

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 obendrein 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 Hülfen 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 Hülfen 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 Gedächtnishülfen 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 Hülfe 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-