

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 Gesanglehrer 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 Lufstromes, 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-