

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Band:** - (1985)

**Heft:** 6

**Buchbesprechung:** Livres = Bücher

**Autor:** Piccardi, Carlo / Heister, Hanns-Werner

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.11.2024

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

«Mitschnitt» montieren; lieber *da* etwas mogeln als bei der eigentlichen Interpretation.

Friedrich Cerha hält sich bei seiner Vertonung sehr stark an Alban Berg, und da ist er ja, was Oper betrifft, gar nicht schlecht beraten. Cerha achtet darauf, dass der Text weitgehend verständlich ist; mehrheitlich dominiert ein expressiver Sprechgesang. Die Musik selber ist durchsetzt mit vielen Anspielungen an traditionelle Formen und Stile, die — ähnlich wie bei Berg — weit mehr sind als Illustrationseffekte. Innerhalb des wirren und extremen Frühwerkes von Brecht, dem dieser selbst zuwenig Weisheit nachsagte, arbeitet Cerha in seiner Dramaturgie vor allem den Aspekt des Ichthyosaurus heraus, jenes Tieres, von dem Baal erzählt, es sei von Noah darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Flut kommen würde. «Aber er sagte ruhig: Ich glaub's nicht. Er war allgemein unbeliebt als er eroff.» Baal als der grosse Ichthyosaurus, der sich allem — zuletzt auch der Verweigerung — verweigert, dieser Baal interessiert Cerha — mit Recht, denn es ist genau dieser Aspekt, der uns heute das Scheusal Baal so aktuell und so sympathisch macht.

Roman Brotbeck

*Nach Redaktionsschluss sind folgende weitere Produktionen dieser Reihe eingeflogen:*

Marcel Rubin: *Ein Heiligenstädter Psalm; Konzert für Kontrabass und Orchester* (Amadeo 415 828-1)

Ernst Krenek: *Symphonien Nr. 1–3* (Amadeo 415 825-1)

Erich Urbanner: *Requiem* (Amadeo 415 829-1)

Gerhard Schedl: «Kontrabass»; *Der Totentanz von anno neun* (Amadeo 415 824-1)

## Livres Bücher

### Regia e ideologia nell'opera

S.M. Ejzenstejn, *La messinscena della Valchiria* (a cura di P.M. De Santi) Discanto Edizioni, Firenze 1984

L'attualità del discorso opera teatrale/regia è venuta ad arricchirsi di un prezioso contributo per la prima volta pubblicato in Occidente. Si tratta degli abbozzi per la messinscena de *La Valchiria* curata da Sergej M. Ejzenstejn nel 1940 a Mosca e del relativo saggio intitolato «L'incarnazione del mito» apparso sulla rivista «Teatr» n. 10 (Mosca 1940) non mai tradotto.

Ci troviamo davanti a una testimonianza significativa del processo di rilettura del teatro musicale del passato imposto dal nostro tempo come rivendicazione di uno spazio ri-creativo sul repertorio consolidato nel momento in cui al teatro musicale moderno vennero a mancare le basi sociali del proprio sviluppo. Alla conclamata fedeltà al testo musicale co-

minciarono infatti allora ad accompagnarsi i tentativi di una riformulazione dei suoi aspetti rappresentativi che, senza nulla modificare della musica, miravano a creare un nuovo tipo di relazione con la scena in cui identificare una chiave di lettura qualificante il nostro tempo rispetto all'opera del passato in questione. In tale visione ideologica del compito del regista moderno, ormai sempre più frequentemente chiamato a trasformare qualsiasi lavoro teatrale in un'opera a tesi, l'allestimento della *Valchiria* da parte di Ejzenstejn costituisce uno dei momenti più esemplari.

Dal punto di vista ideologico, nel caso in questione, in apparenza non assistiamo ad abusi troppo palesi tenuto conto dell'assunto didascalico già fondamentalmente presente nel teatro wagneriano. «Il genio del popolo alimenta l'arte [...] E soltanto quell'arte che affonda le radici nel popolo sopravvive ai secoli»:

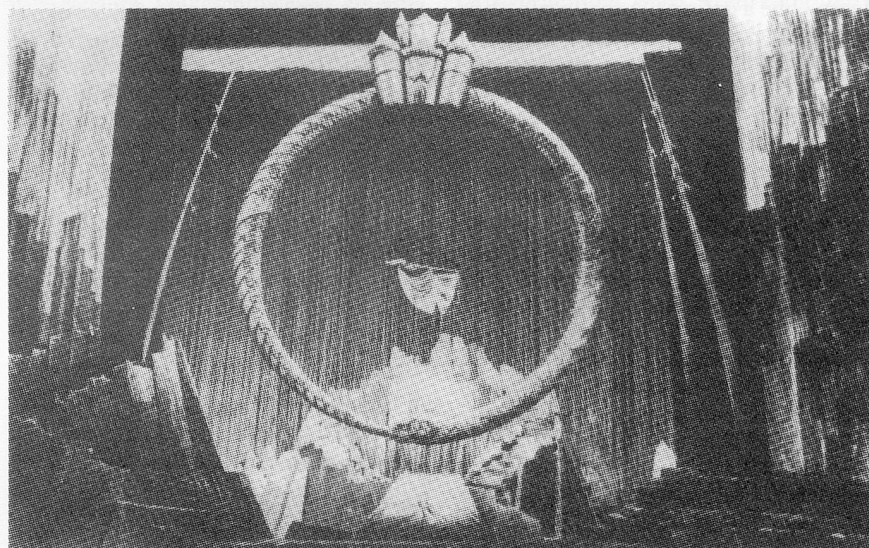


Foto del finale della *Valchiria*: Brünnhilde sul rogo, al centro dell'anello

l'innequivocabile recupero dell'*epos* operato da Wagner è riconosciuto da Ejzenstejn come dato di partenza di un discorso che, al di là dei nazionalistici accenti che scandiscono lo sviluppo della sua linea estetica e agli occhi eccitati del regista sovietico, sembra sposarsi (almeno in parte) alle rivendicazioni della nuova realtà socialista. Riecheggiando le riflessioni del giovane Wagner che fecondarono la sua partecipazione ai moti del 1848, Ejzenstejn sottolinea come il tema centrale dell'*Anello del Nibelungo* (la maledizione dell'oro del Reno sottratto alle sue custodi che dei, gnomi ed eroi si rubano a vicenda) non sia altro che la *maledizione della proprietà privata*. Tale concetto ribadito da Wagner stesso ancora in uno scritto del 1881 («la proprietà privata, divenuta base dell'organizzazione sociale, è un palo conficcato nel corpo dell'umanità, ed è anche la causa della morte penosa cui essa è condannata») troverebbe la sua espressione poetica e musicale in Wotan, il dio che si è abbassato al piano delle passioni terrene, soggiacendo alla cupidigia e condannandosi conseguentemente a una maledizione eterna.

Sennonché Wotan è insieme a tutto questo anche espressione figurata

dell'instancabile ricerca indagatrice, della sete di conoscenza che gli consente di raffigurarsi l'avvento di una purificazione attraverso il fuoco (la rivoluzione) e di un indefinito uomo dell'avvenire spasmodicamente atteso nella figura di Siegfried («l'uomo del futuro che sorgerà dalla nostra rovina»), Wagner scrisse nel 1854). *La Valchiria* si situerebbe allora da questo punto di vista al centro della tragedia dell'*Anello*, delineando il conflitto fondamentale tra i tre sistemi etico-morali incarnati nelle opinioni e nelle azioni di tre personaggi. Per primo il punto di vista anarchico che non ammette leggi e norme, incarnato in Wotan deciso a sostenere la figlia Sieglinde nella scelta di abbandonare il marito Hunding per fuggire col fratello Siegmund. Il secondo punto di vista è quello di Fricka, consorte di Wotan, nella cui severa custodia delle norme e dei principi che regolano la convivenza

umana e nella rigida difesa del focolare domestico sarebbero ravvisabili i caratteri della morale borghese. La terza posizione è quella di Brünnhilde, la valchiria chiamata da Wotan (ormai sottomesso alla severità di Fricka) a far vincere in duello Hunding (il marito offeso) su Siegmund (il figlio trasgressore): ugualmente lontana sia dal formalismo di Fricka, sia dal libertarismo anarchicηγgiante di Wotan, per lei l'unica legge è il sentimento umano e farà dunque vincere Siegmund diventando vittima dell'ira di Wotan che la punirà privandola delle proprietà divine. «Ma con ciò stesso Brünnhilde — ci dice Ejzenstejn — si rende affine proprio a quell'epoca che, per la prima volta da secoli e secoli, ha eletto a proprio sommo criterio il massimo grado di umanità: la nostra epoca comunista.»

Ideologia per ideologia, ci troviamo qui di fronte a una rivendicazione wagneriana di parte marxista che non ha né precedenti né sviluppi e che presenta dunque lati paradossali ed apparentemente inspiegabili se non fossimo in grado di valutare le circostanze storiche del coinvolgimento di Ejzenstejn in tale specifica operazione di teatro musicale. La prima del nuovo allestimento della *Valchiria* av-

venne infatti al Teatro Bolschoi il 21 novembre 1940 pochi mesi dopo la firma del patto Molotov-Ribbentrop con la funzione di celebrarlo in un cerimoniale di sfarzo e di ufficialità di fronte ad autorità sovietiche e naziste. Ne fa testo la scelta dell'opera e del regista, che mai prima d'allora si era interessato alla regia di opere liriche, ma che rappresentava (fra le personalità della categoria) la più conosciuta all'estero. Come però spiegare la sua adesione a una bassa operazione politica senza aderire alla testimonianza di Šostakovic che ne parla puramente e semplicemente come di situazione di ricatto, come paura di rischiare la pelle con un rifiuto a una richiesta di Stalin. Di questa ipotesi, per quanto plausibile, non esiste prova diretta. C'è invece la prova di come Ejzenstejn si sia ben guardato dall'accondiscendere alla tradizione di Bayreuth nella sua messinscena, al punto che l'ambasciatore tedesco ebbe a definire lo spettacolo «una rappresentazione bolscevica».

In verità l'allestimento di Ejzenstejn, anziché occasione di compromesso, veniva a mettere a frutto i risultati delle sue recenti ricerche cinematografiche: «la pratica del cinema audiovisivo giova alla risoluzione dei compiti straordinari che nella realizzazione scenica di un dramma musicale wagneriano il regista è chiamato ad affrontare». Al di là della giusta constatazione del curatore del volume (Pier Marco De Santi) secondo cui «le idee wagneriane sulla sintesi delle arti nel dramma musicale wagneriano erano «organiche» all'arte cinematografica ejzensteiniana», rimane il fatto che Wagner non profuse mai nella soluzione dei problemi scenici del suo teatro quell'originalità d'invenzione affermata dalla sua musica. Talché in una situazione aperta di questo tipo Ejzenstejn poteva legittimamente sostenere che «la musica figurata di Wagner pone in modo particolarmente acuto e profondo il problema della ricerca e del reperimento di una *figura visiva* adeguata». In altre parole «la musica dell'opera dev'essere visibile» e, a mostrare i termini d'audacia dell'impresa ejzensteiniana (anche se questo aspetto rimase allo stato di progetto) varrà l'idea di realizzare la cavalcata delle valchirie con suono prolungato in altoparlanti distribuiti lungo l'intero perimetro del teatro. Ora qui sarebbe lungo descrivere lo svolgimento dello spettacolo, ampiamente documentato nel volume di De Santi dagli abbozzi del regista e da un'abbondante serie di fotografie. Un accenno va perlomeno dato dell'impianto scenografico curato da P. Vil'jams rigorosamente aderente all'idea del regista e teso tra significato dei simboli (ad esempio l'albero mitologico, l'albero della Vita, inteso come dimora di Hunding e Sieglinde) e la loro plastica realizzazione in moderna visione costruttivistica, di movimento (nella fattispecie il macchinistico movimento della chioma dell'albero). Come non si può evitare di menzionare l'introduzione dei cori mimici, con cui, al di là delle possibilità combinatorie date dall'uso differenziato dei suoi compo-

nenti nei vari modi in cui essi erano chiamati ad amplificare l'azione del personaggio principale da essi doppiato, il regista riusciva a superare il tradizionale ostacolo dei vuoti sulla scena nel teatro di Wagner. Ai cantanti inoltre furono richieste prestazioni al limite dell'acrobazia, in una dimensione cinetica in cui Ejzenstejn tentò di convogliare tutte le risorse della sua esperienza cinematografica, al punto che la disputa tra Wotan e Fricka (il gioco dei mantelli, gli atteggiamenti statuari dei protagonisti) secondo il De Santi anticiperebbe addirittura la celebre sequenza della disputa tra Ivan il Terribile e il monaco Filippo nel film *La congiura dei boiardi*.

Lezione sicuramente positiva nei propri contenuti provocatori, tale esperienza operistica di Ejzenstejn non diede frutti immediati per il teatro musicale. Pur registrando applausi a scena aperta, l'allestimento non raccolse i consensi sperati. Difficile affermare con la Spiller che il fatto di aver sottovalutato la base vocale dello spettacolo operistico, facendo primeggiare i mezzi dell'allestimento, fosse motivo di squilibrio. Finché qualcuno a distanza di quasi mezzo secolo non ne tenterà la ricostruzione non potremo saperlo. Al di là delle riserve che possiamo nutrire verso le prevaricazioni sulla musica diventate prassi quotidiana nel teatro operistico, proprio per la possibilità di chiarircene meglio i limiti l'operazione wagneriana di Ejzenstejn meriterebbe di essere rinnovata.

Carlo Piccardi

## Aktuelles Thema

*Manfred Sievritts: «Politisch Lied, ein garstig Lied?» Lied — Song — Chanson, Band 2; unter Mitarbeit von Peter Mühlbauer*

*Cappella Musikproduktion und Verlag, Wiesbaden 1984.*

Das Thema «Politische Musik» — eine Musik, in welcher der Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit bewusst ergriffen und die mit der Absicht auf Eingreifen in diese Wirklichkeit gemacht wird — ist gerade in Zeiten, in denen sich konservative, rückwärtsgewandte Tendenzen vordrängen und Musik wie Kunst überhaupt auf Zeit-, Welt- und Wirklichkeitsferne verpflichten wollen, hochaktuell. Sievritts behandelt es, im Rahmen der Beschränkung auf liedhafte Gattungen, fast meisterhaft und jedenfalls mit geradezu enzyklopädischer Materialfülle, und das wiederum innerhalb einer grossangelegten musikpädagogischen Konzeption\*.

Ein umfangreiches «Materialheft» von 667 Seiten wird ergänzt durch ein «Schülerheft» von immerhin auch 224 Seiten, das im wesentlichen vollständige Liedbeispiele, Abbildungen sowie umfangreiches Zitatmaterial zu den einzelnen Schwerpunkten und Fragestellungen enthält. Hinzu kommt noch eine Schallplatten-Kassette mit nicht weniger als 6 LPs; auch hier ist beeindruckend, wie Sievritts eine Fülle heterogener Musik — freilich häufig nur in Aus-

schnitten — zusammengestellt hat. Gedacht ist das Ganze für den Schulunterricht (vorzugsweise Sekundarstufe I), und die Lehrer (wie Schüler) werden Sievritts Material, so man sie lässt, gerne verwenden; umsomehr, weil ihnen sehr verschiedenartige Vorschläge mit vielfältigen Querverbindungen zwischen den einzelnen Aspekten gemacht werden. Aber auch der nicht unmittelbar in der Schulpraxis tätige Lehrer wird einigen Informations- und Erkenntnisgewinn aus der Lektüre ziehen — er mag auf das «Schülerheft» verzichten.

Sievritts geht von einem weiten Begriff des politischen Liedes aus und fasst es als ein Lied, «das Stellung zu kontrovers diskutierten Problemen bezieht». Dabei bringt er zurecht die Frage der — selbst kontroversen — politisch-sozialen Interessen in die Diskussion und weist auf die auffällige Asymmetrie hin: «Die jeweils herrschende Gruppe (hat) ihre Lieder selbst nie als politische Lieder bezeichnet, sondern unter politischen Liedern ausschliesslich jene verstanden, die Kritik an den bestehenden Verhältnissen übten». Hier wäre etwa auf den Begriff des Staates als des «wahren» (so Hegel) oder als des «falschen» (so Marx) Allgemeinen zu verweisen. Sievritts verzichtet auf historische Ableitung und theoretische Entwicklung und entfaltet diesen kategorialen Rahmen an Material zwischen «Heideröslin» und «Die Vergewaltigung» (Karin Zerdik), Beethovens «Der Floh» und «Die Moorsoldaten». Damit kann er dann auch die politische Dimension und Funktion scheinbar «unpolitischen», da die Interessen der Herrschenden propagierenden Musik von der «Wacht am Rhein» bis zu Heino aufdecken; nicht fehlen hier auch die «Staats- und Vaterlandslieder» inklusive der Nationalhymnen.

Obwohl die (bundesdeutschen) «Rahmenrichtlinien» das politische Lied einbeziehen, gibt es doch Grenzen solcher Aufklärung gerade in der Schule: «Bei enger Auslegung des Gesetzes (könnte) zumindest ein Disziplinarverfahren heraufbeschören», wer «verfassungsfeindliche» Lieder — etwa nazistische oder «als Aufruf zu Gewalttaten» zu verstehende — im Unterricht behandelt. Natürlich geht es den Schulbehörden primär um eine Abschottung der Schule gegen linke Politik. Sievritts opponiert dem im Prinzip und akzentuiert, soweit möglich, entsprechende Stoffe wie Stand- und Gesichtspunkte. Bis zu einem gewissen Grad aber fügt er sich auch der herrschenden Meinung. Schon der Begriff «verfassungsfeindlich» gehört dazu — der verfassungsrechtlich verbindliche ist «verfassungswidrig». Und immer wieder bewegt er sich bei Behandlung von Liedern aus der DDR in der Richtung der Totalitarismus-Ideologie mit ihrer Gleichsetzung von Rot und Braun, betont allerdings doch gegenüber den oberflächlichen Ähnlichkeiten mancher Formen die grundsätzlich entgegengesetzten Ziele von «National-Sozialismus» und Sozia-

lismus. Wie hier, so bezieht Sievritts auch sonst zur Fundierung und Präzisierung beachtlich viel historisch-gesellschaftliches Material als Kontext der jeweiligen Lieder ein und entwickelt etwa plausibel einen Schwerpunkt «Zeitgeschichte im Lied». Auf der anderen Seite analysiert er mit Kontext und Text oft auch die Musik selbst und geht so methodisch um einiges über das durchschnittliche Niveau der Analyse gerade solcher Musik hinaus.

Auf dieser Grundlage werden auch Lieder, die man nicht unmittelbar als «politische» rubrizieren würde, politisch sprechend: Arbeitslieder (selbstverständlich auch Arbeiterlieder), Religiöse Lieder, Lieder über Natur und Umwelt, Heimatlieder, sogar Kinderlieder. Und unter dem Stichwort «Gesellschaftskritik» macht Sievritts die politische Dimension von Alltag, von Moral, Mentalitäten und Verhaltensweisen transparent. Einigen Raum nimmt die Diskussion der Wirkungsmöglichkeiten («Macht und Ohnmacht...») ein. «Lieder von Gruppen und Parteien», «Frauen- und Emanzipationslieder», «Lieder über gesellschaftliche Minderheiten» (bzw. von diesen) sowie «Kriegs- und Friedenslieder» bilden weitere Schwerpunkte dieses umfangreichen, material- und aspektreichen Buches.

Hanns-Werner Heister

\* Von der «Musikdidaktik» liegen bislang vor: Grundband I. Materialien zur Unterrichtsplanung Musik für die Sekundarstufe I; Darstellende Musik; Original und Bearbeitung; Lied – Song – Chanson. Band 1 Lieder erzählen

## Discussion Diskussion

### Auf einen gangbaren Weg führen

Betr.: Kritik der musikalischen Grundschulung, *Dissonanz* Nr. 4, S. 7–11

Es ist sehr dankenswert, dass sich *Dissonanz* mit einem so wichtigen Anliegen wie der musikalischen Grundschulung beschäftigt, handelt es sich doch um weit mehr als um ein spezifisches Fachproblem der Musikpädagogen auf der Unterstufe und der Schulmusiker in der Volksschule. Man folgt denn auch über weite Strecken mit Interesse den Gedankengängen Toni Haefelis und möchte oft gerne beipflichten. Doch ist eine Kette, mag sie über einzelne Glieder noch so solide geschmiedet sein, immer nur so fest wie das schwächste Stück. Leider finden sich in der Argumentation viele Problemstellen, so dass ihr im ganzen eben doch nicht zu trauen ist.

Um eine sachliche Diskussion zu ermöglichen, gilt es vorab, alle Polemik fernzuhalten und schon gar, auf persönliche Verunglimpfungen zu verzichten. Selbstsicheres Auftrumpfen und Herunterspielen anderer Auffassungen wird kaum je, und schon gar nicht im Zeital-

ter des Pluralismus, auf einen gangbaren Weg führen.

Mit Recht verweist der Autor auf die verwirrenden Verhältnisse im Bereich der musikalischen Grundschulung und auf das Bedürfnis, endlich eine klare Situation zu schaffen. Eine solche kann tatsächlich nur entstehen, wenn zwischen obligatorischem und zusätzlichem musikalischem Unterricht für Volksschüler unterschieden wird und die Aufgabenbereiche und Zielsetzungen als verschieden anerkannt und gegeneinander abgegrenzt sind. Toni Haefeli wartet mit einem äusserst problematischen Vorschlag auf, nämlich die Grundschulung für obligatorisch zu erklären, «allerdings im Horizonte aller konzipiert». Die Idee wird zwar vorsichtig eingegeben, doch entspringt sie, wie es scheint, einer mehrfach verankerten Überzeugung über «richtige» Grundschulung.

Wer sich im Volksschulwesen einigermaßen auskennt, weiss, dass der Vorschlag bei den Behörden keine Chance hat, schon gar nicht auf interkantonalen Ebene. Eine Integration in den obligatorischen Unterricht könnte nur auf Kosten eines andern Fachbereichs erreicht werden. Hiezu stehen die Zeichen der Zeit ungünstig. Immerhin stellt sich die Frage, ob trotz schlechter Voraussetzungen für das Postulat gekämpft werden müsste. Ich meine nein.

Einige Gedanken über den Aufgabenbereich einer lokalen oder regionalen Jugendmusikschule seien der weiteren Erörterung des Problems der Grundschulung vorangestellt. Die Musikschulen haben einerseits die Aufgabe, möglichst allen musikalisch interessierten und bildungsfähigen Kindern eine solide Ausbildung zu vermitteln. Schüler, welche auch nach einer angemessenen Beobachtungszeit weder Einsatz noch Interesse zeigen, gehören nicht dazu. Immer wieder sollte aber auch an die abseits stehenden Jugendlichen herangetreten werden mit dem Versuch, motivierend auf sie einzuwirken. Diese zweite Aufgabe kann die Musikschule unter anderem erreichen, indem sie den Zutritt auch in späteren Schuljahren ermöglicht, sich also dem Spätentwickler nicht verschliesst. Viel zu selten noch scheint daneben die Notwendigkeit erkannt zu werden, von seiten der Musikschulen in regelmässigen Zeitabständen Impulse in die Schulklassen der verschiedenen Stufen zu leiten: Die Musiklehrer, im Einvernehmen mit den Instanzen der Volksschule (welche diese Initiative auch finanzieren sollen), hätten den Schülern im Rahmen einer kürzeren Veranstaltung ein musikalisches Erlebnis zu bescheren, nicht in Form eines «Konzerts» mit steifem Zeremoniell, sondern mit dem Ziel der Aktivierung weiterer Schüler oder wenigstens der Förderung des Verständnisses für Musik. Solche Anlässe ergeben sich nicht aus einem vorbestimmten Modell, sondern aus dem Hinhören auf die Bereitschaft und die Erwartung der Jugendlichen. Es gäbe auch Wege, den Volksschullehrern im direkten Kontakt

Anregungen und Hilfen für ihren Schulmusikunterricht zu vermitteln, zusätzlich zu den schon lange institutionalisierten Fortbildungskursen für Volksschullehrer, angepasst an die aktuelle Situation in der Schulstube.

In den Bereich der Jugendmusikschulen gehören nun auch die Grundkurse. Sie sollen grundsätzlich allen Kindern zugänglich sein, aber als freiwillig erklärt werden. Die «obligatorische Begegnung» mit Musik findet in der Volksschule statt. Eine freiwillige Schulung ergibt nur insofern eine Selektion, als uninteressierte, beziehungsweise noch nicht reife Schüler auf die Dauer nicht einbezogen zu werden brauchen. Damit beginnt noch keine elitäre Ausbildung.

«Zugang für alle» heisst auch «Zugang zur rechten Zeit». Bei einer noch verschlossenen Empfänglichkeit des Schülers für das musikalische Unterrichtsprogramm kann eine obligatorische Grundschulung sogar kontraproduktiv wirken, weil sie für den Spätentwickler zu früh ansetzt und dann zu der für ihn richtigen Zeit keine entsprechende Förderung mehr erfolgt. Eine besondere Konzentration der Kräfte auf die Schüler der Unterstufe kann überdies leicht dazu führen, die finanziellen Mittel ungleichmässig zu verteilen und die oberen Jahrgänge zu vernachlässigen.

Wenn wir uns dafür einsetzen, dass die Volksschule ihren Auftrag auch im Fach Schulmusik voll wahrnehmen soll, so folgen wir lediglich den gültigen Schulgesetzen und Lehrplänen. Hier gibt es obligatorischen Unterricht. Der Auftrag, bei allen Jugendlichen das Verständnis für Musik nach Kräften zu wecken, ist längst erteilt. Allzu bereitwillig haben sich gewisse Jugendmusikschulen – etwa in der Grossregion Zürich – angesichts einer oft lau betriebenen Schulmusik in die Bresche geschlagen mit dem Ergebnis, dass sie dem Atlas gleich das ganze musikpädagogische Gebäude samt den Anliegen der Gemüts-erziehung auf ihren Nacken geladen erhielten, wobei sie allerdings bei weitem nicht über die Kräfte jenes Riesen verfügen. Hier gilt es, die Bereiche wieder sauber zu trennen, nicht im Sinne einer Loslösung von der Volksschule, sondern im Sinne einer konstruktiven Zusammenarbeit.

Das Problem der massgerechten Anforderung und der überzeugenden Zielsetzung lässt sich weder für den Bereich der Grundschulung noch der Schulmusik mit einer Entweder-Oder-Konzeption lösen. Das Eifern Toni Haefelis gegen Stress, Wissensballast und Drill zugunsten freier Entfaltung und Förderung der Fantasie geht von einer unzulässigen, der praktischen Erfahrung zuwiderlaufenden Polarisierung aus. Den Aspekt der Bewusstmachung und der Leistungsfreude soll man nicht verketteln, sondern nach Wegen suchen, ihn mit der Entwicklung von Kreativität in Übereinstimmung zu bringen. Bei dieser delikaten, immer wieder kritisch zu überprüfenden Aufgabe müssen pauschalisierende Schlagworte verstummen.