

Krützfeldt-Junker, Hildegard

## Neue Lieder für Kinder. Hamburger Wettbewerb "Neue Lieder für Kinder, Jugendliche und Laien 1982" (Initiator: Diether de la Motte)

*Kleinen, Günter [Hrsg.]: Kind und Musik. Laaber : Laaber-Verlag 1984, S. 217-230. - (Musikpädagogische Forschung; 5)*



Quellenangabe/ Reference:

Krützfeldt-Junker, Hildegard: Neue Lieder für Kinder. Hamburger Wettbewerb "Neue Lieder für Kinder, Jugendliche und Laien 1982" (Initiator: Diether de la Motte) - In: Kleinen, Günter [Hrsg.]: Kind und Musik. Laaber : Laaber-Verlag 1984, S. 217-230 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-248179 - DOI: 10.25656/01:24817

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-248179>

<https://doi.org/10.25656/01:24817>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

### Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

### Kontakt / Contact:

peDOCS  
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation  
Informationszentrum (IZ) Bildung  
E-Mail: [pedocs@dipf.de](mailto:pedocs@dipf.de)  
Internet: [www.pedocs.de](http://www.pedocs.de)

Digitalisiert

# Musikpädagogische Forschung

Band 5:  
Kind und Musik

D 122/8 4/2

**LAABER - VERLAG**

Musikpädagogische Forschung

Band 5 1984

Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische  
Forschung e. V. durch Günter Kleinen

# **Musikpädagogische Forschung**

Band 5 : Kind und Musik

**LAABER-VERLAG**

ISBN 3 -89007-026-4

© 1984 by Laaber Verlag

Dr. Henning Müller-Buscher

Nachdruck, auch auszugsweise, nur  
mit Genehmigung des Verlages

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Hamburg 1983	11
<i>Heinz Antholz</i> Pädagogische Musik im 20. Jahrhundert. Ein Paradigma musikpädagogischer Häresie?	15
<i>Dieter Rexroth</i> Paul Hindemith und Brechts Lehrstück	30
<i>Helmut Segler</i> Einige Anmerkungen zur Geschichte der Kindheit und zur „Musik der Kinder/Musik für Kinder“	39
<i>Günther Batel</i> Musik und Aktion. Auswertung einer Fragebogen- und Interviewerhebung über die Verbreitung von Kindertänzen, -liedern und –spielen in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz	55
<i>Walter Kugler</i> Menschenkenntnis und Unterrichtsgestaltung. Zur Theorie und Praxis der Waldorfschulen unter besonderer Berücksichtigung der Musik	75
<i>Wilhelm Wiczerkowski/Hans zur Oeveste</i> Theoretische Grundzüge der Entwicklungspsychologie	86
<i>Michel Imberty</i> Die Bedeutung zeitlicher Strukturen für die musikalische Entwicklung	106
<i>Helmut Moog</i> Über Eigenarten musikalischen Lernens. Ein Beitrag zu einer musikalischen Lerntheorie	129

<i>Gertrud Meyer-Denkman</i>	
Wahrnehmungspsychologische und neurophysiologische Aspekte des Musiklernens	151
<i>Margrit Küntzel-Hansen</i>	
Musikhören mit Kindern im Elementarbereich	170
<i>Erika Funk-Hennigs</i>	
Zum massenmedialen Musikangebot im Bereich von Kinderschallplatte und -cassette. Mediendidaktische Konsequenzen für Musikpädagogen	178
<i>Hildegard Krützfeldt-Junker</i>	
Neue Lieder für Kinder	217
<i>Roselore Wiesenthal</i>	
Zielvorstellungen und Unterrichtsplanung im Klavierunterricht mit acht- bis zwölfjährigen Anfängern	231
<i>Marie Luise Schulten</i>	
Integration ausländischer Kinder durch Musik	251
<i>Günther Noll</i>	
Curriculumforschung im Elementarbereich. Ausgewählte Materialien zum Verhältnis von Kind und Musik im Vorschulalter	265
<i>Adam Kormann</i>	
Möglichkeiten und Grenzen der Kasuistik — beispielhaft dargestellt an einer Lehrkräftebefragung im Rahmen der wissenschaftlichen Begleitung der Programms „Musikalische Früherziehung“	284
<i>Walter Scheuer</i>	
Präferenzen für Musikinstrumente bei Jugendlichen. Eine laufende repräsentative Studie in Hannover	300
<i>Bernd Enders / Franz Firla / Dorotheus Plasger</i>	
Erfahrungen mit dem Gruppeneinsatz von elektronischen Tasteninstrumenten im Unterricht	316

<i>Franz Firla</i>	Erfahrungsbericht und Fragebogenauswertung zum Gruppeneinsatz von Keyboards im Musikunterricht in einer Gemeinschaftshauptschule	323
<i>Dorotheus Plasger / Uwe Plasger</i>	Das Keyboard-System MUSIDACTA. Beschreibung, Unterrichtsbeispiele, Erfahrungen	331
<i>Hans Günther Bastian</i>	Unterrichtsforschung in der Musikpädagogik. Erkenntniskritische Aspekte und forschungspraktische Perspektiven	339
<i>Sigrid Abel-Struth</i>	Allgemeine und musikpädagogische Unterrichtsforschung. Gegenstand — Methoden — Probleme	360

# Neue Lieder für Kinder

## Hamburger Wettbewerb „Neue Lieder für Kinder, Jugendliche und Laien 1982“ (Initiator: Diether de la Motte)

### HILDEGARD KRÜTZFELDT–JUNKER

Günter Kleinen (Hg.): *Musik und Kind. - Laaber: Laaber 1984.*  
(*Musikpädagogische Forschung. Band 5*)

#### I

Die Beweggründe, die zu dieser Ausschreibung führten, waren

1. die Sorge um die immer noch unzulässig große Distanz von U- und E-Musik,
2. die immer noch nicht ganz ausgeräumte Diskriminierung des Singens,
3. die Erkenntnis, daß die Bewältigung des Einfachen für die nächsten Jahre kompositorische Aufgabe allerersten Ranges ist.

Wenn auch ins folgenden die Kriterien für die Liedauswahl im Mittelpunkt stehen — dargestellt an einigen Beispielen —, möchte ich zur Ausschreibung vorab einiges ergänzen:

Die Sorge um die immer noch unzulässig grobe Distanz von U- und E-Musik ist offenbar für den Schulpraktiker eher überwunden als für den Theoretiker.

Die Diskriminierung des Singens ist zu keinem Zeitpunkt der letzten 20 Jahre eine derartige gewesen; allenfalls ging es um die berechtigten Kritiken an dem, was gesungen wurde. Hier bietet sich eine sorgfältige Analyse an, die zu relativieren versteht. Selbst aufgewachsen im Milieu von „Ein junges Volk steht auf zum Sturm bereit“, „Liebe und Glauben“, „*Wenn eine Mutter ihr Kindlein tut wiegen*“ u. a., sangen wir zwischen 1945 und ca. 1965 mit Anteilnahme „*Wer sich die Musik erkliest*“, „*Es singt wohl ein Vöglein die ganze Nacht*“ u.a.m. Die ab 1963 beginnende Lieddiskussion forderte zu neuem Bewußtsein, zu neuen Begründungen auf. Gesungen wurde trotzdem. In einer von mir 1965 durchgeführten Umfrage über den Beliebtheitsgrad einiger Lieder im Unterricht ließen „*Nun will der Lenz uns grüßen*“ und „*Der Mond ist aufgegangen*“ die Spitze bilden. Die Stellung des Liedes im heutigen Musikunterricht ist unkomplizierter geworden; nicht jedes Lied seines entsprechenden Genres muß auf die Suche nach dem Sinn des Lebens gehen, Innigkeit zwischen Du und Ich verkörpern, Gefühle für Heimat und Vaterland vermitteln oder Gemeinschaft bewirken. Die Identifikation mit seiner Aussage tritt zu Gunsten seines Informationsgehalts zurück. Seine

Funktion liegt vielmehr im situativen Moment des Unterrichts, begründet durch Planung und Absicht. Dabei halten sich kognitive und emotionale Momente die Waage.

Ob die Erkenntnis, daß die Bewältigung des Einfachen für die nächsten Jahre kompositorische Aufgabe allerersten Ranges ist, richtig ist, müßte diskutiert werden. 70 % der beteiligten Komponisten waren Laien, also keine Berufskomponisten.

Erwartet wurden, wie in ‚Volksliederbüchern‘ üblich, notierte deutsch-sprachige Lieder: einstimmig, nach Belieben mit Akkordsymbolen versehen, wobei die erste Strophe der Melodie unterlegt sein sollte und weitere Strophen als Text ergänzt werden konnten.

Die Jury‘ wurde vorab so beschrieben: Politische, geistliche, besinnliche, lustige, Wanderlieder usw.. werden weder bevorzugt noch zurückgesetzt, sondern die jeweilige Qualität und Glaubwürdigkeit werden ausgezeichnet, wo immer sie sich zeigt. Die verfügbare Preissumme belief sich auf 5.000,—, die nach Ermessen aufgeteilt werden konnte, wobei die obere Preisgrenze bei 1500,— für ein Lied lag. Hier ein Ergebnis vorweg: Es wurden 8 Preise vergeben: 2 zu je 1000,— und 6 zu je 500,—.

Im Rahmen der Hamburger Musikwochen war im Vorprogramm bereits ein Aufführungsabend (14. 11. 1982) mit den ‚besten‘ bzw. ‚preisgekrönten‘ Liedern festgelegt, so daß der Jury und den bis dahin unbekanntem Komponisten gleichermaßen Öffentlichkeit zugesichert war. Während dieser Veranstaltung konnte das Publikum ‚sein‘ bestes Lied mit 1000,— prämiieren.

Nach Einsendeschluß (1. 8. 82) lagen der Jury 672 Lieder vor. Insgesamt hatten sich 200 Komponisten beteiligt, von denen 150 mehrere Lieder eingesandt hatten. Bei der ersten Durchsicht ergaben sich inhaltlich folgende Gruppierungen:

1. Kritische Lieder / Friedenslieder / Religiöse Lieder
2. Kinderlieder
3. Literaturvertonungen
4. Stimmungslieder / Tanzlieder / Scherzlieder
5. Raritäten
6. Naturlieder.

Diese 10 zum Teil ineinander übergelenden Gruppierungen zeigten eine musikstilistische Spannweite, die von klassisch-periodischen Liedformen über modale Melodien bis hin zum Chansonverwandten und Couplet reichten. Fehlerhafte Notationen, ungeschickte Akkordangaben deuteten darauf hin, daß sich viele Laien und Liebhaber beteiligt hatten.

Was ist ein gutes Lied?

Das historische Dokument auf S. 226 mag stellvertretend für die Bewertungsproblematik stehen, die mehr Fragen enthält als Antworten ermöglicht. Grundsatzdiskussionen brachten die Arbeit der Jury wenig voran. Auch Platon, Mattheson, J. A. P. Schulz, auch Hegels ‚*tönende Innerlichkeit*‘<sup>2</sup> gaben wenig Hilfestellung. Somit begannen wir in pragmatischer Redundanz: Ein Lied ist eine Symbiose von Text und Melodie, von Wort und Tönen; dabei kann der Schwerpunkt mal mehr auf dem Wort, mal mehr in der Musik liegen. Die möglichen Funktionen eines Liedes — bedingt durch die Inhalte der Texte — stellen zusätzliche Anforderungen. Wenn wir uns heute vorab in besonderer Weise mit Texten beschäftigen, so hat das seinen vielschichtigen, historischen Grund, aber auch als Ziel die erklärte Absicht, Aufwertungen vorzunehmen. Das bedeutet nicht Aufgabe von farbiger Polyphonie gerade auch im Bereich des Kinderliedes zu Gunsten des problem- und konfliktorientierten Typs, vielmehr seine Aufwertung im Sinne eines Aufforderungscharakters: es muß sich lohnen, ein Lied zu lernen. Als zusätzliche Hypothek war die Frage nach dem *N e u e n* zu beantworten, die uns gleichzeitig neugierig machte auf das, was von den Komponisten heute als ‚neu‘ angeboten wurde: formale Abläufe, Taktanordnungen, besondere Intervallik, primär einstimmig, besondere Rhythmik (wiederholend, verändernd, kontrastierend), Kombinationsmöglichkeiten dieser Einzelbereiche, die letztlich das ‚Flair‘ eines Liedes ausmachen mit dem Ziel, eine bestimmte Aussage machen zu wollen. Dabei durfte die Grenze zum Sololied nicht überschritten werden (s. „*Vom Brot und dem Kindlein*“, Text: Bert Brecht, Melodie: Klaus Schröder 3).

Prinzipiell arbeiteten wir mit der Methode des Vergleichs, d. h. aus jedem der 6 bzw. 10 Inhaltsbereiche wurden die ‚besten‘ Lieder ausgesucht und auch während des Abschlußkonzertes zu Gehör gebracht.

Die Kriterien im einzelnen:

1. Worin liegt die textliche Aussage?

- ist sie sprachlich gelungen
- ist sie verständlich, trifft sie die Zielgruppe
- ist sie sprachlich singbar (s. NB 2: „*die Klappe klemmt, futsch ist das Geld*“ — Grenzfall —).

2. Wie unterstreicht die Melodie diese textliche Aussage?

- durch sinnvollen rhythmisch-metrischen Bezug / absichtlichen Kontrast
- durch ein besonderes Verhältnis von Tonhöhen und Tondauern
- durch eine bestimmte Grundidee (s. Dreiklangsmelodik aus NB 4, harmonische Deutung unterschiedlich möglich)

- welche Abweichungen zum traditionellen Lied (hier Kinderlied) liegen vor, wo hingegen dennoch notwendige Vertrautheiten (s. dazu Erich Bender: „*Die Kastanien rund und braun*“, das dort (G-Dur, A-Dur, B-Dur, D-Dur, Schlußton G) von Sydow mit ‚paraphoner Mehrstimmigkeit‘ bezeichnet wird und sich vermutlich wegen seiner Ungewöhnlichkeit nicht durchsetzte<sup>4</sup> ).
- durch eine gegliederte Überschaubarkeit (Diastolik)
- durch eine zumutbare Singbarkeits<sup>5</sup>
- durch eine Abgrenzung zum Sololied (s. <sup>3</sup>).

3. Welche Qualitäten weist die Melodie selbst auf?

- s. dazu einige Punkte aus 2.
- durch Formlogik (ABA, AB, AA') oder auch schlicht bzw. kompliziert einteilig (s. NB 1)
- durch einleuchtende formale Unlogik
- durch bestimmte Verhältnisse der Formabschnitte untereinander (s. NB 2: Ausgewogenheit trotz formaler Ungleichheit: a: 6 Takte, b: 4 Takte)
- ist sie sich selbst genug oder impliziert sie instrumentale Assistenz (s. „*Schokolalade*“ von D. de la Motte<sup>3</sup>, evtl. auch NB 4, um den D79 auszuklammern).

Die grundsätzliche Forderung, daß die Melodie eines Liedes auch ohne ihren Text Bestand haben müsse, muß in diesem Falle nicht immer erfüllt werden, sollte jedoch für einen Liederkomponisten nicht unwichtig sein. Geht jedoch aus einer Ausschreibung wie dieser eindeutig die Forderung nach melodischer Qualität hervor (gesucht wurde das *e i n s t i m m i g e* Lied), so ergeben sich entsprechende Maßstäbe.<sup>6</sup>

4. In welchem Verhältnis steht der Vermittlungsaufwand zum Gegenstand?

5. Bietet das Lied Interpretationsmöglichkeiten?

6. Können wir uns mit dem jeweiligen Lied identifizieren, nach Möglichkeit auch begründen, warum eine Vermittlung lohnend ist?

Die bislang überwiegend rationalen Kriterien zur Beurteilung der Lieder wollen den hohen emotionalen Anteil der Jury-Arbeit weder verdrängen noch verschweigen. Im Gegenteil: War nur einer von uns spontan der Meinung, es handle sich um ein lohnendes Lied — ganz gleich aus welchem Grunde —, wurde dieser Spontaneität gemeinsam nachgegangen. Wenngleich wir uns auch immer ‚gütlich‘ einigten, blieben dennoch viele Fragen offen: „*Aus den Tönen, die sie in sich klingen hören, bauen die Komponisten ihre Werke, und wir sagen dann, daß sie uns gefallen, begeistern, daß sie uns fröhlich stimmen oder traurig machen, uns anfeuern oder trösten, erheben oder erschüttern.*“

Wir ‚fühlen‘ also einen künstlerischen Gehalt, aber wir verstehen ihn nicht, ebenso wie wir die Schönheit eines Bildes nicht mit dem Verstand allein erfassen können. Und so sehen wir es mit wachen Sinnen an und entdecken staunend ein Wunder an Regelmäßigkeit, Ordnung und Gesetzmäßigkeit, und wir ahnen den Grund seiner Schönheit. Ebenso ist es mit den Werken der Musik. Auch in ihnen erkennen wir ein wundervoll geordnetes Gefüge, dessen sich der Künstler im Augenblick des Komponierens oft gar nicht bewußt wird.“<sup>7</sup> Einschließlich der nun folgenden Analysen der Lieder „Wahre Grundschafft“ und „O du fröhliche . . .“ spiegelt diese indifferente Schwärmerei keinesfalls unsere Einstellungen wider!

„Neben der Erfahrung wird jedoch ein gesundes, musikalisches Gefühl einen verlässlicheren Führer durch die ungezählten Möglichkeiten von Intervallfolgen abgeben als die sorgfältigste Rechnung.“<sup>8</sup> Auch Hindemith beschreibt nur bedingt unsere Situation. Wenn auch bei Sulzer der imaginäre ‚Begnadungsvorbehalt‘<sup>9</sup> nicht ganz auszuschließen ist, so trifft er unsere Fragestellungen recht gut: „Da dieses Werk nicht bloß für den Künstler, sondern fürnehmlich für den philosophischen Liebhaber geschrieben ist, der sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in seiner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist, sie zu erkennen, wissen will; so ist es nöthig, daß wir hier die verschiedenen Eigenschaften des Gesanges, oder der Melodie aus ihrem Wesen herleiten.“<sup>10</sup> Auch wir bemühten uns, die Lieder aus sich selbst heraus zu hören, zu fragen, zu vergleichen, ohne vorab Bewertungskriterien formuliert zu haben. Diese ergaben sich durch die Lieder selbst.

Zu den Liedbeispielen:

NB 1: „Wann die Tiere Geburtstag feiern und was da alles los ist“.<sup>11</sup> Dieses Lied wurde als ‚Auftragwerk‘ einer Hamburger Grundschulklasse 1980 von Diether de la Motte komponiert. Die auf ihm aufbauende Schulfunksendung „Eine Schulklasse läßt komponieren“<sup>12</sup> löst nicht nur weitere ‚Aufträge‘ für de la Motte aus, sondern bereitete indirekt die Ausschreibung des Hamburger Liederwettbewerbs vor. Für mich setzt seine Melodie auch musikalische Maßstäbe:

Sie umfaßt 15 Takte unter weitgehendem Verzicht von Wiederholungen. Sie beginnt mit leittoniger Wechsellinie und fallendem Dreiklang; Motiv 2 nimmt den Stütztönen a' als Anlauf für die tonale Skala abwärts bis zum c', um sofort in den Grundton f' als Auftakt zu springen, der ein schwelgendes Sequenzieren einleitet bis zum c"; nach der formerweiternden Koloratur beginnt ab a' ein terziger Abwärtsgang in Schleifenform bis zum Grundton

f', der jedoch noch nicht der Schlußton ist; das Schleifenmotiv wird wiederholt, jedoch mit einer ‚Falle‘: Achtung, bei so viel Spannung ist eine ‚Bremse‘ notwendig, und die zu klatschenden Dreier auf g' und e' lassen das endlich erreichte Ziel voll genießen (f').

Zu jedem Zeitpunkt wird der „Schein des Bekannten“ gewahrt, dennoch entsteht scheinbar etwas Neues. Die Witzigkeit des Textes läßt die Originalität der Melodie als logisch erscheinen, und die sonst übliche formale Glätte wird organisch vermieden: statt Zäsuren gibt es Raffung und Ausschweifung. Durch den Achtungs-Schluß haftet dem Lied auch etwas Rhetorisches an, seine Nähe zu instrumentalen Strukturen ist unverkennbar, so daß durchaus von einer autonomen Einstimmigkeit gesprochen werden kann.

NB 2: „*Der Automat*“ wurde von der Jury mit einem 1000,— Preis ausgezeichnet. Hierüber war das Publikum teilweise ungehalten, denn Buhrufe begleiteten die Preisverleihung. Hatten wir die Wirkung des Liedes überschätzt oder trugen Pannen bei der Darbietung zu diesem Urteil bei?

Der kindertümlichen Dreiklangsmelodik wird ein recht aufwendiger Auftakt vorausgeschickt. Die Wiederholung des Motivs a erhält eine sparsame, aber wichtige Variante durch den Tausch von a' und f' in T. 3, wodurch gleichsam der Halbschluß auf g' vorbereitet wird; überzeugend die Anknüpfung an die folgenden 2 Takte durch die Wiederholung des g' mit gleichem rhythmischem Modell, die Melodisierung des D7 mit auflösender Oktave, die nun beginnt, die Schlußphase einzuleiten: terzige Schleifen von b' bis f' abwärts (s. NB 1) und eine plötzliche Diminution. Durch diese gewisse ‚Bildlichkeit‘ („... *und schluckt und schluckt*“) stellen sich kaum Vermittlungsschwierigkeiten ein. Die Melodie wird durch einleuchtende Harmonien ergänzt, die rhythmische Gliederung und die metrische Anordnung geben Geschlossenheit. Die gewisse „Eckigkeit“ der Melodie läßt humorvolle Interpretationen zu.

NB 3: „*Was macht ein kleines Bärenkind*“. Das 8-taktige Lied ist formal geschlossen und entspricht durchaus bestimmter Tradition. Steht im A-Teil der Sextraum im Mittelpunkt, so im B-Teil im Prinzip der oktavierte C-Raum, dessen oberer Quartraum in T. 5 und 6 als eine innere Ergänzung zu A gehört werden kann. T. 7 entspricht T. 3, T. 8 entspricht T. 2, also recht kunstvolle Entsprechungen. Die anfängliche tonikale Unklarheit, die spannende Verknüpfung der T. 2 und 3, wodurch die Gliederung 3 + 1 entsteht (s. auch Teil B), zeigen kompositorische Routine. Das zunächst etwas aufdringliche b' (Auftakt zum Schlußtakt) ist wohl doch subdominantisch zu deuten.

Wenn auch die melodischen Strukturen harmonische Zuordnungen ermöglichen, ist dennoch eine solche Begleitform nicht erforderlich: Jede harmonische ‚Aktion‘ dokumentiert die Melodie mit einer Tonwiederholung. Auf

diese Weise gelingt eine gewisse Stabilität zwischen Intervallik und Akkordik, die zu einer melodischen Autonomie beiträgt (mit 500,— prämiert).

NB 4: „*Schlaflied*“ ist für ein Kinderlied untypisch: Die drei aufsteigenden Dreiklänge wirken schwerfällig und unsänglich. Sowohl der 4/4-Takt als auch der Zusammenschluß von 4 + 4 Takten lassen Rückschlüsse auf ein nicht gar zu langsames Tempo zu. Durch die 2. Wiederholung des a-Motivs ab T. 5 liegt ein ähnlich strukturelles Problem vor wie in NB 2: die Zeit bis zum Schlußtakt 8 ist knapp, so daß es wieder die Terzenfolge ist, die die Oktave sinnvoll ausfüllt. Das Besondere dieses Schlusses liegt in der subdominantisches ‚Bremsvorrichtung‘. Die harmonischen Zuordnungen (T. 1–5 1/2) sind relativ offen; die melodische Zusammenfassung ergibt C-Dur, d-moll, e-moll, F-Dur, deren Klänge durchaus als Begleitung eingesetzt werden könnten. Auch bei einer reinen T-D-Akkordik ist der Reiz des h' nicht zu überhören. Der Kontrast des B-Teils wird durch G-Dur und die Wiederholung (4 + 4) hergestellt. Auch die Zweitaktigkeit bildet einen Gegensatz zur Viertaktigkeit im Teil A, und der Harmoniewechsel verläuft identisch mit den metrischen Schwerpunkten. In Teil A als ;3. Teil liegt insofern eine Besonderheit vor, da die textliche Zuordnung in T. 22/23 die Periodizität durchbricht. Die Frage einer Motivqualität (c'c'e'e' / g'g'ff) ist durchaus aus sich heraus — im Hinblick auf sein Tonmaterial — bestimmbar; seine musikalische Intensität jedoch häufig erst in seiner Weiterführung. Hier bewirkt die zweimalige Wiederholung eine gewisse Penetranz und Breite, die uns trotz eines möglichen Textbezugs (müde Mutter — munteres Kind) von einer Prämierung abhielt.

Die Tatsache, daß dieser Liederwettbewerb eine so große Beteiligung auslöste, stimmt positiv. Das Bemühen um die notwendige Auseinandersetzung über sinnvolles Singen in schulischen und außerschulischen Gruppen ist demnach äußerst lebendig.

Das Lied — hier indirekt als ‚Volkslied‘ definiert (s. Ausschreibung) — ist ein Gebrauchsgegenstand. Dennoch: als ein ästhetisches Produkt unterliegt es für eine Bewertung sowohl dem Geschmacks- als auch dem Sachurteil. Seine von Aussage und Zielgruppe abhängige Funktionalität kann das zu findende Werturteil zusätzlich erleichtern (s. unsere vielen Preise), aber auch erschweren (s. die 54 von 349 Stimmen für den „Hit“ der Abschlußveranstaltung).

Zu überlegen ist, ob eine Diskussion über neue Lieder mit Wettbewerben verknüpft sein muß; am Ende winken zwar Preise, warten aber auch Enttäuschungen, die häufig nicht exakt begründet werden können.

## II. Musikpädagogische Folgen

Kann eine Schulklasse komponieren oder kann sie nur komponieren lassen?

In der Schrift Jödes *Das kann ich auch*<sup>13</sup> geht es um das Anwendungsprinzip, basierend auf einfachen, nachvollziehbaren Elementarien. Dabei wird sich der, der noch bei Jöde studiert hat, erinnern, daß auch er Einmaligkeiten und Abweichungen zu schätzen wußte: „*Wehe, Sie sagen einem Kinde, das Ihnen eine 5-taktige Melodie erfindet, das sei falsch!*“

Auch Grete Hahn nahm in ihren Liedsammlungen<sup>14</sup> Kinderkompositionen auf. Die Idee, daß Kinder komponieren können, ist also nicht neu. Das von mir im Exposee angedeutete Konzept „Kinder komponieren“ — ein Modellversuch zwischen der Staatlichen Hochschule für Musik (Hamburg) und dem Wilhelm-Gymnasium (Hamburg) will auch etwas anderes.<sup>15</sup>

Die bewußte Auseinandersetzung mit den insgesamt 7 Kinderliedern, die mein damaliges 5. Schuljahr auf der Abschlußveranstaltung vortrug, macht u. a. deutlich, daß Kinder dieses Alters auch ohne textliche und bildliche Assoziationen musikalische Formen erstellen können (horizontal und vertikal). Dabei ging es zunächst um die Frage nach möglichen Tonraummaterialien. Hier bietet sich ein großer Vorrat von Ordnungen an, die letztlich alle im erweiterten Dur-Moll-System eingegliedert werden können. Dabei ist ‚Dur‘ nicht ein von Natur Gegebenes, schon gar nicht mit der Begründung durch das Kinderlied, sondern das Ergebnis tradierter Konventionen (s. dazu auch Gerhard Kube<sup>16</sup>). Auch können sich in einer Melodie mehrere Ordnungen finden lassen wie z. B. in NB 6: F-Dur + Sexte und g-moll + Leitton fis'. Im Prinzip geht eine Großgruppe nicht anders vor als der einzelne Komponist: Material- bzw. Textphase / Probierphase / Notierphase / Veränderungsphase / Entscheidungsphase. Für den Musiklehrer jedoch ergibt sich eine Vielzahl von Aufgaben, denen er nur bedingt nachkommen kann: Jeder Schüler wünscht innerhalb seines Arbeitsprozesses seine ganz spezielle Betreuung und Beratung. NB 6 kann durchaus als Arbeitsergebnis angesehen werden. NB 5 dagegen soll als Beispiel für ein Teilergebnis stehen.

### Anmerkungen

- 1 Niels Frederic Hoffmann, Jürgen Kreffter, H. Krützfeldt-Junker, Hannes Wader (fiel aus).
- 2 Lars Ulrich Abraham / Carl Dahlhaus: *Melodielehre*, Köln 1972, TB 256, S. 27ff.
- 3 Alle in diesem Beitrag zitierten und während der AMPF-Tagung von mir vorgestellten

Lieder dieses Wettbewerbs erscheinen demnächst als Liedersammlung im Bosse-Verlag.

- 4 Alexander Sydow: Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel. Göttingen 1962, S. 74 und 440 f.
- 5 Zu allen Zeiten ist im Zusammenhang mit dem Begriff Melodie von der Singbarkeit die Rede. Wenn hier innerhalb unserer Kriterien ebenfalls diese Forderung aufgestellt wurde, so schließt das nicht aus, daß unter bestimmten Voraussetzungen im Prinzip auch die ungewöhnlichsten Tonfolgen gesungen werden können.
- 6 Wenn auch Waldemar Woehl seine Melodielehre (Leipzig 1929) eher als Lehre zum Hören auffaßt, gibt uns diese Lektüre Auskunft darüber, wie sorgsam der Bau einer Melodie vorgenommen werden kann.
- 7 Helge und Emil Drees: Schöpferische Musikerziehung; BV, München 1980.
- 8 Paul Hindemith: Unterweisung im Tonsatz I, Mainz 1940, S. 228.
- 9 S. Anm. 2, S. 73.
- 10 Zitiert nach Anm. 2, S. 77/78.
- 11 Erstdruck in NDR III Schulfunk, Hörerziehung 1. Halbjahr 1981, Begleitheft S. 33 (Redaktion: Wolfgang Rogge). S. auch: Diether de la Motte spielt, liest und singt eigene Werke, Disco-Center, Kassel: D C 331800.
- 12 S. Anm. 11, Konzept der Schulfunksendung SA2.
- 13 Dazu auch: Fritz J öde: Die Musikantenfibel, Mainz o. J.
- 14 Grete Hahn: Lied und Spiel, Hannover 1955.
- 15 S. dazu: Peter Heilbut: Von Kindern komponiert, Wilhelmshaven 1982, und: Improvisieren im Klavierunterricht, Wilhelmshaven 1976.  
Für das Projekt zeichnen verantwortlich: Werner Krützfeldt (Hochschule ). H. Krützfeldt-Junker (Wilhelm-Gymnasium), Peter Heilbutt: Koordination.
- 16 Gerhard Kube: Kind und Musik, Kassel 1958.

Hildegard Krützfeldt-Junker  
Meiendorfer Straße 107  
D-2000 Hamburg 73

Hans Mersmann: Volkslied und Gegenwart, Potsdam 1937, S. 41.

Aber hier, am Ende unserer Beispielreihe, soll noch ein anderes Lied desselben Komponisten genannt werden, in dem es ihm gelingt, von der Kraft des Ansatzes aus den Bogen der Form zu spannen. Denn diese Melodie ist nicht Impuls, sondern Gestalt, zwangläufige Fortpflanzung lebendiger Kraft, welche aus der Stauung des Ansatzes (Soldaten) ausschwingt. Der Nachsatz baut diesen ausschwingenden Bogen weiter, trägt ihn zur Quinte empor und stützt ihn mit dem punktierten Rhythmus (tragen den) gleichsam ab. Noch einmal wird der Ausklang zum Beginn: aus dem punktierten Motiv setzt die zweite Periode des Liedes in der parallelen Molltonart an (sehr ähnlich wie in Baumanns früher erwähneter Melodie: Wir treten ohne Gewehre an), stößt dann zur Grundtonart, melodisch zur Oktave des Grundtones durch und fällt in großen Intervallen über den Oktavraum zurück:



Sol:da:ten tra:gen Ge:weh:re, Sol:da:ten tra:gen den Stahl, doch



groß macht sie nur ih:re Eh:re; Sol:da:ten sind oh:ne Wahl.

Was hier gelang, ist mehr als ein Ansatz: klar und knapp im Ausdruck, gekonnt und geschlossen in der Gestalt, wird es ein Unterbau, der bereit ist, neues Wachstum zu tragen.

NB 1 Diether de la Motte

Im Ja-nu-ar, da fängt es an; Jetzt ist der E-sel dran. Wie schön war es doch letz-tes Jahr I-A-nu-ar, I-A-nu-ar, wie schön war es doch letz-tes Jahr I-A-nu-ar, I-A-nu-ar.

x x = auftreten mit dem linken und rechten Fuß.

NB 2

Der Automat Text: z.T. Bruno Bull / z.T. Franz Zaunschirm  
Melodie: Franz Zaunschirm

Der Automat vor un-serm Haus tut, was er will. Es ist ein Graus!  
Das blanke Ding ist na-gel-neu. Es schluckt und schluckt das Geld wie Heu. Es schluckt und schluckt das Geld wie Heu.

2. Voll Kuchen ist ein jedes Fach  
und wer es sieht, wird meistens schwach.  
Auch gute Torten sind darin.  
//: Da muß ich hin! Da muß ich hin! ://
3. Nimm eine Mark, wirf sie hinein!  
Kommt was heraus, dann hast du Schwein!  
Das Licht scheint hell, die Münze fällt.  
//: Die Klappe klemmt! Futsch ist das Geld://

## NB 3

Was macht ein kleines Bärenkind

Text und Melodie: Hermann Melles

Was macht ein kleines Bärenkind, wenn seine Beine müde sind vom  
Toben und vom Tollrennen und nicht mehr laufen wollen? Dann  
kriecht der kleine Gerne-groß zu seiner Mutter auf den Schoß und  
lutscht mit lautem Schmatzen an seinen Bärenatzen.

2. Was macht ein kleines Eichhornkind,  
wenn Regen durch die Zweige rinnt  
und es noch fern vom Neste  
umherturnt im Geäste?  
Es deckt dann Kopf und Rücken ganz  
mit seinem langen Eichhornschwanz  
und bleibt so warm und trocken  
wie unterm Schirme hocken.
3. Was macht ein kleines Igelkind,  
wenn es gerade erst beginnt,  
mit Prusten und mit Schnaufen  
zu krabbeln und zu laufen?  
Es trippelt einen Berg hinauf,  
rollt oben sich zur Kugel auf,  
dann kullert unser Igel  
hinunter von dem Hügel.
4. Was macht ein kleines Wildschweinkind  
im Wald, wo lauter Sümpfe sind  
und Pfützen auf den Wegen  
nach einem Sommerregen?  
Es wült und wälzt sich im Morast  
bis zu den kleinen Ohren fast  
mit wohllichem Behagen . –  
Man kann nur „ferkel“ sagen.

## Schlaflied

Text und Melodie: Ulrike Gassmann



Abend-brot ist schon beendet, frisch gebadet bist du auch. In dem  
Bett bist du ge-landet. liegst auf deinem kleinen Bauch. Bin nicht  
müde, kann nicht schlafen, singe mir doch noch ein Lied. Sing vom  
Mond, von Wolkenschafen, von den Sternen: Sind die müd? Sterne,  
Mond und Wolkenschafe liegen alle schon im Bett; liebes Kind, werd'  
müd' und schlafe ein. Das wäre doch sehr nett.

2. Schlafe ein, mein kleines Schätzchen.  
ich bin hier, bin dir ganz nah.  
Liegst doch hier im warmen Bettchen,  
Sandmann war schon lange da.

Bin nicht müde, kann nicht schlafen,  
singe mir doch noch ein Lied.  
Sing vom Auto und Motorrad,  
von dem Fahrrad: Sind die müd?

Auto, Fahrrad und Motorrad  
parken draußen auf dem Platz.  
Jetzt ist Schluß, auch ich bin müde,  
schlafe ein, mein kleiner Spatz.

(aufgeführt, aber nicht prämiert)

NB 5

Komm, setz dich hin, an dein Klavier

Julia von Heppe 10 Jahre

Komm, setz dich hin, an dein Klavier, ist dir danach, dann schreib  
 ein Lied oder ein paar kleine, zarte Zeilen von dem, was dich  
 bewegt und sich in deinem Kopfe dreht.

NB 6

Matthias Paul 11 Jahre

Komm, setz dich hin, an dein Klavier, ist dir danach, dann schreib  
 ein Lied oder ein paar kleine, zarte Zeilen von dem, was dich be-  
 wegt und sich in deinem Kopfe dreht.