900 und 1933 zu? Generell darf man wohl konstatieren, dass sie keine Vorreiterrolle spielte. Die zündenden Ideen und bedeutsamen Impulse kamen vorrangig von den Vertretern der Fächer Kunst und Deutsch. Eingebettet in den allgemeinen reformpädagogischen Grundstrom fordern Jugendmusikbewegung und musikpädagogische Reformbewegung: weg von der einseitigen Förderung des Intellektes; hin zur Entdeckung der eigenen schöpferischen Fähigkeiten; ganzheitliches Lernen; Verbindung von Lernen und Leben. Die Schlagworte und die praktischen Bestrebungen sind dieselben wie in den anderen reformerischen Bewegungen.

Es zeigen sich jedoch auch einige bemerkenswerte Besonderheiten: Jugendmusikbewegung und musikpädagogische Reformbewegung versuchen musikalische Vergangenheit wiederzubeleben und zu retten, ja, sie flüchten sich teilweise in sie hinein und wenden sich folgerichtig heftig gegen die Moderne; Kritik und Selbstkritik werden nur im Ansatz formuliert; klare Konzepte, präzise Reflexionen und politische Betrachtungsweisen gelten eher als intellektualistisches Gebilde, dem eigenen Anliegen erscheinen sie nicht gemäss. Wirft man einen vergleichenden Blick etwa auf die Kunsterziehungsbewegung, fällt sogleich das politische Engagement auf. Erstaunlich ist auch die Forderung, Kinder und Jugendliche behutsam an die moderne Kunst heranzuführen, sie zu autonomen, kritischen und sinnlich geniessenden Rezipienten zu erziehen, ihnen angesichts der immer stärker aufkommenden Massenmedien sinnvolle Freizeitangebote zu vermitteln. Ebenso aktuell klingt der Wunsch, renommierte Schriftsteller möchten sich, ohne zu pädagogisieren und ohne ihre hohen ästhetischen Massstäbe aufzugeben, auf das Gebiet der Kinder- und Jugendliteratur begeben.

Derart dezidierte und zukunftsweisende Perspektiven sind dem Denken der musikkulturellen und musikpädagogischen Reformen eher fremd, und fraglich ist manchmal, ob ihnen der Name «Reform» überhaupt zukommt, da es ihnen doch oft zu sehr um Rückbesinnung und Wiederbelebung ging. So wenden sie sich der vorbachischen Kunstmusik zu, entdecken die alte Chormusik und die alten Instrumente und begeistern sich für den unromantischen, «wahrhaftigeren» Ausdruck dieser Musikepochen. Auf der Suche nach den Wurzeln von Leben und Kultur stossen sie auf die Volksmusik und die Volkskultur insgesamt. Ihre Begeisterung uferfart aus einer regelrechten Überlebenshilfe für das, was dem technisch-wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Fortschritt immer mehr zum Opfer fällt.

Eigenständiger Status der Musikschulen als Handicap?

Verständlich ist von daher, dass die ebenfalls rückwärts gewandte Musische Erziehung häufiger unter den Musikpädagogen als unter den Kunst- und Literaturerziehern ihre Anhänger findet. Doch wenden wir uns dem zu, was zu recht bis in unsere Gegenwart überleben konnte. Willkürlich sei als erstes die Gründung der Jugend- und Volksmusik-

schule genannt (Fritz Jöde, 1925). In gewandelter Form existieren sie heute weiter als Musikschule für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Welchen Stellenwert in der Musikkultur die heute rund tausend kommunalen Musikschulen in Deutschland respektive die rund vierhundert Musikschulen in der Schweiz einnehmen, lässt sich kaum ermessen. Aber sie schleppen auch eine schwere Hypothek mit sich: die chronischen Finanz- und Statusprobleme. So wichtig diese Institution vom sozialpädagogischen Standpunkt aus sein mag, so hoch die Qualifikation der in ihr beschäftigten Lehrkräfte neuerdings zu bewerten ist, und so bedeutungsvoll ihr kultureller Beitrag veranschlagt werden muss - sie zählt zu den ersten Opfern von Sparmassnahmen. Was da von Anfang an schief gelaufen ist, muss man fragen. Die Antwort ergibt sich wahrscheinlich daraus, dass die Jugendmusikschule schon 1925 als *gesonderte Institution* gegründet wurde, die fürs eigene Überleben zu sorgen hatte. Der richtige Weg wäre wohl ihre Integration in das allgemeinbildende Schulsystem gewesen. Musikalische Bildung im Gymnasium, in der Grund- und der Realschule wäre um eine höchst wichtige Komponente bereichert worden: das instrumentale Lernen. Zugleich hätte ein immer wieder formulierter sozialer Anspruch verwirklicht werden können: jedem motivierten Kind und Jugendlichen den Zugang zu aktiver Musikausbildung nicht nur zu zeigen, sondern auch zu ermöglichen. Von dieser Utopie, nämlich dass der Staat die Hauptfinanzlast trägt, lässt sich leider nur noch träumen. Die Chance scheint verpasst zu sein. Ebenso die Chance, den Musikunterricht aus den verzweifelten Musizierungsversuchen und der einseitigen intellektualisierenden Ausrichtung herauszuholen. Ohne Zweifel sähe die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen ganz anders aus, ebenso wären auch das Tätigkeitsfeld und das Berufsbild des Schulmusikers erheblich anders, wenn es damals gelungen wäre, diesen Weg zu gehen. So lässt sich nur konstatieren, dass sich unter den musikpädagogischen Reformern keine Persönlichkeit befand, die mit hoher Inspiration und freiem, weitem Blick ein umfassendes, zukunftsweisendes pädagogisches Konzept hätte erarbeiten und in die Wege leiten können. Erstaunt mag man heute fragen, warum die grossartigen Entwürfe von Maria Montessori, Berthold Otto, Peter Petersen, Georg Kerschensteiner oder Celestin Freinet bei den Musikpädagogen so wenig Beachtung fanden.

Die Entdeckung des Kindes ist auch der Beginn der musikalischen Früherziehung

Allerdings, die Entdeckung des Kindes, die von Maria Montessori, Berthold Otto und anderen ausging, hatte auch in der damaligen Musikpädagogik ihre glückliche Wirkung getan. Fritz Jöde entdeckte auf seine Weise «das schaffende Kind in der

Musik» (so der Titel seines 1928 erschienenen Buches). «Wie ist doch der ganze Lebenstag des kleinen Kindes von Musik erfüllt! Immer wieder musiziert es aus sich selbst heraus... Jedenfalls ist es Spiel, nichts als Spiel: Eins sind Singen und Spiel.» Damit gewinnt man allgemein in der Musikpädagogik einen Blick dafür, dass Kinder anders als Erwachsene sind, dass die Phase der Kindheit eine unvergleichliche Eigenwertigkeit besitzt und dass die ungeheure Lernfähigkeit des Kindes auf Angebote wartet. «Da steht das Kind nun vor seinem Lehrer und läßt ihn ein mitzuten. Nicht er das Kind, sondern das Kind ihn. Denn um diese seine Welt handelt es sich doch... Dabei ist er aber der wegweisende Freund» (Jöde). Hier können wir nun den entscheidenden Beginn der *musikalischen Früherziehung* sehen, der von der Dalcroze-Schülerin Mimi Scheiblauber auf der Grundlage der «Rhythmischen Gymnastik» einen zusätzlichen zukunftsweisenden Impuls erhält. In der heutigen Musikschule ist die elementare Musikbildung eine unverzichtbare Arbeitsbasis. Die Bedeutung dieses «Faches» lässt sich nicht hoch genug einschätzen. Bedauerlicherweise kann ja die Familie heute kaum noch Kinder in eine lebendige häusliche Musikkultur einführen. Die allgegenwärtigen Massenmedien stopfen den «absorbierenden Verstand» der Kinder (Montessori) voll und garantieren auf ihre Weise eine «zeitgemässe» musikalische Früherziehung. Klar und entschieden kann man deshalb aussprechen, dass die in den Musikschulen geleistete musikalische Früherziehung keineswegs den kurzzeitigen Interessen der Instrumentallehrer zu dienen hat, nämlich lediglich funktional die Voraussetzungen für das instrumentale Lernen zu schaffen. Es geht vielmehr darum, in geradezu *kompensatorischer Weise ein elementares und fundamentales musikalisches Lernen nachzuholen*, das eigentlich schon am Beginn des Lebens einsetzen sollte. Musikalische Früherziehung stellt allerdings nicht nur eine lebendige Einführung in Musikkultur dar. Sie ist darüber hinaus entwicklungspsychologisch geradezu unentbehrlich, da musikalisches Lernen in einer kaum vergleichbaren Weise integrativ geschieht, indem es emotionale, motorische, sensorische, kinästhetische, kognitive und ästhetische Komponenten zu einer Einheit verschmilzt. Darauf verweist die mittlerweile anerkannte Forschungs- und Therapiearbeit des französischen Arztes *Alfred A. Tomatis*. Seinen Vorstellungen nach müsste die gezielte musikalische Erziehung bereits weit vor der Geburt beginnen, da das Gehör und seine Entwicklung von umfassender Bedeutung für die Gesamtentwicklung des Embryos und des Fötus ist.

Körper - Rhythmus - Musik

Kehren wir zurück zum Beginn unseres Jahrhunderts. Da gewinnt ein weiteres Thema brennende Bedeutung: «Körper - Rhythmus - Musik». Die Initialzündung gab Emile Jaques-Dalcroze. Schon 1904 wurde «Rhythmische Gymnastik» Pflichtfach am Genfer Konservatorium. Zunächst als kompensatorisch-therapeutische Massnahme für die «musikalisch behinderten» Studierenden gedacht, wann das Fach immer mehr Eigendynamik. Heute ist es längst den Kinderschulen entwachsen und erhebt den Anspruch, eine selbstständige Form der musikalischen Erziehung zu sein mit vielfältigen Inhalten und Methoden. Doch die Entdeckung und Auferstehung des Körpers in der Musik ist noch keineswegs wirklich vollzogen. Aus der grundlegenden Idee Dalcrozés entstand zwar ein neues Fach. Die vor hundert Jahren von ihm beobachteten körperlichen Hemmungen und Blockierungen der musikalischen Ausdrucksfähigkeit haben jedoch eher noch zugenommen. Körpertherapien, die ebenfalls seit Beginn dieses Jahrhunderts entstehen, finden demzufolge immer mehr Eingang in das Ausbildungsangebot der Musikhochschulen. Es sieht so aus, als ob zur Wiedergewinnung der vollen musikalischen Ausdrucksfähigkeit eine Rückbesinnung auf das Anliegen von Jaques-Dalcroze notwendig und eine intensive praktische Verwirklichung dringender denn je seien.

Zum Schluss sei noch an das Lebenswerk *Heinrich Jacoby* erinnert, das jüngst wieder an die Öffentlichkeit gebracht wurde. «Jenseits von begabt und unbegabt» sah Jacoby die musikalischen Fähigkeiten vieler Menschen brachliegen. Seine unterschiedene Behauptung lautet: Unmusikalische Menschen gibt es nicht. Durch Konfrontation mit ungeeigneten Aufgaben, durch angstvolle Orientierung am «Richtigen», durch Lehrpersonen, die viel reden und «machen» wollen, werden Menschen entmutigt, blockiert und verborgen. Natürliches musikalisches Verhalten beginnt dagegen mit einem ursprünglichen Lauschen, einem Bewegtsein und Sich-bewegen-Lassen, einem Erspüren von gesamtkörperlichen Zuständen. Gewahrwerden, Erproben, Erkunden lässt die eigenen Fähigkeiten in Erscheinung treten. Und dies gilt - so Jacoby - für alle Bereiche menschlichen Verhaltens. Genau in diese Richtung geht auch der heutige Trend, der die rechte Gehirnhälfte und ihre ungeahnten schöpferischen Kräfte entdeckt. Bleibt zu hoffen, dass dieser Trend vor den Türen der Schulen nicht Halt macht.

Das Fazit bleibt trotz allem positiv

Unter der Vielzahl reformerischer Gedanken, Anstösse und Taten wurden einige bedeutsame herausgegriffen. Ein Resümee dieser Art kann nur fragmentarisch und willkürlich bleiben. Historische Ereignisse «sachlich richtig» darzustellen und gerecht zu bewerten, ist geradezu unmöglich. Geschichte existiert wohl nur als Konstrukt in den Köpfen der Menschen, die sie «machen» und leben.

Im übrigen scheint es das Schicksal aller Reformbewegungen zu sein, dass grosse Hoffnungen auf sinnvolle Veränderungen selten erfüllt werden. Es lohnt sich jedoch allemal, den Faden immer wieder aufzugreifen und fortzuspinnen. Denn letztlich kommt es doch zu irreversiblen Veränderungen in die gewünschte Richtung, so gering sie manchmal auch sein mögen.

Anselm Ernst

Bach et Bruel III: la réconciliation

Partis de l'hypothèse d'une distinction fondamentale entre musique classique et varié, nous avons tenté de montrer que cette différence s'exprime d'une manière évidente sur le plan de la forme.

En effet, si la variété et le classique procèdent tous deux essentiellement par récurrence d'éléments musicaux (motifs, thèmes, voire entités plus complexes), l'un se construit de façon résolument cyclique, enchaînant couplets et refrains, tandis que l'autre introduit une évolution, un devenir dans le cercle en modifiant et en développant les éléments de base. L'heure est venue de tirer quelques conclusions.

En premier lieu, comment interpréter la distinction formelle énoncée ci-dessus? Une solution consisterait à dénoncer l'incapacité des auteurs de variété. Attitude hautaine et stérile qui conduit à poser des questions oiseuses du style: quel genre de musique auraient produit les Beatles s'ils avaient étudié l'harmonie et le contrepoint? Plus intéressante me semble la perspective selon laquelle la simplicité, voire l'indigence de la variété découlerait d'un choix esthétique. Or ce choix nous amène tout naturellement à ce que nous appellerons le problème de la «finalité» musicale, non pas une finalité métaphysique - Dieu nous en garde, le terrain est déjà suffisamment bourbeux -, mais la question très concrète de savoir pour quelle occasion est écrit tel morceau et quel genre d'écoute suggère-t-il?

Mon Dieu, c'est plein de musique!

«Du Moyen-Age jusqu'à la Révolution française, la musique a toujours été l'un des piliers de notre culture et de notre vie. La *comprendre* faisait partie de la culture générale. Aujourd'hui, la musique est devenue un simple ornement, qui permet de remplir des soirées vides en allant au concert ou

à l'opéra, d'organiser des festivités publiques ou, chez soi, au moyen de la radio, de chasser ou de meubler le silence créé par la solitude. D'où ce paradoxe: nous entendons aujourd'hui beaucoup plus de musique qu'autrefois - presque sans interruption -, mais elle n'a pratiquement plus aucun sens pour notre vie: elle n'est plus qu'un joli décor»⁽¹⁾. Cette réflexion de Nikolaus Harnoncourt qui ouvre le *Discours musical*, met en évidence un changement frappant dans la perception de la musique au 20e siècle: la multiplication des situations d'écoute. Chez soi, dans la voiture, dans les super-marchés, au téléphone... à chaque instant, la musique s'imisce dans notre existence quotidienne. L'apparition des moyens d'enregistrement et de reproduction, ainsi que la radiodiffusion s'imposent bien évidemment comme les causes directes de cette omniprésence. Autrefois, pour se rincer l'oreille, force était soit d'aller au concert, soit de pratiquer un instrument. De fait, l'audition d'oeuvres musicales constituait un événement rare, privilégié, se déroulant dans un cadre festif, quasi sacré. Aujourd'hui, il suffit d'actionner un bouton de notre chaîne HI-FI: facile! Ainsi, la radio a fait bien davantage que de populariser la musique, elle en a modifié la perception. A force d'allumer d'un geste machinal notre transistor, nous avons développé une écoute passive qui se contente de se laisser envahir par la musique sans chercher à la toucher, à la palper, à la pétrir. Or d'emballe la variété a pu bénéficier du pouvoir médiatique de la radio jusqu'à en devenir entièrement dépendante. En effet, de nos jours, seule une diffusion systématique sur les ondes peut assurer le succès d'une chanson.

C'est pour l'avoir entendu dix, vingt fois sur NRJ, Europe 1 ou Couleur 3 que nous acheterons le CD, que peut-être nous assisterons à son exécution en concert. Par conséquent, il n'est pas absurde d'en déduire que la variété a adopté une structure volontairement peu complexe, favorisant le genre d'écoute engendré par la radio.

Contre un élitisme esthétique

Nombre de musicologues et mélomanes s'élèvent et tempêtent contre cette prétendue dégénérescence, invoquant avec nostalgie les mânes de ces vrais auditeurs d'alors qui savaient encore apprécier pleinement la musique. Telle est l'attitude d'un Harnoncourt, désolé de la banalisation de son art, réduit au rang de divertissement au sens pascalien du terme. Telle est encore l'attitude d'un Adorno, houpailant avec rage ces productions larvaires de la culture de masse, ignorant la vraie, la seule musique «radicale». Comment se justifient ces prises de position? Elles découlent d'une certaine conception archaïque et élitiste de l'esthétique, jugeant l'art selon les catégories supérieures du Beau et du Vrai. Or ces notions sont aujourd'hui complètement éculées dans un discours critique. Le concept pittoresque du Beau avec un grand B survit encore dans la conversation de quelque vénérable rombière, riche veuve essulée de préférence, durant l'entracte d'un concert symphonique, tandis que le beau subjectif s'apparente au «vachement-mégacool» d'adolescents rassemblant sous une appellation commune Bruel, une belle paire de fesses et un Big Mac. De même, la Vérité, définie comme l'identification du discours à la réalité, ne trouve aucune place au sein de la musique, qui ne fonctionne pas par signes - un son ou une note ne «renvoient» à rien -, et ne possède par conséquent pas d'éléments significatifs. C'est pourquoi, il me semble difficile de cautionner un élitisme intellectuel, ne jurant que par un seul type d'écoute