

Wenner:

Zur Methodik des Gesangunterrichtes an höheren Schulen.

Zu der Reihe von Unterrichtsgegenständen, die in neuerer und neuester Zeit eine Umgestaltung erfahren mussten, tritt nun endlich auch der Schulgesang. Ich sage: endlich! Abgesehen von den wissenschaftlichen Fächern, die schon seit Jahrzehnten an der Arbeit sind, Lehrstoff und Lehrform besserer Erkenntnis entsprechend einzurichten, sind Turnen und Zeichnen dem Gesangunterrichte weit voraus. In Schriften und Schriftchen, sogar in Tagesblättern, von Berufenen und Unberufenen, überall dieselbe Klage: Der Gesangunterricht erfüllt seine Aufgabe nicht, oder, besser gesagt: er erfüllt sie nicht mehr. Mit Fleiss wird untersucht, welche Umstände den Niedergang dieses wertvollen Zweiges der Kunstübung herbeizuführen imstande waren. Der eine führt die Überlastung der Schüler mit zu vielen Disziplinen an, der andere weist auf die grosse Anzahl ungeeigneter Lehrkräfte bzw. auf deren mangelhafte Vorbildung hin; ein dritter redet allgemein von der schlechten Methode oder beklagt den geringen Zusammenhang des Gesangunterrichtes mit den übrigen Unterrichtsgegenständen; endlich wird darauf hingewiesen, dass insbesondere die höhere Schule mit ihren gesanglichen Leistungen nicht genügend oder nicht in der rechten Weise an die Öffentlichkeit trete, der Gesangunterricht namentlich in der Chorklasse so des unbedingt nötigen Ansporns von aussen entbehre. Wie weit alle diese Bemängelungen zutreffend sind, möge hier nicht untersucht werden. Tatsache ist, dass es um den Gesangunterricht vielerorts (noch lange nicht überall) recht schlecht bestellt ist, nicht nur an den höhern Schulen, viel mehr noch an den Volksschulen. Der Lehrplan für die höhern Schulen enthält nicht einmal eine bestimmte Angabe über die Zahl der wöchentlichen Chorstunden, geschweige denn eine Feststellung der Lehraufgabe mit methodischen Bemerkungen, wie es für die übrigen Fächer, auch die technischen, in sorgsamster Weise der Fall ist. Der Gesangunterricht ist eben vergessen worden. Er ist nicht beteiligt an dem Kampfe, den die verschiedenen Systeme höherer Schulen gegenwärtig, ich möchte sagen um ihre Existenzberechtigung, führen, er vermittelt nicht Kenntnisse und Fertigkeiten, die das praktische Leben in der Regel mit klingender Münze lohnt. Es ist zu bedauern, dass ein Fach von so grossem ethischem Wert zum Stiefkinde geworden ist. Mehr noch zu bedauern aber ist es, dass der Gesangunterricht infolge dieser stiefmütterlichen Behandlung in den Augen unserer Jugend entschieden an Wertschätzung verloren hat. Was aber nicht verloren gegangen ist, das ist die nie versiegende Freude aller an der edlen Kunst der Töne. Und darin liegt die unzweifelhafte Garantie, dass dem Schulgesange sehr bald wieder aufgeholfen sein wird. Die weitere Garantie leistet das lebhaft erwachte Interesse, das die Schulbehörde neuestens der Sache zuwendet. Schon vor geraumer Zeit wies eine Verfügung des Kgl. Prov.-Schulkollegiums zu Coblenz auf die sorgsame Pflege des a capella-Gesanges hin; für die gründlichere Ausbildung der Gesanglehrer ist Sorge getragen (Kurse an der Hoch-



5606

schule für Musik zu Berlin. — Musiklehrerprüfung an der Universität Halle). Auf der letzten rheinischen Direktorenkonferenz nahm der Vertreter des Ministeriums Herr Geheimrat Dr. Jansen Gelegenheit, die vielerorts beliebte unkünstlerische Form der Gesangsübungen an den höheren Schulen zu tadeln.

Offenbar ist es das Bestreben der Schulbehörde, den Gesangunterricht in geregelte Bahnen zu lenken. Lehrpläne mit methodischen Anweisungen sind ohne Frage als Ergänzung der allgemeinen Lehrbestimmungen in Aussicht genommen. Da halte ich es für Pflicht der Gesangslehrer ihre in jahrelanger Tätigkeit gesammelten Erfahrungen kundzugeben und so beizutragen zu den nötigen Unterlagen für fürderhin allgemein bindende Bestimmungen. In diesem Sinne mögen die folgenden Ausführungen aufgefasst werden. Besonders veranlasst wurde ich dazu durch den Umstand, dass die meisten der erschienenen Arbeiten sich im allgemeinen über den Gesangunterricht als Zweig der Kunsterziehung äussern, seinen Wert in diesem Sinne betonen, ihm erstrebenswerte Ziele vorschreiben. Demgegenüber möchte ich das Gebiet der speziellen Methodik dieses Faches betreten. Eine erschöpfende Behandlung aller methodischen Fragen dürfte den Umfang einer Programmabhandlung mindestens überschreiten. Ich möchte mich deshalb darauf beschränken, lediglich die Gesichtspunkte darzulegen, die mich in der eigenen Praxis geleitet haben.

Stimmpflege und Stimmbildung.

Ziel jeglichen Kunstunterrichtes ist es, dem Schüler zunächst eine gewisse Kunstfertigkeit zu vermitteln und ihn mit Hilfe derselben zum Kunstempfinden und schliesslich zum Kunstverständnis zu führen. Die im Gesangunterrichte zu vermittelnde Kunstfertigkeit besteht in dem kunstgemässen Gebrauch des in betracht kommenden Instrumentes: des menschlichen Stimmorgans.

Der zweckentsprechende Gebrauch eines Instrumentes verlangt fürs erste die Kenntnis des Instrumentes selbst. Der Schüler muss wissen, dass sein Gesangsorgan im wesentlichen aus drei Teilen besteht: dem lufterzeugenden — Lunge bezw. Brusthöhle, — dem eigentlich tonerzeugenden — Kehlkopf — und dem klangerzeugenden — der Mundhöhle. Es ist durchaus nicht nötig, ihn über die Struktur dieser einzelnen Teile genauer zu belehren; wohl aber ist es unumgänglich erforderlich, ihn an der Hand von Beispielen zu überzeugen, dass jeder Teil des Stimmorgans richtig betätigt werden muss, um einen brauchbaren Gesangston zu erzeugen.

Es muss dem Schüler fürs erste gezeigt werden, dass zur Bildung eines ruhigen Tones ein ruhig ausfliessender Luftstrom die erste Bedingung ist. Das ruhige Ausatmen wiederum ist bedingt durch ruhiges Einatmen. Heftiges Einatmen, wie es sich äusserlich in der ruckweisen Schulterbewegung kundgibt, erzeugt eine Hochspannung, die nicht gehemmt werden kann und jenen dem Stimmorgan so sehr schädlichen und hässlichen explosiven Tonansatz zur Folge hat. Der entgegengesetzte Fehler eines Luftstromes von nicht genügender Spannung tritt wohl seltener ein; um so mehr aber geht dem Schüler die Fähigkeit ab, mit dem angesammelten Luftvorrat ökonomisch umzugehen. Er übersieht die melodische Phrase nicht, richtet sich nicht von vornherein auf ein Auskommen mit dem Atem ein. Folge davon ist das Zerreißen der Phrase, das sinnwidrige Zerstückeln der Melodie und des Textes, das Unvermögen zum An- und Abschwellen, zur Ausführung des legato; Folge davon sind schwächliche, klanglose Töne, starke Gefahr des Detonierens. Weicher Tonansatz, Ökonomie im Verbrauch des Atems, das den Schüler zu lehren, ist erste Aufgabe des Gesangunterrichtes.

Noch grösser dürfte die Sorgfalt sein, die dem Schüler in der Behandlung des eigentlich tonerzeugenden Teiles des Stimmorgans anezogen werden muss. Es handelt sich hier um die Pflege einer ausserordentlich empfindlichen Muskulatur, deren Beschaffenheit dem durchgebildeten Sänger bis ins kleinste bekannt sein muss. Dem Schüler diese genaue Kenntnis zu vermitteln, wäre ein verfrühtes Unternehmen. Für ihn kann es sich nur darum handeln, eine auf Grund genauer Kenntnis des Organs vonseiten des Lehrers erprobte Praxis zu erlernen und fortdauernd zu üben. Der erste Merksatz für den Schüler lautet: Stelle das Organ möglichst zwanglos ein! Nicht eine Spur von Überanstrengung darf er im Kehlkopfe empfinden. Leider bringen die Schüler hier eine Reihe wirklich eingewurzelter Fehler mit. Zurückgezogener Hals, vornübergeneigter Kopf, gerunzelte Stirn, nicht selten Kopf- und Halsschmerzen nach kurzer, an und für sich gar nicht anstrengender Gesangsübung sind die Zeichen und Folgen des dem Organ angetanen verderblichen Zwanges. Dass durch diese gezwungene Kehlkopfstellung die vibrierenden Teile gehemmt, dass Organe insbesondere Weichteile zur Ton- bzw. Klangbildung herangezogen werden, die absolut nichts damit zu tun haben, dass überhaupt dieser Zwang sich auf den ganzen Vorgang — die Atmung nicht ausgeschlossen — überträgt, ist zweifellos. Die Einstellung des Kehlkopfes hängt überdies enge zusammen mit der richtigen Atmung. Gerade die schon vorhin erwähnte durch hastige Schulteratmung hervorgerufene Hochspannung des Atems sucht der ungebildete Sänger durch gewaltsame Einstellung des Kehlkopfes zu hemmen. — Erfordert hauptsächlich die Rücksicht auf die Stimpflege den weichen Tonansatz, so kann andererseits aus technischen und ästhetischen Gründen auf den bestimmten Tonansatz nicht verzichtet werden. Beides zu vereinigen, ist für den Schüler keine geringe Schwierigkeit. Er bringt die Anschauung mit, die Bestimmtheit des Tonansatzes sei gleichbedeutend mit der Energie des Luftaustrittes. Inhibiert man nun die Explosivbildung, so verfällt er in die bekannte Art des unbestimmten Tonansatzes, zuerst einen Teil der Skala von unten herauf zu durchschleifen, bis er auf der verlangten Tonhöhe angekommen ist. Weiterhin glaubt er — ebenso wie der Lehrling auf dem Blechinstrument —, die Höhe des Tones sei bedingt durch die Spannung des Luftstromes, während doch lediglich die Spannung der schwingenden Membran massgebend ist. Daher die üble Gewohnheit, regelmässig vor hohen Tönen auch innerhalb der Kantilene ausgiebig zu atmen. Auch hier helfen weit-schweifige Belehrungen nicht. Regelmässiges Anhalten zur genauen Tonvorstellung vor der Tonbildung halte ich für das geeignetste Mittel, beide Fehler auf die Dauer abzustellen. — Der richtig angesetzte, ruhig ausgehaltene Ton ist die Grundlage aller Stimmbildung; seine Modulationsfähigkeit gewissermassen nur die Probe auf Atemtechnik und Tonsinnentwicklung.

Es handelt sich des weitern darum, die Skala des Schülers festzulagen bzw. auszubauen, vor allem aber dieselbe auszugleichen und sie dem Schüler in Höhen-, Mittel- und Tiefenlage vollständig in die Gewalt zu geben. Wie sieht es nun da bei der grossen Mehrzahl der Schüler aus? Eine Skala von genügendem Umfange (durchweg $1\frac{1}{2}$ Oktave) steht dem Schüler wohl zu Gebote; aber wie geht er damit um! Die Tiefe klingt sehr breit und nachlässig; die Mittellage kräftig aber selten edel; die Höhe gezwungen und, wenn Kopfstimme angewendet wird, über die Massen dünn und kraftlos. Man braucht sich von dem Chor der neu eintretenden Schüler nur ein Lied von etwas weiterem Umfang vorsingen zu lassen, um einen Beweis für das Gesagte zu haben. Wollte man die dynamischen Verhältnisse durch eine gebrochene Linie darstellen, so erhielt man wohl das genaue Gegenbild der melodischen Linie. Dies Missverhältnis muss beseitigt werden. Meine Gepflogenheit ist es, zunächst die Höhenlage zu korrigieren, also das Kopfreger auszubilden und von dort aus allmählich mit der Stimmbildung abwärts zu schreiten. Die Erfahrung lehrt, dass der Schüler das Kopfreger gern benutzt und diesen Teil seiner Skala

auffallender Weise von Natur aus viel kunstgerechter handhabt als die Mittel- und Tiefenlage. Ich muss gestehen, dass mir gerade die letztere bei der Behandlung stets die grössten Schwierigkeiten bereitet hat. Die Nachlässigkeit, das vollständige „Sichgehenlassen“ in der Tiefenlage ist dem Schüler nur schwer, nur sehr schwer abzugewöhnen. Immer und immer wieder ertappt man ihn auf unkünstlerischer Tonbildung in der Tiefe. Genaue Beobachtungen haben mich zu der Überzeugung gebracht, dass der Übelstand daher kommt, dass die Tiefenlage den Bereich der Töne umfasst, die der Schüler beim gewöhnlichen Sprechen anzuschlagen gewohnt ist. Sobald der ungeübte Sänger in diese Region kommt, hört die Flankenatmung auf, Zwerchfellatmung setzt ein, die Sorgfalt bei der Tonbildung ist verschwunden. Es hängt damit aufs engste das so schwer zu bekämpfende Detonieren bei fallenden Reihen zusammen. Wirksam begegnet wird dieser Unart nur durch die unbedingte Vorschrift: in der Tiefe werden die Töne leise gebildet! Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle auf den grossen Nutzen hinzuweisen, den gerade die Pianobehandlung der Tiefenlage bringt. Sie fordert eine ausgiebige und ausgeglichene Atmung, eine erhöhte Sorgfalt bei der Tonbildung, die der ganzen Skala zu gute kommt. Im übrigen trage ich bei der Behandlung der Gesamtskala dem natürlichen Gefühle Rechnung, das mit der steigenden Linie wachsende Stärke zu verbinden gewohnt ist und umgekehrt. Der Schüler lernt die Regel und muss sie praktisch fortwährend anwenden: in der Tiefe singen wir leise, nach der Höhe hin schwellen wir an! Ich erziele damit — abgesehen von einer geregelten Atemtechnik — eine wohlklingende Tiefen- und Mittellage und eine weiche und doch glänzende Höhe; ich erreiche dadurch weiterhin eine Skala mit sauber ausgemessenen Intervallschritten: die Grundlage für den a capella-Gesang.

Besondere Aufmerksamkeit erheischt bei der Ausgleichung der Skala die Stelle, die man gemeinhin als „Stimmbruch“ zu bezeichnen pflegt. Dem Schüler muss diese bemerkenswerte Stelle seiner Skala zum Bewusstsein gebracht werden. Er muss fühlen lernen, wo der zwanglose Gebrauch des Brustregisters aufhört, und er muss unbedingt angehalten werden, an dieser Stelle das Register zu wechseln. Der Schüler neigt dazu, sein Brustregister übermässig nach der Höhe hin auszudehnen. Abgesehen davon, dass die so gewaltsam erreichte Höhe hässlich klingt, führt diese Gewohnheit zu wirklich ernstern Störungen in der Gesundheit des Organs.

Leider wird im Schulgesangunterrichte noch vielfach auf das so sehr weiche und doch so glänzende Kopfreister verzichtet. Man zwingt gewissermassen alles in die dem Schüler so recht bequeme Mittel- und Tiefenlage und zieht so jene unkünstlerische, bleierne Art des Volksgesanges gross, an der sich leider noch so viele erbauen, die Bildung und selbst Kunstverständnis zu besitzen glauben. — Im übrigen dürfte es wohl schwer fallen, einen gemischten Chor, wie ihn die Vollenanstalten besitzen sollen, einzurichten, ohne einen Sopran und Tenor, dem das Kopfreister in ausgiebigster Weise zur Verfügung steht.

Ich komme zur Klangbildung. Dass sie im wesentlichen abhängig ist von Atmung und Kehlkopftätigkeit insbesondere von dem Bau des für die Klangbildung vornehmlich inbetracht kommenden Teiles des Stimmorgans, der Mundhöhle und den in ihr befindlichen Organen (Zunge, Zähne u. a.), ist selbstverständlich; nicht minder selbstverständlich, dass Erkrankungen der tonerzeugenden Teile des Organs und Entwicklungszustände, wie sie in der allgemeinen körperlichen Entwicklung bedingt sind (Mutation), eine Klangentwicklung von wirklicher Qualität ohne weiteres ausschliessen. Es kann sich also im folgenden nur darum handeln, die Umstände zu erörtern, die den Klang des unter normalen Vorbedingungen erzeugten Tones beeinträchtigen, und deren Beseitigung in der Gewalt des Sängers liegt.

Grundbedingung für die Klangbildung ist das Anschlagen des den erzeugten Ton tragenden Luftstromes an der geeigneten Resonanzstelle, dem vordern sog. harten Gaumen. Die hauptsächlichsten Fehlerscheinungen, der Nasen- und Kehlklang, rühren daher, dass dem Luftstrom der Weg zur Resonanzstelle verlegt wird, sei es nun durch verkehrte Richtung des Ansatzrohres oder durch falsche Zungenlage, letztere häufig verbunden mit einer krampfhaften Stellung des Unterkiefers. Beide Fehler kommen zum Glück nicht häufig vor, der Nasalklang wohl am wenigsten. Zum Glück! Denn wenn ein Schüler ernstlich damit behaftet ist, hält es sehr schwer, ihn davon zu heilen; er übt die üble Gewohnheit beim Sprechen nämlich fortwährend. Hier muss die Schule auf sofortige gründliche Arbeit verzichten. Die Klangkorrektur erfordert in solchen Fällen einen Zeitaufwand, den der einzelne Schüler beim Klassenunterricht auf einmal nicht für sich beanspruchen kann. Das enthebt nun den Lehrer nicht der Pflicht, der gesanglichen Entwicklung dieser Schüler seine Aufmerksamkeit zu schenken. Solche Schüler müssen oft einzeln gehört werden, müssen durch kurze praktische Belehrungen, durch Verbesserung der Organstellung — soweit sie sich äusserlich erkennen lässt — auf die Ursachen des Fehlklanges aufmerksam gemacht werden. Schon die Sorgfalt in der Behandlung des Organs, zu der diese Schüler durch die fortwährende Beobachtung angehalten werden, zeitigt auf die Dauer doch einen Erfolg.

Zu diesen Hauptfehlern gesellt sich noch eine ganze Reihe geringerer Fehler, die zwar die gesangliche Ausbildung des Schülers nicht in Frage stellen, seine Leistungen aber bezüglich der Qualität des Klanges minderwertig machen. Die Ursachen liegen durchweg in ungeschickter Stellung solcher Teile der Mundhöhle, die bei der Klangbildung nur in untergeordneter Weise beteiligt sind. Sie sind bei den einzelnen Schülern verschieden und fordern individuelle Behandlung.

Die Klangbildung ist ganz natürlich mit der Aussprache aufs engste verbunden. Denkt man nur an den Vokalbestand der Sprache, so decken sich beide vollständig. Der Vokal als Träger des Klanges unterliegt wiederum der Beeinflussung durch die angeschlossenen Konsonanten. Klangveredlung und Pflege der Aussprache sind darum in der Praxis nicht voneinander zu trennen: Pflege der Aussprache ist angewandte Klangbildung.

Was die speziell technische Seite der Sache angeht, so möchte ich es unentschieden lassen, ob die offene oder geschlossene Vokalisation den Vorzug verdient, ob für die Artikulation die Regeln dieser oder jener Hofbühne gelten sollen: das alles sind Sachen des Geschmackes und nicht zuletzt Sachen der Mode. Übertreibungen wirken stets fratzenhaft und lächerlich. Im allgemeinen möchte ich nur bemerken, dass die Vokalisation sich in ihrem ganzem Charakter dem Stimmcharakter und dem Klangcharakter der Stimmlage anpassen muss. Einer Altstimme sehr offene Vokalisation zuzumuten, wäre unrecht; ebenso unrecht, solche in der Tiefenlage zu verlangen, wenn auch in beiden Fällen der zu oft beliebten sehr geschlossenen Vokalisation entgegenwirken muss. Jedes Instrument hat seinen besonderen Klangcharakter, und innerhalb seiner Skala ändert sich dieser Charakter mit der Lage; gerade darauf beruht aber die kunstgerechte Verwendung der Instrumente zur Wiedergabe der musikalischen Stimmung. Die menschliche Stimme macht hier durchaus keine Ausnahme. Der Charakter der Stimme und der Stimmlage darf durch die Vokalisation nicht beeinträchtigt werden. — Jedenfalls muss die Vokalisation klar und hinreichend unterscheidend sein, die Konsonantbildung sauber und deutlich. Dabei ist weiter zu beachten, dass die erstere nicht „flackern“ darf, indem sie die Vokalcharaktere zu grell nebeneinandersetzt, — die letztere nicht durch übermässige Schärfe den Vokal unterdrückt. Wenn ich einzelne Fälle aufzählen darf, so wäre es die Ausführung der Doppellaute und die Behandlung des Konsonantenschlusses an den Vokal, ferner die hinreichende Trennung des Auslautes

vom Anlaut des folgenden Wortes. Im übrigen muss ich hier den Gesanglehrer auf die eigene Beobachtung hinweisen. Man sammelt im Laufe der Jahre eine Menge von Erfahrungen über Einzelheiten in der Aussprache, deren umfassende Erörterung hier nicht angängig sein dürfte. Unsere deutsche Sprache bringt für jeden Vokalklang eine ganze Reihe von Abstufungen, bedingt durch die Stellung des Vokals in hochtoniger, neботoniger oder tonloser Silbe, durch den Charakter der vorausgehenden und nachfolgenden Vokale, bedingt endlich durch den von dem Gedanken abhängigen Tonwert des ganzen Wortes. Für die Gesangsaussprache erhöht sich die Schwierigkeit, weil selbst der kürzeste Ton immerhin eine Dehnung der Silbe verlangt. Unsere beim Sprechen vielfach gebildeten kurzen und tonlosen Silben mit ganz dumpfem, fast konsonantartigem Vokalklang müssen also fürs Singen wohltonend umgebildet werden. Ich erinnere beispielsweise nur an unsere vielen tonlosen e. Welche Ausführung wir nun im einzelnen Falle wählen, die offene, die halboffene, die geschlossene: das alles sind Dinge, über die sich keine bestimmte Regel aufstellen lässt. Unsere grössten Gesangsmeister gehen hierin jeder seine eigenen Wege und streiten um den Vorzug ihrer Schule. Das Urteil steht dem Hörenden zu. Uebernehme der Gesangslehrer selbst die Rolle des Hörenden, und er wird bessere Resultate erzielen, als wenn er auf Autoritätsglauben hin diese oder jene Schule vertritt.

Der Gesangunterricht hat vor allem die Aufgabe, den Schüler aus der Sprechbequemlichkeit aufzurütteln. Die Mundträgheit ist ein sehr weit verbreitetes und eingewachsenes Übel, das sich nur durch die grösste Energie bekämpfen lässt. Ich darf den Wunsch aussprechen, dass auch der übrige Unterricht vielleicht etwas mehr als bisher auf eine gute Aussprache halten möge; es dürfte den wissenschaftlichen Erfolg nicht kürzen. Für den Gesangunterricht ist die Pflege der Aussprache das geeignetste Mittel der Klangbildung, die gute Aussprache das Kennzeichen gesanglicher Disziplin. Die saubere Aussprache verlangt die ganze Aufmerksamkeit des Schülers, seine ganze Sorgfalt bei der Behandlung des Organs. Mit der sorgfältigen Aussprache stellt sich die sorgfältige Tonbildung ganz von selber ein.

Dass die Erzielung künstlerischer Tongebung im Verein mit edler Aussprache nur auf Grund der Einzelbeobachtung möglich ist, hinterlässt keinen Zweifel. Überhaupt halte ich die Einzelbeobachtung für den einzigen Weg, im Gesangunterrichte zu wirklich soliden Ergebnissen zu gelangen. Die Stimmpflege und Stimmbildung in allen ihren Teilen, die Heranbildung zum Verständnis der Vorlage: alles das kann nicht im Zusammengesange geleistet werden. Gewiss, eine Reihe von Schülern wird es auch dabei lernen; sie werden dann die Führer des Chores auf die Dauer abgeben, werden dem Zusammenklange wenn sie in genügender Anzahl vorhanden sind das Gepräge guter Schulung geben, das nicht nur den Zuhörer, auch den Lehrer sehr leicht täuscht: es ist ein Scheinerfolg. Auch der Gesangunterricht hat nicht das Recht, eine Anzahl besonders beanlagter oder für die Sache interessierter Schüler auszubilden, um sich so für den passiven Teil Deckung zu verschaffen. Dass nicht jeder Schüler auf die Höhe der Leistungen gebracht werden kann, gilt selbstverständlich hier wie in jedem anderen Fache auch; aber eine gewisse gesangliche Schulung muss jeder Schüler besitzen und diese lässt sich nur hier wie dort an der Einzelleistung erkennen.

Die vorstehenden Erörterungen über Stimmpflege und Stimmbildung dürften dem Einwande begegnen, dass solche Anforderungen für die Schule zu weit gehen, nur für die spezielle künstlerische Ausbildung geltend sein können, dass der Schüler namentlich auf der Unterstufe nicht genügendes Verständnis dafür besitze. Demgegenüber möchte ich bemerken, dass es sich für die Schule nicht darum handeln kann, wirklich Vollendetes zu leisten; wohl aber hat sie die Pflicht, möglichst Vollendetes zu erstreben, und das kann nur auf der angegebenen Grundlage geschehen.

Eine wirklich vollendete Leistung giebt es in der Kunst überhaupt nicht, auch bei dem nicht, der sich der speziellen Kunstpflege hingiebt. Darum dürfte aber doch ein redliches Streben nach künstlerischer Vollendung für die Kunstpflege in der Schule nicht abzuweisen sein. Gerade daran mangelt es eben bei dem landläufigen Betriebe des Gesangunterrichtes. Ich werde später Gelegenheit nehmen, näher darauf einzugehen. — Was das mangelnde Verständnis angeht, so möchte ich behaupten, dass ein tieferes Verständnis auch gar nicht nötig ist. Für den Unterschied zwischen schönen und hässlichen Klängen hat der Schüler ein sehr feines Gefühl, und die Notwendigkeit schöner Aussprache leuchtet ihm auch ein. Mehr braucht es fürs erste nicht, im Laufe der Übungen wird sich das Verständnis für diese Feinheiten schon entwickeln.

Die Anleitung zum Singen nach Noten.

Nach Noten oder wie man zu sagen pflegt „vom Blatt“ singen zu können, galt und gilt noch immer für das Kennzeichen besonderer musikalischer Bildung. Ich gebe zu, dass es auch gar keine einfache Sache ist, namentlich für den, der kein Instrument spielt. Es ist eine durch tägliche Erfahrung bewiesene Tatsache, dass sich mit dem Erlernen eines Instrumentes die treffsichere Handhabung des Organs sozusagen von selber einstellt. Der Grund ist leicht einzusehen. Durch die stundenlang geübte, wenn auch mehr oder weniger mechanische Erzeugung von Intervallschritten und rhythmischen Figuren gewinnt der Schüler Erfahrung. Er verbindet mit dem Notenbilde eine bestimmte Tonvorstellung; diese gesänglich darzustellen fällt ihm nicht schwer. Ich will den kühnen Gedanken hier nicht weiter verfolgen, ob und wie weit eine Verbindung des Gesangunterrichtes — wenigstens an den höhern Schulen — mit einer Art Instrumentalunterricht zur Förderung der Fähigkeit im Singen nach Vorlage möglich wäre. Selbstverständlich kann es sich hier zunächst nur um Versuche handeln. Tatsache ist, dass in Schulen wie in öffentlichen Chören, die wirklich sicheren Sänger auch eines Instrumentes kundig sind. Und es ist sicher kein Zufall, dass unsere alten berühmten Domchöre aus ihren Sängern ein wohlbesetztes Orchester zusammenstellten und zur Ausbildung ihrer Sänger als Instrumentalisten besondere Musiklehrerstellen dotierten. Gerade diese Chöre brachten es denn auch in der Kunst des *prima vista*-Singens zu einem selten hohen Grade.

Die Fertigkeit, wenigstens einigermassen nach Vorlage singen zu können, ist für den Schulgesang unerlässliche Forderung; denn das Verständnis unserer Notenschrift ist die Voraussetzung für die gesängliche und musikalische Ausbildung überhaupt. Es ist eine auffallende Erscheinung, wie der heutige Gesangunterricht sich mit dieser Tatsache abfindet. Auf der einen Seite feiert das „nach dem Gehör singen“, die berühmte „Vororgelmethode“, noch wahre Triumphe, auf der andern Seite bemisst man die gesängliche Schulung lediglich nach der sog. Treffsicherheit. Was das nach dem Gehör singen noch immer in lebhafter Übung hält, ist der Umstand, dass man eben nur die fertige Leistung beurteilt und sich nicht darum kümmert, wie sie zu stande gekommen ist. Ich gebe zu, dass sich eine künstlerisch ziemlich vollendete Leistung auch mit der bloss gedächtnismässigen Einübung erreichen lässt; aber es ist doch eine Figur mit recht schwanken Füßen, abgesehen davon, dass schon eine geringe Fertigkeit im Singen nach Noten die Arbeit des Einübens bedeutend erleichtert. Ein passendes Beispiel liefern die meisten Männerchöre. Es ist noch gar nicht lange her, da man in das Programm der öffentlichen Wettsingen auch das *prima vista*-Singen aufnahm. Die Leistungen waren im Anfange mit geringen Ausnahmen geradezu kläglich. Im Laufe der Jahre hat man sich allerdings etwas darauf eingearbeitet; trotzdem zählen die *prima vista*-Gesänge noch lange nicht zu den Glanzleistungen. Wie es bei den Männer-

chören aussieht, so sieht es auch bei den gemischten Chören und nicht zuletzt auch bei unsern Schulchören aus. Durchweg liegt die Sache im günstigsten Falle so, dass in jeder Stimme eine Anzahl sicherer Sänger steht, die den übrigen Schlepperdienste leistet. Die Folge davon ist ein Abmühen von Dirigent und Sänger, um nur den Tonbestand der Vorlage ins Gehör zu bringen. Drängt die Arbeit, so geht in der Hast eine ganze Reihe von Feinheiten verloren, eine Menge Unsauberkeiten wird mitgeschleppt, die Oberflächlichkeit grossgezogen. Sollen unsere öffentlichen Chöre, unsere Schulchöre wieder auf eine solide Höhe kommen, so muss vor allem der Gesangsunterricht in den Schulen Wert darauf legen, den Schülern das Verständnis der Notenschrift zu erschliessen, sie im Singen nach der Vorlage zu üben. Keineswegs soll dies alleiniges Ziel der Gesangspflege in der Schule sein; es soll vielmehr mit Stimpfpflege und Stimmbildung die Grundlage bilden, auf der sich die eigentliche künstlerische Arbeit aufbaut. Endlich dürfte zu beachten sein, dass gerade die Übungen im Singen nach Noten dem Schüler das meiste Interesse abgewinnen und die Sangesfreudigkeit heben.

Wo liegen nun die Schwierigkeiten beim Singen nach Noten? Zunächst handelt es sich um das Hin- und Herschreiten in der Tonreihe, das sog. Treffen der Intervalle. Es ist ganz interessant, an der Hand der Musikgeschichte zu verfolgen, wie alle möglichen Versuche angestellt wurden, um den Sänger auf die Halbtöne in der Skala aufmerksam zu machen. Wir sehen die ersten Notenlinien an den Stellen entstehen, wo die Semitonien liegen; wir kennen die Versuche Hucbalds von St. Amand zur Verbesserung der Notenschrift, bei denen Ganz- und Halbton durch seitliche Bezeichnung, der Halbton überdies durch ein engeres Spatium bestimmt wurde; wir wissen um die Bedeutung des mi-fa in der Solmisation des Guido von Arezzo und können uns die Schwierigkeiten vorstellen, die die „Guidonische Hand“ mit ihren 52 „Mutationen“ den Sängerknaben damaliger Zeit machte. Und es handelte sich zu jener Zeit noch um eine rein diatonische Skala mit zwei festliegenden Halbtonschritten und nur einem chromatisch veränderlichen Ton. Dass unsere moderne Melodie mit ihrer reichen Chromatik der Treffschwierigkeiten noch viel mehr bietet, ist zweifellos. Der Kardinalpunkt der Schwierigkeiten liegt heute noch wie ehemals in der Unterscheidung der grossen und kleinen Sekunde. Die Anleitung zum treffsichern Singen geht also im wesentlichen darauf hinaus, den Schüler erkennen zu lehren, wo Ganz- und Halbtonschritte liegen, und ihm eine möglichst genaue Vorstellung von Ganz- oder Halbton beizubringen.

Damit kann die Unterweisung aber nicht beginnen. Ganz- und Halbton sind nicht Tonschritte von absoluter Grösse. Ihre Grösse bestimmt sich nach den Funktionen der einzelnen Stufen innerhalb der Skala. Das beweisen uns ja schon die Verhältniszahlen der Schwingungen. Der Schritt $g : a$ z. B. ist als $1 : 2$ der G-Tonleiter ein ganz anderer als der Schritt $g : a$ von der 5 zur 6 der C-Tonleiter; und in dem h als 7 der C-Tonleiter liegt eine viel grössere Leitkraft als in dem h auf der 3. Stufe der G-Tonleiter. Die Anleitung hat also davon auszugehen, den Schüler innerhalb einer bestimmten Skala die Stufen treffen zu lehren. Die Skala, von der man wohl sagen kann, dass sie jedem im Gehör liegt, und in der auch der ungeübte sekundenweise richtig auf und nieder schreiten kann, ist die Durtonleiter. Die Treffübungen bewegen sich also zuerst in der Durreihe. Von der Mollreihe muss fürs erste abgesehen werden, weil sie im obern Tetrachord zu variabel ist. Von der Durreihe auf C gehen die Übungen im Treffen leitereigener Intervalle aus. Die in der C-Tonleiter erworbene Fertigkeit wird nun der Reihe nach auf die Tonleitern des Quinten- und Quartenzirkels übertragen. Es handelt sich in der Tat nur um ein Übertragen; denn das Treffen in jeder anderen Durreihe bietet ausser der veränderten Namengebung keine wirklichen sachlichen Schwierigkeiten. Der Schüler muss eben

zu der Erkenntnis kommen, dass alle Durtonarten nur ein transponiertes C-Dur sind, und er muss angeleitet werden, diese Erkenntnis beim Treffen praktisch zu verwenden, in der Weise praktisch zu verwenden, dass er bei jeder neuen Vorlage aus der Vorzeichnung die Tonart bestimmt und sich die betreffende Tonleiter mit Notennamen fürs Gehör festlegt.

Bei genügender Übung im Treffen leitereigener Schritte wird der Umfang des Übungsstoffes durch Hinzunahme der zufälligen Versetzungen erweitert. Der Sänger muss die Abweichung richtig erkennen und richtig ausführen können, und hierzu bedarf es der praktischen Unterscheidung der grossen und kleinen Sekunde. Die Möglichkeit, diesen Unterschied durch Vorspielen oder Vorsingen und Nachsingen, selbst bei sehr deutlicher Veranschaulichung fürs Auge, geläufig zu machen, habe ich aufgegeben. Die Erfolge waren mir zu unsicher, gerade bei den Schülern, die kein Instrument spielen. Die unterrichtliche Behandlung muss aber auf diese Schüler besondere Rücksicht nehmen. Das Mass für den grossen und kleinen Sekundenschritt liefert diesen Schülern die ihnen bekannte Durreihe. An zwei charakteristischen Stellen derselben findet sich das Gewünschte: am Anfange im Schritte 1 : 2 die grosse, am Ende im Schritte 7 : 1 die kleine Sekunde. Tritt also an die Stelle eines leitereigenen Halbtons ein Ganzton, so deutet der Schüler diesen in den ihm geläufigen Schritt 1 : 2 um. Entsprechend verfährt er, wenn an die Stelle eines leitereigenen Ganztones ein Halbton tritt, durch Umdeutung in den Schritt 7 : 1 der Durtonleiter. Dass dieses Verfahren theoretisch nicht ganz exakt ist, gebe ich gern zu. Es handelt sich eben auch nur darum, dem Schüler eine allgemeine Vorstellung von der unterschiedlichen Grösse der Sekundenschritte zu verschaffen. Eine Schädigung der Intonation dürfte daraus nicht herzuleiten sein, da die Tonschritte durch Einfügung in die Reihe modifiziert werden. Als erstrebenswertes Ziel in der Behandlung der zufälligen Versetzungen gilt für mich, den Schüler schliesslich so weit zu bringen, dass er imstande ist, bei eintretender Modulation die neue Reihe, in der er sich nun bewegen soll, zu erkennen. — Es dürfte sich weiter fragen, ob die Mollreihe als solche Gegenstand besonderer Treffübungen sein soll. Ich halte es nicht für nötig. Nehmen wir beispielsweise an, die vorgelegte Melodie bewege sich in G-moll. Aus der Vorzeichnung schliesst der Schüler auf B-dur. Er benimmt sich nun ruhig so, als habe er in dieser Durreihe zu treffen. Das eintretende e und fis behandelt er, wie er gewohnt ist, zufällige Versetzungen zu behandeln, namentlich also auch in der Weise, dass er in der Folge d e fis g die 5, 6, 7 und hohe 1 der Durreihe auf G erkennt. Diese Behandlung der Molltonleiter bringt dem Schüler eigentlich gar nichts Neues, bereitet ihm folglich auch keine besonderen Schwierigkeiten. — Das Übertragen der einzelnen Melodiestücke in die durch die gefällige Versetzung gegebene Skala hat das Interesse des Schülers in hohem Masse für sich. Er wird in das Verständnis unseres modernen Tonartensystems praktisch eingeführt; die verschiedensten Wege, Treffschwierigkeiten zu überwinden, werden ihm gezeigt. Es ist m. E. der einzige Weg, eine auf wirklichem Verständnis beruhende Treffsicherheit zu erzielen.

Das wäre in groben Zügen die theoretische Grundlage für die Anleitung zum „treffsichern“ Singen. Nun noch einiges zur Praxis! Die ziemlich allgemein übliche Art, die Treffübungen vorzunehmen, ist die, sich zuerst auf den Umfang weniger Stufen zu beschränken und mit zunehmender Sicherheit den Umfang allmählich zu erweitern. Den Grund dieses Verfahrens sehe ich nicht ein. Die Schwierigkeit im „Treffen“ vermindert sich nicht mit der Beschränkung des Umfanges. Massgebend ist m. E. — abgesehen von den Schwierigkeiten, die in der Skala liegen — lediglich die Grösse des zu treffenden Intervalls, aber auch nicht in dem Sinne, als ob etwa eine Sexte im Grunde genommen schwerer zu treffen sei als eine Terz oder Quarte. Es handelt sich beim Treffen grösserer Intervalle eben um eine grössere Sicherheit und Geschicklichkeit im

Durchlaufen der Zwischenskala. Voraussetzung dafür ist die Sicherheit im sekundenweisen Auf- und Abwärtsschreiten in der Skala überhaupt. Bei der praktischen Einführung in das treffsichere Singen muss darum davon ausgegangen werden. Der Schüler muss zunächst angeleitet werden, jedes beliebige leitereigene Intervall durch sekundenweises Auf- und Abwärtsschreiten in der ihm geläufigen Reihe selbständig zu ermitteln. Zunächst wird man ihm ja gestatten müssen, die Töne der Zwischenreihe hörbar anzuschlagen; später muss er sich auf die blosser Vorstellung der Zwischenstufen beschränken. Im weiteren Verlaufe der Übungen lernt der Schüler ein gewissermassen abgekürztes Verfahren. Bestimmte Stufen der Tonleiter werden ihm eingepägt, die er nach kurzer Übung sofort vom Grundton der jeweiligen Skala aus zu treffen vermag. Es sind dies zunächst die Töne des tonischen Dreiklangs, zu Modulationszwecken nach der Subdominantenseite hin auch wohl die des Hauptseptimenakkordes auf der Tonika. An Stelle des sekundenweisen Durchlaufens der Zwischenskala tritt also die Bestimmung grösserer Intervalle mit Hilfe der Akkordtöne. Dass diese Art der Bestimmung der Intervalle auch auf die innerhalb der Melodie vorkommenden Modulationsskalen Anwendung finden soll und muss, sei nur nebenbei erwähnt.

Jeder sachverständige Leser wird zugeben, dass es sehr schwer ist, derartige methodisch-musikalische Fragen in allgemeiner Darstellung zu behandeln, wie es der Ort dieser Ausführungen bedingt. Das von mir dargelegte System der Einführung ins treffsichere Singen lässt sich nur erkennen an einem bis ins einzelne ausgeführten Lehrgange. Ich werde Gelegenheit nehmen, ihn an anderer Stelle den Fachgenossen zur Beurteilung vorzulegen. Aus den Ausführungen an dieser Stelle dürfte sich doch ersehen lassen, dass die Methode darauf hinausgeht, dem Schüler — abgesehen von einer weiteren (instrumentalen) musikalischen Ausbildung — zu einer auf Verständnis beruhenden, möglichst sicheren und praktischen Orientierung in der Skala anzuleiten.

Zu diesem Zurechtfinden in der Skala gehört sich natürlich eine recht deutliche Vorstellung derselben. Um zu ihr zu gelangen, hat man — wie ich schon an musikgeschichtlichen Beispielen gezeigt habe — sich von je her bemüht, die Tonreihe recht anschaulich zu machen. Ohne Frage ist die Veranschaulichung fürs Auge hier am Platz. Ich mag hier nicht über den Wert der einzelnen Anschauungsmittel streiten. Anschauungsmittel haben immer einen subjektiven Wert. Was in der Hand des einen wirklich wertvoll ist, kann in der Hand des nachahmenden andern zur wertlosen Spielerei herabsinken. Dem Gesanglehrer möge darum die Wahl des Veranschaulichungsmittels überlassen bleiben. Jedenfalls aber möchte ich feststellen, dass alle Veranschaulichungsmittel für den hier inbetracht kommenden Zweck wertlos sind, wenn sich nicht mit der Anschauung fürs Auge die allein massgebende fürs Ohr verbindet. Und weiterhin halte ich alle Anschauungsmittel nur dann für zweckentsprechend, wenn sie sich mit dem zuletzt allein in Frage kommenden Anschauungsmittel, der Notenschrift, direkt verbinden. Unsere Notenschrift ist an und für sich ein wertvolles Anschauungsmittel. Sie zeigt gleichhohe Töne auf derselben Linie oder im selben Zwischenraum, sie lässt eine ziemlich genaue Schätzung der Grösse des Tonschrittes zu; vor allem aber zeigt sie das Fallen und Steigen der Melodie so übersichtlich und allgemein verständlich, dass man es wohl begreifen kann, wie trotz aller gutgemeinten Versuche, die Sache noch deutlicher zu machen, unsere alten Sänger doch der Neumierung den Vorzug gaben. Es war nicht der Hang am Althergebrachten, der sie dazu bestimmte; es war lediglich die natürliche Neigung, die Bewegung der Stimme mit der Bewegung des Auges in Übereinstimmung zu bringen. Der Gesangunterricht hat zunächst das „Anschauungsmaterial“ zu verwenden und auszunützen, das in der Notenschrift an und für sich enthalten ist. Wo es nicht reicht, tritt erst die Notwendigkeit ein, nach anderen Mitteln zu greifen. Diese dürfen nur als spezielle Anschauungsmittel der

Notenschrift zur Seite stehen, niemals aber Anspruch darauf machen, sie zu ersetzen. Die Übungen im treffsichern Singen haben sich also enge ans Notenbild anzuschliessen.

Wenn ich auch im allgemeinen es ablehnte, an dieser Stelle auf den Wert der verschiedenen Anschauungsmittel einzugehen, so dürfte es mir doch gestattet sein, mich über den Wert eines weitverbreiteten Anschauungsmittels zu äussern, dessen Verwendung ich nach meinen Ausführungen über die Anleitung zum treffsichern Singen stark verdächtig erscheine: es ist die Ziffer. Die Versuche, die Ziffer an Stelle der Note zu setzen, sind ja kläglich gescheitert und mussten scheitern — von theoretischen Bedenken ganz abzusehen — aus rein praktischen Gründen. Seitdem leidet die Ziffer unter der Geringschätzung, die sich als Folge der Überschätzung eingestellt hat. Diese Geringschätzung verdient sie aber durchaus nicht. Ich halte die Stufenbezeichnung durch die Ziffer für ein sehr wertvolles Mittel zur Orientierung in der Tonreihe, auf das ich nicht verzichten möchte. Warum soll die Ziffer für die Schule verfehmt sein, während sie sonst in der Musik, besonders in der Musiktheorie als verallgemeinerndes Zeichen durchweg Geltung hat!

Ein ziemlich weit verbreitetes technisches Hilfsmittel bei der Vornahme der Treffübungen ist die sog. wandernde Note. Gewiss ist dies Hilfsmittel sehr handlich, und ich gebe auch zu, dass die Bewegungen der Wandernote geeignet sind, die Bewegungen der Stimme recht lebendig zu veranschaulichen; aber die Hilfe scheint mir überflüssig zu sein. Die Treffübungen sollen und müssen sich, wie ich später zeigen werde, direkt an eine abgerundete Vorlage anschliessen. Dabei kann die Wandernote kaum Dienste leisten. Sie kann nur Verwendung finden, wenn Treffübungen als solche besonders vorgenommen werden, und auch in diesem Falle halte ich sie mehr für ein Mittel, das geeignet ist, die Treffsicherheit zu prüfen. Ihr Wert zur Einführung in das treffsichere Singen erscheint mir zweifelhaft. Bei der Einführung halte ich es für unbedingt nötig, dass der Schüler die Vorlage, wenn auch in kleinern Sätzen vor Augen hat. Das Treffen wird wesentlich erleichtert, wenn man die Melodie übersehen kann.

Die Fertigkeit im Singen nach Noten schliesst weiterhin in sich das Verständnis der rhythmischen Figuren. Die Behandlung der Rhythmen bietet an und für sich keine besonderen Schwierigkeiten, und der Schüler besitzt auch, wie die Erfahrung lehrt, für die Dauerverhältnisse der Töne eine feine Auffassungsgabe. Ich sehe darum hier von einer eingehendern Besprechung ab und verweise auf die diesbezüglichen Ausführungen an späterer Stelle.

Theoretische Belehrungen.

Die theoretischen Belehrungen machen sich im Gesangunterrichte unserer höhern Schulen noch sehr breit. Man verlegt sich vielerorts geradezu darauf, hier den Unterschied zwischen dem Gesangunterrichte an höhern Schulen und dem an Volksschulen festzulegen. Da muss schon der Sextaner Auskunft geben über abstrakte Verhältnisse, die er nicht versteht. Tonleitern werden aufgesagt, über die Entstehung der Mollreihe aus der Durreihe wird genau berichtet, von grossen, kleinen, reinen, verminderten und übermässigen Intervallen ist die Rede, von einfachen und zusammengesetzten Taktarten u. s. f. Aber wo bleibt das Verständnis; alles schwebt in der Luft, ist eitel Gedächtniskram. Gibt man dem Schüler die einfachste Vorlage in die Hand, so weiss er weder mit seiner Kenntnis der Tonarten, noch mit seiner feinen Unterscheidung der Taktarten etwas anzufangen. Theoretische Belehrungen als solche kenne ich im Gesangunterrichte nicht. Es dreht sich alles um die praktische Behandlung der Vorlage; alles theoretische Wissen (wenn man es überhaupt so nennen kann) muss im Anschlusse daran vermittelt werden, muss sich un-

mittelbar aus der Praxis für die Praxis ergeben. Singen und zwar recht viel singen unter beständiger sorgfältiger Anleitung zum bewussten Singen, zum Schönsingen: das ist die Arbeit in der Gesangsstunde, alles übrige störendes Beiwerk.

Es wäre zu überlegen, ob nicht den Schülern der Oberstufe Gelegenheit gegeben werden sollte, sich — natürlich in wahlfreiem Unterrichte — an besonderen theoretischen Belehrungen zu beteiligen. Aber auch diese Belehrungen müssten auf direkte praktische Verwendung hinauslaufen. — Einen Versuch dieser Art in zwanglosester Form mache ich seit Herbst letzten Jahres. Bestimmte Erfahrungen stehen mir wegen der Kürze der Zeit noch nicht zur Verfügung.

Der Übungsstoff und seine Behandlung.

Der Lehrgang für den Gesangunterricht umfasst also Stimmbildung und Stimmpflege, Treffübungen und rhythmische Übungen verbunden mit theoretischen Erläuterungen. Es fragt sich nun, sollen diese verschiedenen Zweige der gesanglichen Ausbildung voneinander getrennt an besondern Übungsstoffen vorgenommen werden oder scheint es geboten, alle Übungen um dieselbe Vorlage zu gruppieren. Wenn wir als Ziel des Gesangunterrichtes die Anleitung des Schülers zur selbständigen Behandlung der Vorlage ins Auge fassen, so scheint das letztere nicht nur geboten, es ist unbedingt notwendig; notwendig wenigstens für den Schulgesangunterricht. Ich weiss wohl, dass die künstlerische Fachausbildung andere Wege geht. Die sog. hohe Gesangsschule ahmt die Methode der Instrumentalschule nach, die sich bemüht, zunächst eine möglichst vollkommene Technik durch besondere Übungen zu erzielen, und erst nach Eintreten einer gewissen technischen Reife an die eigentlich künstlerische Arbeit geht. Es ist hier nicht der Ort, meine Ansichten über die Berechtigung dieses Verfahrens zu äussern. Jedenfalls passt es nicht für die Schule. Zunächst handelt es sich in der Schule um Klassenunterricht, der noch oben-dreïn durch häusliche Übung nicht unterstützt wird. Bei der Fachausbildung dagegen kommt nur ein Einzelner in Betracht, der die Unterweisung durch sorgfältige häusliche Arbeit fruchtbar macht. Wenn das Etudenwerk aber seinem Zweck überhaupt dienen soll, so vermag es dies nur in dem letztern Falle. Es kommt noch ein anderes hinzu. Derjenige, der sich der speziellen Fachausbildung widmet, ist von der Bedeutung dieser Übungen überzeugt. Den Schüler davon zu überzeugen, dürfte wohl schwer halten. Er führt solche Übungen ganz mechanisch aus, atmet auf Befehl an der bezeichneten Stelle, schwellt auf Befehl an und ab, wiederholt gedankenlos eine rhythmische oder melodische Figur durch die Tonreihe steigend und fallend, und kommt es ans Lied, dann atmet er falsch, vergisst An- und Abswellen, vergisst Ton- und Klangbildung. Auf alles muss er am Liede aufs neue aufmerksam gemacht werden. Die vorausgegangenen Übungen waren also ungefähr zwecklos, raubten nur die Zeit. Des Schülers Interesse haben nur die Übungen für sich, von denen er sich sofortigen Erfolg verspricht, und dieser liegt in der praktischen Verwendbarkeit des Gelernten bei der selbständigen Behandlung der Vorlage. Aus diesen Gründen muss das Etudenwerk aus dem Schulgesangunterrichte verschwinden. Die abgerundete Vorlage, das Lied, tritt in den Mittelpunkt aller Übungen. Um zu zeigen, wie alle Übungen in einer (wie ich wohl annehmen darf) für den Schüler interessanten und instruktiven Weise am Liede selber vorgenommen werden können, sei mir gestattet, den Gang der Behandlung eines Liedes zu skizzieren.

Nehmen wir zunächst an, es handle sich um Schüler der Sexta. — Ein musikalisch

wie textlich abgeschlossener Teil der Vorlage steht in gleichen Notenwerten vorläufig noch ohne Text an der Tafel und zwar in der Tonart, die zur Zeit der Behandlung die Grundlage für die Treffübungen bildet. Ich nehme an, dass keine zufälligen Versetzungszeichen nötig sind. Die ständigen Erhöhungen bezw. Erniedrigungen sind zunächst nicht als Vorzeichnung an den Anfang der Zeile, sondern an ihre Stelle innerhalb der Melodie gesetzt. Es geschieht dies aus zwei Gründen: zuerst soll der Schüler die Bedeutung der Vorzeichnung verstehen lernen, dann aber soll er sich auch an die Beachtung der zufälligen Versetzungszeichen gewöhnen. Aus den ständigen Versetzungen bestimmen nun die Schüler die Tonleiter, aus deren Tönen die Melodie gebildet ist. Ich wähle mit Absicht diese Umschreibung des Begriffes „Tonart“ solange, bis ich überzeugt bin, dass die Schüler das Rechte darunter verstehen. Diese Tonleiter wird nun ebenfalls angeschrieben und dann wiederholt steigend und fallend gesungen unter Anzeigen der Stufen und mit Notennamen.

Für den Anfangsunterricht, bei dem die Schüler das Notenlesen erst erlernen sollen, stehen die Notennamen deutlich dabei. Die Schüler lernen so das Notenlesen, das ihnen trotz seiner Einfachheit oft so grosse Qual bereitet, ungefähr ohne besondere Übung. Ich lasse die Bezeichnung erst dann beiseite, wenn ich durch Proben bei dem Einzelnen festgestellt habe, dass das Notenlesen ihm geläufig ist. Fragen „wo steht a, c, f u. s. w.“ sind dazu gar nicht nötig. Wenn ich den Schüler einzeln eine Treffübung ausführen lasse, so wird sich seine Fertigkeit im Notenlesen schon offenbaren. Eile tut übrigens auch gar nicht not.

Es handelt sich dann darum, speziell den Tonbestand der Vorlage festzulegen. Zu diesem Zwecke lasse ich durch die Schüler den Umfang derselben bestimmen. Der Grundton der Skala wird recht augenscheinlich bezeichnet, damit der Schüler, wenn er ins Schwanken gerät, sich sofort wieder zurechtzufinden weiss. Es werden nun vom Grundton aus im Umfange der Vorlage nach oben und unten Treffübungen vorgenommen, aus denen sich allmählich die nebenan aufgezeichnete Melodie hervorhebt. Ohne besonders darauf aufmerksam zu machen, werden die Treffübungen an der notierten Melodie fortgesetzt. Sollten sich dabei Unsicherheiten herausstellen, so gehe man ruhig wieder zur Skala zurück, damit dem Schüler nur recht klar wird, wie er jedes Intervall sekundenweise ermitteln kann. Es kommt mir hauptsächlich darauf an, den Schüler selbständig zu machen.

Bei vorgeschrittener Übung wird das Verfahren in der bei der allgemeinen Besprechung der Treffübungen angezeigten Weise abgekürzt. Dem Schüler werden auch weitere praktische Hilfen an die Hand gegeben, die ihm das Treffen erleichtern; so vor allem das „im Gedächtnis behalten“ bereits getroffener Stufen. Mit Rücksicht auf das sog. fließende Absingen der Melodie bezeichne ich die im Gedächtnis zu behaltenden Stufen von vornherein. Aus demselben Grunde ist es ratsam, besonders schwierige Stellen der Vorlage vorweg zu behandeln. Die Schüler müssen solche Schwierigkeiten selbst auffinden und gleichzeitig angeben, wie sie sich dabei helfen. Die Erfahrung lehrt, dass die Schüler solche Schwierigkeiten mit grossem Interesse behandeln und sich sehr findig zeigen bei ihrer Lösung. Sie benutzen die ihnen bekannten Hilfen mit grossem Geschick. Zufällige Versetzungen z. B. pflege ich anfangs nur so zu behandeln.

Auf das vorhin erwähnte fließende Absingen der Vorlage lege ich grossen Wert, sobald die Schüler im sekundenweisen Auf- und Abschreiten einigermaßen sicher sind. Ausser den schon oben angedeuteten Gedächtnishilfen suche ich den Schüler möglichst bald zum „stillen Aufsuchen“ der Intervalle anzuhalten, d. h. nur die notierten Stufen singt er laut, die Zwischenstufen durchläuft er in der nur vorgestellten Reihe. Der Tonvorstellung komme ich anfangs zu Hilfe durch besondere Zeichen — kleine Kreuze oder Punkte —, die zwischen die betreffenden

Noten eingeschrieben werden. Um den Übergang vom lauten Singen der Zwischenstufen zum blossen Vorstellen derselben zu vermitteln, lasse ich dieselben zuerst durch leise, dann durch leise und schnell gesungene Töne gewissermassen bloss anschlagen.

Ist die aufgezeichnete Phrase „getroffen“, so wird sie durch Wiederholung eingepägt, ehe die Behandlung der rhythmischen Figuren erfolgt. Es wäre zweifelsohne unpraktisch, eine neue Schwierigkeit hinzuzufügen, ehe die alte beseitigt ist. Diese Wiederholung vollzieht sich so, dass möglichst viele Schüler einzeln gehört werden. Dabei ist zu beachten, dass der Schüler das Notenbild streng verfolgt. Er verlässt sich zu gern auf sein auch für Melodien jugendfrisches Gedächtnis.

Es geht nun zur Behandlung des Rhythmus. Das an der Tafel stehende Bild des Melodiesatzes wird entsprechend geändert, Taktstriche werden gesetzt. Zunächst wird bestimmt, für welche Notenform eine Zeiteinheit gilt, „ein Schlag gemacht wird.“ Die Schüler gehen nun selbsttätig an die Dauerbestimmung der einzelnen Notenformen, die sie in Ziffern darüber schreiben.

Diese Bezeichnung durch Ziffern fällt mit fortschreitender Übung weg; an Stelle der Ziffern treten kleine Striche oder Punkte, bis schliesslich nur mehr besonders schwierige Stellen rhythmisch analysiert werden.

Mit dem Finger auf die freie Hand ausgeführte Schläge helfen fürs erste nach, bis der Schüler das „innere Mitzählen“ gelernt hat. Die Bestimmung der Taktart nehmen die Schüler selbständig vor; die Bezeichnung der Taktart durch die feststehenden Zeichen ergibt sich von selbst. Werden bei Vornahme der Treffübungen die sich aus der Praxis ergebenden Belehrungen über Tonart, Tonleiter und Intervalle erteilt, so schliessen sich an die rhythmischen Übungen, diejenigen über Taktart und deren Bezeichnung, über Form und dadurch bestimmte relative Dauer der Note, über die Bedeutung des Punktes, des Bindebogens u. s. f. Alles Schematisieren wird vermieden, so schön sich auch die mit diesen Übersichten gefüllten ersten Seiten von Liedersammlungen und Gesangschulen ausnehmen mögen. — Zuletzt wird die nach Intervall- und rhythmischen Verhältnissen festgelegte Melodie mit dem Texte versehen und mit diesem eingepägt.

Der angezeigte Gang der Behandlung lässt die Vorlage nach und nach entstehen. Die Schüler zeigen dabei lebhaftes Interesse und freuen sich des Erfolgs, den sie nach ihrer Meinung ganz selbständig erzielt haben.

Im weitem Verlauf der Übungen kehre ich das Verfahren um. Dem Schüler wird die fertige Vorlage gegeben, und er soll nun zeigen, wie er sich praktisch damit zurechtfindet. Dabei wird schon bald darauf Bedacht genommen, die einzelnen Arbeiten, wo es angeht, miteinander zu verbinden. Man lässt am besten die Schüler selbst solche Stellen finden, die sie versuchen wollen, ohne weiteres abzusingen.

Mit der Erledigung der rein technischen Schwierigkeiten ist die Behandlung des Liedes nicht abgeschlossen; der wichtigste und zugleich anstrengendste Teil der Arbeit folgt noch: die Vertiefung in die Vorlage, ihre künstlerische Ausarbeitung. Es wird dabei alles das erledigt, was zum eigentlichen „Schönsingen“ gehört, also alles, was mit Rücksicht auf Stimmhygiene, auf Atemtechnik, auf Ton- und Klangbildung, auf Ausgleichung der Skala, auf Aussprache zu erledigen ist. Hier lernt der Schüler ein kunstgerechtes crescendo und decrescendo, ein sauberes legato und wie die Manieren alle heissen mögen. Hier wird eigentliche Stimmtechnik gepflegt und zwar an der rechten Stelle gepflegt, denn hier steht sie unmittelbar im Dienste der Kunst. In diesem Zusammenhange leuchtet es dem Schüler ein, warum er da atmen muss, dort nicht

atmen darf, warum er hier anschwellt, dort abschwelt u. s. f. Es ist so leicht, selbst dem Schüler der Unterstufe zu zeigen, wie die Kunst sich in den Dienst des Gedankens stellt, und wie darum alle Kunstübung darauf hinausgehen muss, den im Kunstwerk — selbst im kleinsten — dargestellten Gedanken herauszuarbeiten. Das Verständnis des Textes und die diesem entsprechende Deklamation bildet selbstverständlich die Grundlage für diese Übungen.

Auf Einzelheiten der Behandlung einzugehen, gestattet der Raum nicht. Auf eines aber möchte ich doch wegen seiner grossen Wichtigkeit hinweisen: der Lehrer muss] vorsingen, fleissig vorsingen; Beschreibungen versagen hier vollends. Es ist durchaus nicht nötig, dass der Gesanglehrer auch mit einer guten Stimme ausgerüstet sei; aber er muss singen können, muss dem Schüler zeigen können, wie er das einzelne ausführen muss. Hier kann kein Instrument Ersatz leisten, selbst das zur Wiedergabe der Empfindungen geeignetste — die Geige — nicht. Wie allen andern, so geht auch ihr die Sprache ab.

Der Gesanglehrer muss gerade bei diesen Übungen zeigen, dass er nicht nur ein für das Fach Geliehener ist. Sein innerstes Verwachsensein mit der Aufgabe möge er ruhig dem Schüler zu erkennen geben. Zurückhaltung ist hier nicht am Platze; sein Interesse an der Sache, muss das des Schülers wecken.

Im allgemeinen möge sich der Gesanglehrer in der Benutzung der Instrumente möglichste Beschränkung auferlegen. Beim einstimmigen Gesang dürfte das Instrument überhaupt zu entbehren sein. Zur Intonation wird der Gesanglehrer doch sicherlich über die nötige absolute Tonvorstellung verfügen. Beim mehrstimmigen Gesang rechtfertigt sich der Gebrauch des Instrumentes schon eher, aber auch da nur, wo es unbedingt notwendig ist. Die vielfach übliche ständige Begleitung des einstimmigen Gesanges auf der Geige, des mehrstimmigen auf dem Klavier oder dem Harmonium ist ohne weiteres unstatthaft, da sie das selbständige Singen nach der Vorlage vereitelt und die genaue Beobachtung der Tonbildung, der Aussprache u. s. f. durch den Lehrer unmöglich macht.

Um Missverständnissen zu begegnen, sei noch folgendes bemerkt. Es ist nicht nötig, eine in Angriff genommene Vorlage nach Erledigung der technischen Schwierigkeiten auch sofort nach der künstlerischen Seite hin erschöpfend zu behandeln. Das könnte ja zur Folge haben, dass namentlich im Anfange eine oder gar mehrere ganze Stunden hintereinander bloss Treff- und rhythmische Übungen vorgenommen würden, die folgenden Stunden ebenso ausschliesslich der Ausarbeitung gewidmet sein müssten. Beide Zweige der gesanglichen Ausbildung müssen gleichmässig berücksichtigt werden und zwar in der Weise, dass in jeder Stunde sowohl die technische Ausbildung als auch die Pflege des Kunstempfindens zu seinem Rechte kommt. Bei Neueinführungen in technische Schwierigkeiten, ebenso bei grössern Vorlagen kann die rein technische Behandlung nicht den genügenden Stoff für die künstlerische Ausarbeitung liefern. Da giebt es eine ganze Anzahl von Liedern, die dem Schüler von früher her nach Text und Melodie bekannt sind; ich denke vor allem an die Volkslieder. An sie kann die eigentlich künstlerische Arbeit sehr gut angeschlossen werden. Ich verweise ferner auf die Wiederholung bereits geübter Lieder. Es wäre methodisch unrichtig, wollte man solange beim einzelnen Liede verweilen, bis die künstlerischen Anforderungen befriedigend erfüllt sind. Die Wiederholung gerade ist ein recht geeignetes Mittel, den Schüler neue Schönheiten an derselben Vorlage entdecken zu lassen und sein Gefühl auch für die kleinsten Kunstwerte zu wecken. — Auch dürfte es sich empfehlen, neben der Ausarbeitung einer Vorlage eine neue technisch vorzubereiten.

Was die Auswahl geeigneter Vorlagen angeht, so ist es durchaus nicht nötig, dass dieselben immer nur die Schwierigkeiten enthalten, die der Lehrgang gerade verlangt. Versuche der Art, eine Liedersammlung herzustellen, die sich genau an den Lehrgang für das Singen nach Noten hält, sind mehrfach gemacht. Es lässt sich der Fleiss wohl anerkennen, den solche Arbeiten verraten; aber sie legen den Unterricht in zu harte Fesseln. Dem Lehrer wird die Arbeit zwar recht bequem gemacht; aber das Liederbuch des Schülers dürfte doch wesentlich etwas anderes sein als ein Übungsbuch zur Grammatik. Betrachtet man übrigens diese Sammlungen genauer, so findet man, wie die Übungsstoffe gewissermassen an den Haaren herbeigezogen sind. Wo vorhandene Lieder als Exempel nicht zu ver-

wenden waren, fällt sich die Lücke mit Erzeugnissen von recht zweifelhaftem Wert. Müssen es denn überhaupt Lieder sein, an die sich die Übungen anschliessen? Warum wählt man z. B. nicht abgerundete Sätze aus den Werken der kirchlichen Klassiker des 16. und 17. Jahrhunderts zu Vorlagen. Für den Anfangsunterricht halte ich diese Vorlagen überhaupt für die geeignetsten. Grosse Notenwerte, einfache rhythmische Figuren, strenge Diatonik, ruhige Deklamation; dazu die klangvolle lateinische Sprache, ausgedehnte Kantilenen. Dass der Satzbau keine strenge Symmetrie aufweist, kann im Interesse der Ausbildung im Singen nach Vorlage, die den Schüler vor allem zur genauen Verfolgung des Notenbildes anhalten muss, nur erwünscht sein. Später dürften die im Chorgesang zu behandelnden Aufgaben als geeignete Übungsstoffe gelten. Abgesehen davon, dass der Chorgesang dabei an Zeit gewinnt, liegt in dieser Konzentration des Gesangunterrichtes aller Stufen um eine gemeinsame Aufgabe ein grosser Vorteil.

Leider ist vielfach die Meinung verbreitet, die Schule sei nicht dazu da, künstlerisch vollendete Leistungen zu erstreben. Man giebt sich zufrieden, wenn die Gesänge sicher und „recht frisch“ vorgetragen werden. Demgegenüber möchte ich die Notwendigkeit wirklich künstlerischer Behandlung jeder, auch der kleinsten Vorlage ausdrücklich feststellen. Der Gesangunterricht verfolgt doch wie jeder andere Kunstunterricht nur das eine Hauptziel: ästhetische Bildung. Wenn nicht dieser Gesichtspunkt bei allen Gesangsübungen der leitende ist, dann tut man besser und verzichtet überhaupt darauf. Denn dann ist alles, auch das sicherste technische Können nur eine leere Form. Und gerade auf der Unterstufe muss der Grund zum künstlerischen Empfinden gelegt werden. Abgesehen davon, dass hier die Vorbereitung für die Beteiligung am Chorgesang geschieht und geschehen muss, wenn dort Erfreuliches geleistet werden soll; — was der Schüler im empfänglichsten Alter übt, was ihm dort zur Gewohnheit wird, das nimmt er mit fürs ganze Leben. Die Schule muss von Anfang an lauterer künstlerisches Empfinden grossziehen; Vorlagen einfachster und verständlichster Art stehen in Fülle zu Gebote. Ich bin weit entfernt, die gewaltige Macht des Erziehungsfaktors zu leugnen, den man „unsere Zeit“ nennt; aber es lässt sich nicht leugnen, dass unsere ganze private Musikipflege vom Klavierspiel im Salon bis zum Lied, das der Gassenjunge flötet, im Zeichen des Tingeltangels steht; und ich stehe nicht an, der Schule eine Hauptschuld an dieser traurigen Erscheinung zuzuschreiben. Woher die Vorliebe unserer Schuljugend für den Gassenhauer? Warum singt sie ihre in der Schule gelernten und hundert- und tausendmal gesungenen Volkslieder nicht? — Die Kinder kennen sie ja gar nicht; sie sind ihnen nie nahe gebracht worden, die schlichte Schönheit dieser Weisen haben sie nie empfunden. Der Unterricht bleibt da stehen, wo er erst eigentlich einsetzen müsste.

Es war ein verdienstvolles Unternehmen Sr. Majestät des Kaisers, die Herausgabe einer Sammlung Volks- und volkstümlicher Lieder für die Männerchöre zu veranlassen. Leider rettet der Männerchorgesang unser Volkslied nicht; mehr als Reklame machen für die edle Sache kann er nicht. Die Rettung unseres Volksliedes liegt in der Hand des Schulgesangunterrichtes. Diesem aber wird sie nur dann gelingen, wenn er nicht damit zufrieden ist, dem Gedächtnisse Text und Melodie einzuprägen, sondern das Gefühl des Schülers für die Schönheit dieser kleinen Kunstwerke zu wecken sich bestrebt.

Der Chorgesang.

Nach den vorausgehenden Darlegungen bleibt über die kunstgerechte Behandlung der Aufgaben des Chorgesanges im wesentlichen nichts zu sagen übrig. Dass Stimmbildung und Stimm-

pflege — die letztere namentlich mit besonderer Berücksichtigung unserer noch nicht ausgewachsenen Tenöre und Bässe — auch im Chorgesange Gegenstand der Fürsorge sein müssen, ist selbstverständlich; nicht minder selbstverständlich, dass der Chorgesang das auf der Unterstufe erworbene technische Können befestigt und erweitert, dass er — und das ist auch hier die höhere Aufgabe — das Kunstempfinden weiter entwickelt. Beides wird nicht allein erreicht durch die Art der Behandlung, sondern hängt in nicht geringem Masse auch von der Auswahl des Übungstoffes ab.

Was diese Auswahl im allgemeinen betrifft, so wird nicht zu bezweifeln sein, dass der a capella-Gesang Ausgangs- und Mittelpunkt der Chorübungen sein muss. Sein Wert als Chorschulungsmittel ist historisch. Jede, auch die bescheidenste Instrumentalbegleitung vertuscht. Sie bietet eine Menge von Schlupfwinkeln für Unsicherheiten und Unsauberkeiten, einen Deckmantel für nicht genügende Ausarbeitung der Aufgabe. Aber der begleitete Gesang ist beliebt nicht nur bei den Ausführenden, vor allem bei den Zuhörern. An Kunstwert steht er dem a capella-Gesang durchaus nicht nach, und der gewissenhafte Chorleiter wird auch dergleichen Vorlagen für die gesangliche Schulung nutzbringend zu behandeln verstehen. (Ich pflege begleitete Chorsätze zunächst als a capella-Sätze zu behandeln und erst dann, wenn der Chorpart vollständig ausgearbeitet ist, den Instrumentalpart hinzutreten zu lassen, damit bei dem Schüler ja nicht die Meinung aufkommt, der begleitete Satz erfordere eine geringere Sorgfalt in der Ausführung als der a capella-Satz.) Der Wechsel in der Eigenart der Aufgabe ist überdies ein überaus belebendes Moment, das gerade bei den Chorübungen nicht zu unterschätzen sein dürfte. Neben dem a capella-Gesang möchte ich dem begleiteten Chorsätze eine seinem Werte entsprechende Stelle beim Chorgesange unserer höhern Schulen eingeräumt wissen.

Bezüglich der speziellen Auswahl der Übungsstoffe möchte ich auf den alten Satz hinweisen, dass für die Schule nur das Beste gut genug ist. Die Leistungsfähigkeit des Chores, die nicht in geringem Grade von dem unreifen Stimmmaterial in den Unterstimmen abhängig ist, legt bei der Auswahl der zu übenden Gesänge ziemliche Beschränkung auf. Aber es giebt des Schönen und Wertvollen für jedes, auch das ungünstigste Verhältniss so viel, dass es unter keinen Umständen nötig ist, nach Gelegenheitskompositionen von oft recht zweifelhaftem Werte seine Zuflucht zu nehmen. Dergleichen Arbeiten verdanken ihre Entstehung zumeist der weitverbreiteten Ansicht, dass die bei den Schulfesten vorzutragenden Gesänge namentlich textlich in unmittelbarem Zusammenhange mit dem besondern Charakter der Feier stehen müssen. Dem kann ich nicht beipflichten. Es liegt darin eine übergrosse Beschränkung in der Auswahl des Übungstoffes, die mit Rücksicht auf das Ziel der Chorübungen nicht gebilligt werden kann und darf. Die Gesänge dürfen dem Charakter der Feier gewiss nicht widersprechen; aber es genügt, wenn sie in ihrem Charakter mit dem des Festes im allgemeinen übereinstimmen. Es ist dies der Grundsatz, der auch von den öffentlichen Chören bei Aufstellung derartiger Programme befolgt wird.

Auch die allgemein eingeführten Liedersammlungen für die Schulchöre, die sog. Chorbücher, lassen fast alle in ihrer ganzen Anlage erkennen, dass der Verfasser der Ansicht ist, die Chorübungen dienen lediglich der Vorbereitung der Schulfeste. Sie enthalten dennach für alle „vorkommenden Gelegenheiten“ eine ganze Reihe von „passenden Gesängen“. Chorbücher dieser Art halte ich für durchaus entbehrlich. Es dürfte sich höchstens darum handeln, dem Schüler eine gute Auswahl Volks- und volkstümlicher Lieder, einfacher Kunstlieder in angemessener mehrstimmiger Bearbeitung in die Hand zu geben, eine Auswahl, wie sie z. B. in der auf Veranlassung Sr. Majestät herausgegebenen Liedersammlung für Männerchöre vorliegt, wenn auch viel geringern Umfangs. Diese

Sammlung wäre dann nicht nur beim Chorgesange zu verwenden, sie lieferte auch den Übungsstoff für die Unterstufe — wenigstens teilweise. Dass der Chorgesang mit dem in einer solchen Sammlung dargebotenen Stoff auskommen sollte, ist ganz ausgeschlossen. Die Schule selbst muss eine Musikaliensammlung besitzen, die künstlerisch wertvolle Übungsstoffe verschiedenster Art enthält. Leider gehören dergleichen Sammlungen zu den Seltenheiten. Die Mittel für die Beschaffung von Musikalien sind (wenigstens an den staatlichen Anstalten) so gering bemessen, dass von der Einrichtung einer Musikaliensammlung, einer „Chorbibliothek,“ einstweilen nicht die Rede sein kann. Hoffentlich zeigt sich die Fürsorge der Unterrichtsverwaltung für die Pflege des Schulgesanges auch sehr bald darin, dass sie zu diesem Zwecke die nötigen Mittel bereitstellt. Was für den Zeichenunterricht geschehen ist, das dürfte der Gesangunterricht mit viel grösserem Rechte beanspruchen; denn er ist von sehr viel grösserer erziehlicher Bedeutung und nutzt eine viel allgemeinere Veranlagung aus. Dementsprechend ist denn auch der Erfolg im allgemeinen viel grösser als der des Zeichenunterrichtes. — Als s. Zt. die Neuregelung des Zeichenunterrichtes erfolgte, da flossen die Mittel zur Einrichtung einer entsprechenden Lehrmittelsammlung reichlich. Jeder staatlichen Anstalt wurde eine recht wertvolle Sammlung geeigneter Vorlagen als Geschenk des Herrn Ministers überwiesen, deren Vervollständigung aus etatsmässigen Mitteln sich für die Folge ganz gut ausführen lässt. Möge der Gesangunterricht dem gleichen Wohlwollen begegnen.

Es ist leider Tatsache, dass die Darbietungen unserer öffentlichen gemischten Chöre vielfach die feinere Ausarbeitung der Vorlage vermissen lassen. Aber die vielen Gelegenheiten, bei denen sie immer mit neuem und grossem Programm auftreten müssen, lassen sie nicht zur Ruhe kommen, lassen ihnen nicht die Zeit zur Vorbereitung wirklich vollendeter Leistungen. Darin liegt auch der Grund, weshalb sie sich so wenig der Pflege des a capella-Gesanges widmen; der a capella-Gesang verträgt keine halbe Arbeit.

Unsere Schulchöre befinden sich in einer ähnlichen Lage. Auch sie haben hergebrachter Weise an einer Reihe von Schulfesten im Laufe des Jahres mitzuwirken, und auch von ihnen verlangt man bei jedem Auftreten „ein neues Programm“. Ich bin der Überzeugung, dass der Schülerchor mit seinen Leistungen an die Öffentlichkeit treten soll und muss; es ist ein Antrieb für Lehrer und Schüler zu eifriger Arbeit. Aber das Übermass von Schulfesten, wie es vielerorts in die Erscheinung tritt, ist vom Übel. Es verleitet zu einer nervösen Hast und infolgedessen zur Oberflächlichkeit in der Behandlung der Aufgaben, die dem eigentlichen Ziele der Chorgesangübungen über die Massen schädlich ist. Die Leistungen bleiben bei der Erledigung der technischen Schwierigkeiten stehen; zur künstlerischen Vertiefung in die Aufgabe und den damit verbundenen stimmbildenden Übungen, zur Kultivierung edler Tonbildung und Deklamation bleibt nicht die genügende Zeit -- halbe Arbeit!

Wenn der Chor der höheren Schule an die Öffentlichkeit treten soll, so bieten dazu die Schulfeste natürlich die geeignete Gelegenheit. Die Schule hat m. E. Anspruch auf die Mitwirkung des Chores. Aber die Vorbereitung der Schulfeste darf nicht die eigentliche Aufgabe der Chorübungen sein. Es sollen diese Feste vielmehr nur willkommene Gelegenheit sein, die im Laufe der Übungen gezeitigte reife Frucht darzubieten, sei es nun im engern Kreise der Schule oder vor einem geladenen Publikum. Auf die Reichhaltigkeit des Programms kommt es dabei gar nicht an, sondern auf die Güte der Darbietungen. Dem Chorleiter muss es lediglich zu tun sein um die künstlerische Erziehung seiner jugendlichen Sänger.

Dass sich auch unter Beachtung dieser Gesichtspunkte Schulfeste in mässiger Anzahl sehr wohl vorbereiten lassen, ist nicht zu bezweifeln. Leistet dabei der Schülerchor möglichst

Vollendetes, so bleibt auch der äussere Erfolg nicht aus, der den Schüler die Mühen der Vorbereitung vergessen lässt und ihn veranlasst, mit um so grösserem Eifer an die neue Aufgabe heranzugehen.

Es ist der Vorschlag gemacht worden, die Chorgesangstunden auch zur Einzelausbildung der dem Tenor und Bass des Chores angehörenden Schüler zu verwenden in der Weise, dass sie angeleitet werden, einfache Kunstlieder als Sololeistungen darzubieten. Denen, die diesen Vorschlag abwiesen, kann ich mich nur anschliessen. Zunächst halte ich diese jugendlichen, unausgewachsenen Stimmen für die solistische Ausbildung überhaupt nicht geeignet. Was der Schüler über Vortrag und Stimmbehandlung zu lernen hat, lernt er beim Chorgesang zur Genüge und hat die Grundlage dazu im Gesangunterrichte auf der Unterstufe erhalten. Wenn dergleichen solistische Übungen zudem ernst genommen werden — und das müssen sie, wenn sie Erfolg haben sollen —, so geht für die eigentlichen Chorübungen so viele Zeit verloren, dass bei der gegenwärtig zur Verfügung stehenden Stundenzahl an reife Leistungen des Chores nicht zu denken ist.

Ähnlich steht es um die vielfach geforderten musikgeschichtlichen Belehrungen. Gewiss ist es wünschenswert, dass unsere Schüler der Oberklassen auch in das so sehr interessante Gebiet der Musikgeschichte einige Wanderungen unternehmen; aber man möge dazu besondere Zeit zur Verfügung stellen. Im Rahmen der Chorstunde dürfen sie ebensowenig Platz finden, wie kunstgeschichtliche Erörterungen im Zeichenunterrichte.

Bei dem allgemeinen Interesse, das der Gesangunterricht (wie überhaupt die ganze Kunsterziehung) gegenwärtig für sich hat, ist es nicht zu verwundern, dass fort und fort neue Gedanken veröffentlicht, neue Anregungen gegeben werden. Sie verraten natürlich alle ein spezielles Interesse an irgendeinem Moment des betreffenden Kunstzweiges. Dazu kommt die Meinung des Autors, dass von dieser „neuen Idee“ und nur von ihr alles Heil abhängig sei. Der seiner Aufgabe gewachsene Gesanglehrer wird sich selbstverständlich nichts entgehen lassen, was ihm zur Belebung und Befruchtung des Unterrichts dienlich scheint. Aber die Gefahr liegt nahe, Nebensächliches zum Schaden der Hauptsache in den Vordergrund zu rücken. Hauptsache ist und bleibt aber fleissige und gründliche Kunstübung an künstlerischer Vorlage, m. E. der einzige Weg, die Frage der Kunsterziehung überhaupt zu lösen.
