

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 gesanglich 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 gesangliche 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 gesangliche 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 Halbtönen 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 treffsicheren Singen geht also im wesentlichen darauf hinaus, den Schüler erkennen zu lehren, wo Ganz- und Halbtöne 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-