

auch die musikalische Bildungstheorie. Ihre letzte Autorität ist naturalistischer, oder sagen wir: materialistischer Struktur. Erwähnt sei kurz, daß der Bildungsmaterialismus oder -naturalismus gegenüber dem Bildungsspiritualismus, dem Bildungsfatalismus und dem Bildungsaktivismus bei einer Reflexion 3. Grades über deren Paradoxien die solidere Basis offenbart. Diese kann allerdings durch soziologische oder anthropologische Dogmen geschwächt werden: so im historischen Materialismus und der Psychoanalyse, wobei hier bewußt die Gleichgewichtigkeit beider Gefahren betont sei.

Ich lasse die anthropologischen Aspekte um den Educantus beiseite, auch Probleme geschichtlichen Wandels des Hörens und Wertens und verweise sie in jeweilige, der musikalischen Bildungstheorie verbundene „Theorien unsteter Vorgänge“.

Die herrschende Auffassung, Musikpädagogik sei angewandte Musikwissenschaft, ist nicht haltbar. Als oben skizzierte Bildungstheorie reflektiert sie nicht nur um die Begegnung mit der Sachwirklichkeit Musik, sondern um der Musik innerstes, energetisches Selbstsein. Damit ist sie musikalische Verstehenstheorie im umfassendsten Sinne. Im Feld der „Begegnung“ stehen Komponist wie Gelehrter als Educandi. Die musikalische Bildungstheorie fragt den universalgeschichtlich orientierten Musikforscher, ob die Betrachtungsweise Bach—Barock—fürstlicher Absolutismus—Orthodoxie—rationalistische Philosophie—Klopstock nicht ein geschichtsphilosophisches Dogma sei, ob sie zudem verstärkte Einsichten böte. Sie bittet den geistesgeschichtlich arbeitenden Musikwissenschaftler um Auskunft, wie denn christliche oder sozialistische Musik aussähe, wo denn eigentlich die Katholizität in Strawinskys Musik sei. Bloßen Versicherungen der Schaffenden — zumal der programmatisch engagierten — wird sie als Theorie des musikalischen Schöpfertums entgegnetreten. Sie ist Theorie der Individualgenese wie der Musikgenese, besser: Theorie der Individualgenese, weil der Musikgenese nach der Kategorie der Notwendigkeit.

FRITZ METZLER / REUTLINGEN

Takt und Rhythmus in der freien Melodieerfindung des Grundschulkindes

Die folgenden Darlegungen stützen sich auf die Auswertung von 1200 kindlichen Melodieerfindungen, die in den letzten acht Jahren vom Referenten an Reutlinger Schulen veranlaßt und auf Band aufgenommen wurden. Einem großen Teil der untersuchten Weisen liegen Prosatexte zugrunde. So stellt sich auch die Frage nach der Existenz eines musikalischen Prosarhythmus innerhalb kindlicher Melodik. Gesprochene Prosa ist nicht rhythmisch, wenigstens nicht in einem musikalischen Sinne. Gesungene kindliche Prosa dagegen zeigt gewöhnlich eine einfache rhythmische Ordnung, die auf dem Vorhandensein eines konkreten rhythmischen Grundmaßes beruht. Dieses erscheint in den frühen, rein syllabischen Prosaweisen als durchgehende Viertelbewegung.

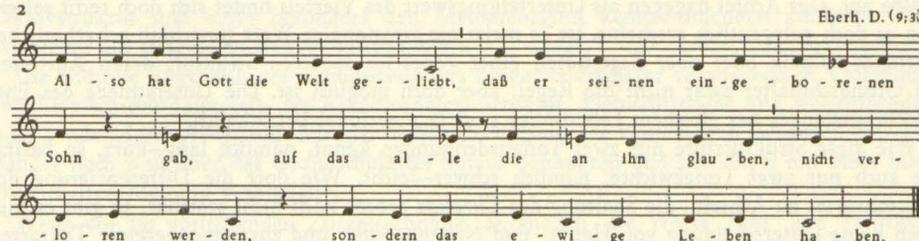
Auch die Betonungsgliederung zeigt gegenüber der Irregularität der gesprochenen Prosa eine deutliche Tendenz zu einer gewissen Geordnetheit. So wird die weitgehende Freiheit der Senkungszahl, wie sie für die gesprochene Prosa kennzeichnend ist, entschieden eingeschränkt. Zwischen zwei Hebungen fallen nur noch eine, im Höchsthalle zwei Senkungen, d. h.: die Prosamelodie verläuft als freier Wechsel von zwei- und dreiwertigen rhythmischen Gruppen. Auf diese Weise vermag das Grundschulkind gesungene Prosa durchaus sinnvoll zu gliedern:

1 Robert U. (8;8)



Es ist gut auf den Herrn ver-trau-en und nicht sich ver-las-sen auf Men-schen.

2 Eberh. D. (9;9)



Al-so hat Gott die Welt ge-lobt, daß er sei-nen ein-ge-bo-re-nen
Sohn gab, auf das al-le die an ihn glau-ben, nicht ver-
lo-ren wer-den, son-dern das e-wi-ge Le-ben ha-ben.

Die gleiche Regel gilt auch für die Behandlung von Versen mit überzähligen Senkungen. Die folgende Weise, die auch in ihrer archaisch anmutenden Formelhaftigkeit interessant ist, vermag dies zu zeigen:

3 Rolf R. (7;7)



Vom Kind, das sich nicht wa-schen woll-te Es war ein-mal ein
Kind, das woll-te sich nicht wa-schen; und wenn es ge-wa-schen
wur-de, ge-schwind be-schmier-te es sich mit A-schen. Der Kai-ser
kam zu Be-such hin-auf die sie-ben Stie-gen; die Mut-ter
such-te nach ei-nem Tuch, das Schmutz-kind sau-ber zu
krie-gen. Ein Tuch war grad nicht da; der Kai-ser ist ge-gan-gen,
be- vor das Kind ihn sah. Das Kind konn'ts nicht ver-lan-gen.

Trotz starken Überwiegens des alternierenden Versmaßes ist nirgends der Versuch gemacht, die überzähligen Senkungen in den Fluß der Dupeltaktfolge einzuschmelzen. Dies wäre technisch zu bewerkstelligen gewesen a) durch Dehnung eines Viertels zur Halben ($\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ zu $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$), b) durch Kürzung zweier Viertel zu Achteln ($\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ zu $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ oder $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$) oder c) durch Triolenbildung ($\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ zu $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$ = $\dot{\cdot} \dot{\cdot} \dot{\cdot}$). Der Sänger — und das ist typisch für diese strukturelle Phase — benützt keine dieser Möglichkeiten. Der glatte Fluß gleicher Takte ist hier noch kein ausgeprägtes rhythmisches Bedürfnis, der Einzeltakt keine feste, unveränderliche Größe einmal nun eingeschlagener rhythmischer Bahn.

Einigermaßen fest ist nur der kleinste Wert, das Viertel, aus dem in additivem, nebenordnendem Verfahren zwei metrische Gruppen gebildet werden: eine Art von Zweiviertel- und von Dreivierteltakt.

Sehr früh tritt — und zwar durchaus noch im Rahmen dieser strukturellen Phase — die Halbe auf. Das Achtel dagegen als Unterteilungswert des Viertels findet sich noch recht selten. Wo es doch gelegentlich erscheint, ist es meist ein irrationaler Wert innerhalb arhythmischer Parlandomelodik oder aber Bestandteil einer genetisch späteren Struktur, deren Auftreten im Grundschulalter zwar nicht die Regel, aber doch möglich ist. Die Unterschiede des Entwicklungsstandes bei gleichem Lebensalter sind ja manchmal beträchtlich.

Wie diese Strukturstufe nur zwei Tonausdehnungen kennt, nämlich lang—kurz, so besitzt sie auch nur zwei Tongewichte, nämlich schwer—leicht. Wie dort die Differenzierung des Viertelwertes zu Achteln, die Spaltung des *Chronos protos* noch nicht statthat, so gibt es hier noch keine Unterscheidung von Haupt- und Nebenhebung, und zusammengesetzte Taktarten sind auf dieser Stufe noch nicht möglich. Bei vielen dieser Gesänge sind Akzentunterschiede überhaupt recht schwach ausgeprägt.

Das Auftreten der Halben ändert nichts an der rhythmischen Grundhaltung, wie wir sie eben gekennzeichnet haben, gleichgültig, ob es sich um Prosa oder um Verse handelt. Zwar singen die Kinder auf gleichmäßig alternierende Verse häufig auch gleichtaktige Weisen, doch ist diese Regularität wohl meist die Folge einer passiven Anlehnung an die Textgrundlage und als reine Nebenordnung, also im Sinne einer Reihung, nicht aber im Sinne einer Großtaktbildung zu verstehen. Oft jedoch bilden die Kinder über einer regulären metrischen Versgrundlage ungleichtaktige Melodien. Dabei sind die mit großer Regelmäßigkeit auftretenden dreizeitigen Zäsurtake noch am wenigsten auffallend. Sie entstehen entweder durch Einschub einer Viertelpause oder durch Dehnung des jeweiligen Zeilenschlußtones. Tiefgreifender ist die Wirkung, wenn die Irregularität auf die einzelnen Zeilen selbst übergreift, indem die Versfüße bald zwei- bald dreiwertig verwirklicht werden:

4 Renate M. (8;4)



Wir dan-ken dir, Herr Je-su Christ, daß du für uns ge-stor-ben bist
und hast uns durch dein teu-res Blut ge-macht vor Gott ge-recht und gut.

Der Wechsel ist vielfach subjektiv und augenblicksbedingt, doch zeichnet sich in mancher Hinsicht auch eine gewisse Regel ab. So tritt die Halbe gerne als gedehnter Zeilenauftakt und in der klingenden Kadenz als Pänultima auf. Dieser Pänultimawert bleibt selbst bei vorwiegender Tripeltaktigkeit fast immer zweiwertig. Dies gilt mutatis mutandis auch für Prosaweisen. Man achte im folgenden Beispiel auf die Schlußworte „selig zu machen“, wo nach einem Dreitakt auf „selig zu“ die Pänultimadehnung auf die Silbe „ma-“ nur eben bis zur Zweiwertigkeit geht, während später, insbesondere bei regulären Tripeltaktweisen, die Dreiwertigkeit hier zur Norm wird:

5 Christel G. (10;2)



Das ist ge-wiß-lich wahr und ein teu-er wer-tes Wort, daß Chri-stus
Je-sus ge-kom-men ist in die Welt, die Sün-der se-lig zu ma-chen.

Es scheint also auf dieser Stufe das Viertel nicht nur eine Grenze nach unten, sondern die Halbe auch eine vorläufige Grenze nach oben zu bilden, deren Überschreitung den Beginn einer neuen Phase ankündigt. Diese Entwicklung führt zum multiplikativen Prinzip mit Taktangleichung, Großtakt- und Periodenbildung im Zusammenhang mit tonaler Quint-Oktavstruktur und einer besonders den Melodiebeginn kennzeichnenden stärkeren Auszeichnung des steigenden Bewegungscharakters.

Die additive Rhythmik des Grundschulalters hingegen erscheint vorwiegend in Verbindung suboktavisch-chordaler (tri- bis hexachordaler) Struktur, kleinschrittiger und wellenförmiger oder pendelnder, vorwiegend fallender Melodiebewegung. Sie kann sich in Gesängen einzelner Kinder noch weit über das Grundschulalter hinaus behaupten und sich dabei mit einer hochentwickelten Melodik verbinden¹.

Wenn wir im vorliegenden Zusammenhang anfänglich die Worte *Takt* und *Taktigkeit* benützt haben, so trifft dies nur in einem äußeren Sinne den rhythmischen Tatbestand. *Taktigkeit* einer Melodie bedeutet ja streng genommen, daß diese in zwei Ebenen verläuft: einem real erklingenden Vordergrund und einem mehr ideellen, abgelösten und doch auf den Vordergrund bezogenen, den Zeitverlauf regulierenden Hintergrund. Eine derartige Trennung widerspricht jedoch der noch weithin komplexen Geisteshaltung und konkreten Anschauungsform insbesondere des jüngeren Grundschulkindes. Dieses Kind vermag noch nicht den Akzent vom gesungenen Ton zu trennen; es kennt keine Zeitabsteckung, keine Schlagzeit. Die Halbe im kindlichen Tripeltakt hat wohl einen Akzent, aber keine zwei „Schläge“ wie etwa die Halbe im Walzertakt. Trotzdem ist sie in ganz konkretem Sinne zweiwertig.

Wir beobachten ferner, wie rasch in diesen Weisen der Zweitakt in einen Dreitakt, der Dreitakt wiederum in einen Zweitakt übergeht. Dabei entsteht der Eindruck, daß dieser Übergang nicht so sehr ein Nacheinander verschiedener rhythmischer Prägungen als vielmehr die Verwandlung der einen in die andere bedeutet. Das Phänomen erinnert an jene rhythmische Erscheinung beim altdeutschen Volkslied, die H. J. Moser „agogische Triolierung“ genannt hat, wobei allerdings zu bemerken bleibt, daß es sich bei den rhythmischen Dreiergruppen der kindlichen Melodik weder um Triolen, noch um Agogik im strengen Sinne des Wortes handelt. Es stimmt ferner mit dem von C. Brailoiu² beschriebenen „*giusto syllabique*“ auffallend überein. Wenn W. Wiora³ über die Formen des letzteren schreibt: „Daß von ihnen aus auf die antike und mittelalterliche Rhythmik neues Licht fällt, liegt auf der Hand“, so mag wohl Ähnliches von den hier betrachteten Formen kindlicher Rhythmik gelten. Es sind also die kindlichen Melodieerfindungen nicht nur für die Entwicklungspsychologie und die Musikpädagogik, sondern auch für die systematische Musikwissenschaft von gewisser Bedeutung.

Diskussion:

Dr. Günther Noll berichtete, daß die melodische Improvisation von Kindern sich oft nach zufälligen Vorbildern, z. B. aus der Radiomusik richte, nach Modellen, die im Extremfall von Woche zu Woche wechseln können. — Dr. Fritz Metzler entgegnete, daß man einerseits die von Dr. Noll erwähnte Fehlerquelle durch systematische Untersuchungen ausschließen könne und daß andererseits bei Grundschulkindern die Improvisation mit „Strukturtrümmern“ (A. Wellek) noch nicht bestimmend sei.

¹ Die beiden hierzu vorgeführten Beispiele sind abgedruckt im Melodieanhang (Nr. 18 u. 28) meiner Studie *Strukturen kindlicher Melodik*, in *Psychologische Beiträge*, Jg. VII/2, 1962.

² Vgl.: *Le giusto syllabique*, in *AnM VII*, Barcelona 1952.

³ *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, 193.