

# Die Methode Jaques-Dalcroze

und

ihre Verwendung im Gesang-  
unterricht der höheren Schulen.

□□□



## Literatur.

1. Dr. Karl Storck, Aprilheft von Westermanns Monatsheften 1907.
2. Derselbe: Die musikalische Erziehung des Volkes: Westermanns Monatshefte Oktober 1905.
3. Jaques-Daleroze: Vorschläge zur Reform des musikalischen Schulunterrichts. Leipzig, Hug.
4. Mattis-Lussy: Le Rythme musical. Paris, Heugel et Cie.
5. Jaques-Daleroze: Der Rythmus als Erziehungsmittel für das Leben und für die Kunst. Basel, Helbing und Lichtenhahn.
6. Stockhausen: Beitrag zur Hebung des Schulgesangs.
7. Färber, Vortrag über die Methode Jaques-Daleroze.



## Die Methode Jaques-Dalcroze

und ihre Verwertung im Gesangunterricht der höheren Schulen.

Ein Beitrag zur musikalischen Erziehung des Volkes durch die Schule

von Julius Steger.

„Mit einer erwachsenen Generation ist nie viel zu machen, im Körperlichen wie im Geistigen, in Dingen des Geschmacks wie des Charakters, Seid aber klug und fangt mit den Schulen an — und es wird gehen.“  
(Goethe).

In einer Zeit, wo das Hasten und Jagen nach Erwerb immer mehr des Menschen Kopf und Herz erfüllt, und seine Empfänglichkeit für ideale Lebensgüter allmählich abstumpft, hat man auch den gesamten Unterricht der heutigen Jugend vorwiegend der intellektuellen Ausbildung gewidmet, um die Kinder mit dem Wissen auszurüsten, das ausreicht, jenen Kampf um's Dasein mit Aussicht auf Erfolg zu bestehen. Demgegenüber hat es nie an gewichtigen Stimmen<sup>1)</sup> gefehlt, die das Schädliche der einseitigen Verstandesbildung klarlegten und als Gegengewicht dazu die Notwendigkeit betonten, der Kunst im Rahmen der Erziehung ein grösseres Gewicht zuzumessen und ihr einen breiteren Raum zuzuweisen.<sup>2)</sup> Es ist hier nicht der Ort, die Frage zu untersuchen und zu entscheiden, welcher Kunst in dieser Hinsicht der Vorrang gebührt. Es liegt aber auf der Hand, dass, wenn man überhaupt geneigt ist, das künstlerische Element als Erziehungsfaktor anzuerkennen, die Musik ihrer innersten Natur nach auf die günstigsten Voraussetzungen bei den Kindern trifft, und dass sie, wie keine andere Kunst, am wenigsten von äusseren Hilfsmitteln abhängig ist. Diese und andere Gründe rechtfertigen die Forderung, dass die Musik in erster Linie bei der künstlerischen Erziehung berücksichtigt werde, dass man ihr die Stellung einräume, die sie bei den Griechen im Altertum tatsächlich besass.

Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als ob die Musik, wenigstens soweit sie die Gesangskunst betrifft, auch heute noch diesen Kulturfaktor im Leben des Volkes bedeute; denn ein Blick in die Tagesblätter zeigt uns, dass eine erstaunliche Menge von Konzerten und ähnlichen musikalischen Veranstaltungen geboten wird. Rechnet man zu diesem öffentlichen Musizieren das halböffentliche in den zahllosen Vereinen, das private Musizieren in Haus und Familie und schliesslich den regelmässig betriebenen Gesangunterricht in den Schulen aller Art, so leuchtet ohne weiteres ein, dass ausserordentlich viel Musik getrieben wird.

Ob der Quantität die Qualität immer entspricht, ist eine zweite Frage. In den grossen Städten, wo viele musikalische Elemente zusammenströmen, und der Dirigent oft genug noch

<sup>1)</sup> Vgl. Kunowski: *Durch Kunst zum Leben*, und Dresdner: *Der Weg der Kunst*.

<sup>2)</sup> Vgl. A. Springer: *Handbuch der Kunstgeschichte*, p. 473.

eine Auslese unter den Singenden treffen kann, werden Konzerte geboten, die hohen künstlerischen Ansprüchen genügen. Man denke nur an die Leistungen des Berliner Domchores, an die der Leipziger Thomaner u. a. m. Selbst an kleineren Orten bieten einzelne Vereine Vortreffliches, wenn die richtige Persönlichkeit an der Spitze steht. Auch von Schulchören hört man nicht selten hochachtbare Leistungen, wie auch von vielen Lehrern privatim vorzüglicher Musikunterricht erteilt wird.

Wenn aber jahraus, jahrein so viel musiziert wird und wenn vielfach — neben minderwertigen — auch hohe künstlerische Leistungen zu tage treten, so bleibt doch als befremdende Erfahrungstatsache bestehen, dass von einer ethischen Wirkung auf die Menge wenig oder nichts zu spüren ist. Das breitere Publikum wird auch da nicht innerlich gepackt, erhoben und begeistert, wo der Pulsschlag echter Kunst zu fühlen ist. Der Beifall, der das Gegenteil zu beweisen scheint, gilt oft nur dem Virtuosen, dessen Technik man bewundert. Wenn der Beifall der äussere Ausdruck innerer Begeisterung wäre, also ein Auslöser seelischer Stimmungen, dann wären jene nichtssagenden, oberflächlichen, oft absprechenden<sup>1)</sup> Urteile unmöglich, mit denen das Publikum über das Gehörte zur Tagesordnung überzugehen pflegt.

Es wäre ungerecht, die ausführenden Künstler dafür verantwortlich machen zu wollen. Aus der grossen Reihe derer, die das Künstlertum als Ziel verfolgen, gelingt es im allgemeinen nur den wirklichen Talenten, sich dauernd allgemeine Anerkennung zu erringen. Was sie bieten, wird daher an sich imstande sein, ethisch bildende Kräfte zu wecken. Es wird also nichts anderes übrig bleiben, als die Ursache für das Ausbleiben dieser Wirkung beim Publikum selbst zu suchen.

Nicht als ob es den Hörern durchschnittlich an dem guten Willen fehlte. Zweifellos gehen viele mit offenem Herzen und wachen Sinnen ins Konzert. Und sicherlich darf die Musik auch, wenn sie sich in einfachen Formen, etwa im Rahmen eines schlichten vierstimmigen Volksliedes ausspricht, auf einen Widerhall im Herzen vieler hoffen. Wo aber etwa eine klassische Symphonie oder gar moderne Orchester-Musik mit ihren weitgehenden Ansprüchen geboten wird, da versagt der Durchschnittshörer vollständig. Er lässt sich von einer Tonflut umbrausen, mit der ihn nichts verbindet, zu der ihm jeder Schlüssel fehlt. Eine derartige Musik ist eine Kunst für den Künstler, für die übrigen Hörer aber ohne Wert. Wirklichen Lebenswert erhält die Konzertmusik erst dann, wenn ein gewisses Verständnis, eine Empfänglichkeit hergestellt ist.<sup>2)</sup> Worin liegt denn dieser Mangel an Verständnis und Empfänglichkeit von Seiten des Publikums begründet? Es wäre einfach und bequem, ihn damit zu erklären und abzutun, dass man dem deutschen Volke die dazu notwendigen musikalischen Fähigkeiten abspräche. Wer so urteilen wollte, dem würde man mit vollem Recht grobe kulturgeschichtliche Unkenntnis vorwerfen müssen. Abgesehen davon, dass die grössten Musiker aller Zeiten deutschem Blut entsprossen sind, waren auch die breiteren Schichten unseres Volkes in früheren Zeiten durch und durch musikalisch.<sup>3)</sup> Der Minnesänger, der von Hof zu Hof zog, war Dichter, Komponist und Sänger in einer Person. Der Bauernbursche in der Spinnstube sang seinem Mädchen seine Volkslieder, denen er oft eigene Varianten beifügte. Eine Fülle schöner Volkslieder war im Volke lebendig, und wurde oft vom Sänger auf der Zither begleitet. Jedes Dörflein hatte seine eigenen Musikanten. Der eine blies Waldhorn, ein zweiter spielte Geige, ein dritter entlockte an stillen Sommerabenden

<sup>1)</sup> Schiller: Der gnädigste Richter ist der Kenner.

<sup>2)</sup> Karl Storck a. a. O.

<sup>3)</sup> Vgl. zu diesem Abschnitt besonders: Storck a. a. O.

seiner Harmonika schwermütige Weisen und fand willige Hörer und Mitsänger; der Postillon, der Türmer, der Nachtwächter, sie alle bliesen ihre Stücklein. Das Volk liebte es, sich die Arbeit durch ein munteres Liedlein zu verkürzen und wurde so wenigstens auf Augenblicke über die Alltäglichkeit emporgehoben.

Leider wird man einräumen müssen, dass ein so lebhaft pulsierendes musikalisches Leben in unserm Volke nicht mehr vorhanden ist, dass insbesondere die aktive Musikpflege mehr und mehr zurückgeht. Das berechtigt uns aber noch nicht, unser heutiges Geschlecht kurzerhand für unmusikalisches zu erklären. Wenn man nicht ohne weiteres geneigt sein wird, die grosse Zahl schöner Stimmen unter unsern Kindern als Gegenbeweis anzuerkennen, so wird man sich nicht der Tatsache verschliessen dürfen, dass die wirklich Musiktauben doch die sehr seltenen Ausnahmen bilden, und dass noch nicht jeder Brummer hoffnungslos für das Singen verloren ist. „Das deutsche Volk ist im allgemeinen für die Tonkunst so gut beanlagt, dass es sich wohl lohnt, die Naturanlagen aller lernfähigen Kinder, von der untersten Klasse an, auszubilden. Es fehlt nicht an Talent, wohl aber an Wissen und Können“<sup>1)</sup>

Das Talent ist angeboren, ist vorhanden; Wissen und Können wird durch Erziehung erworben.

Was wir aber mit unserm heutigem Musikunterricht erzielen, zeigt der oben skizzierte Durchschnittshörer. Ist er bei ausreichender Veranlagung nicht imstande, der Musik Verständnis und Empfänglichkeit entgegenzubringen, so kann nur die musikalische Erziehung dafür verantwortlich gemacht werden.

Welchen musikalischen Unterricht genießt denn unsere heutige Jugend? Ich halte mich für berechtigt, den Privatmusikunterricht bis zu einem gewissen Grade auszuschalten. Er ist natürlich für den künftigen Musiker unerlässlich. Er ist wichtig und erspriesslich für jeden, der ihn bei einem tüchtigen Lehrer genießt. Er kommt aber doch auf alle Fälle nur einem kleinen Bruchteil unseres Volkes zu gute. Den Schülern der höheren Knabenschulen bleibt neben dem konzentrierten Lehr- und Lernbetrieb der Schule, von wenigen besonderen Fällen abgesehen, kaum Zeit dazu übrig, obgleich äussere Umstände, wie Lebensstellung der Eltern u. a. ihn an sich ermöglichen und begünstigen. In den höheren Mädchenschulen, die z. Zt. noch ein verhältnismässig grosses Kontingent von Privatmusikschülerinnen stellen, werden ebenfalls bald nur noch Vereinzelte musikalischen Einzelunterricht nehmen können, wenn diese Schulen zu Vollarbeiten ausgebaut und damit die Ansprüche an die intellektuellen Leistungen der Schülerinnen erheblich in die Höhe geschraubt werden. Hieraus dürfte mit genügender Deutlichkeit erhellen, dass der Schulgesangunterricht für die grosse Mehrzahl der Kinder der einzige systematische Musikunterricht ist, den sie überhaupt geniessen.

Da wir die musikalische Beanlagung der Kinder als vorhanden ansehen dürfen, und da ferner die ausreichende<sup>2)</sup> Stundenzahl für diesen Unterrichtsgegenstand gesichert ist, so hängen die Früchte des Schulgesangunterrichts von der Person des Musiklehrers ab, von seinem Können und seiner Methode.

Es ist noch nicht lange her, dass jeder für ausreichend befähigt galt, Gesangunterricht an einer höheren Lehranstalt zu erteilen, der — Klavierspielen konnte. Und noch heutzutage gibt es Gesanglehrer, die nicht imstande sind, einen schönen Ton vorzu-

<sup>1)</sup> Stockhausen, Beitrag zur Hebung des Schulgesanges.

<sup>2)</sup> Mit Rücksicht auf die wissenschaftlichen Fächer werden wir von vornherein auf eine Vermehrung der Stundenzahl für den Gesangunterricht verzichten und versuchen müssen, seinen erhöhten Ansprüchen durch intensivere Ausnutzung der vorhandenen Stunden gerecht zu werden.

singen. Wenn der Betreffende dann wenigstens ästhetisch gebildet ist und künstlerischen Geschmack besitzt, so wird ihn beides davor schützen können, in seinem Musikunterricht direkt Verkehrtes anzustellen. Zwischen dem Verhüten von Falschem und Geschmacklosem einerseits und dem Gewinnen positiver Resultate von Schönem und Kunstgerechtem andererseits, besteht aber eine weite Kluft.<sup>1)</sup>

In erster Linie ist, um nur Einzelnes hervorzuheben, kunstgerechtes Singen für den Gesanglehrer eine unerlässliche Voraussetzung. Wer Singen lehren will, muss selbst ein Sänger sein. Ferner bedarf er der genauen Kenntnis des kindlichen Stimmorgans, insbesondere der Fähigkeit, die Kopfstimme der Schüler auszubilden. Ein Schulchor, dessen Sopranisten nicht sicheren, bewussten Gebrauch vom Kopffregister machen, kann nie einen wirklich schönen Klangcharakter bekommen und bedeutet zudem für viele Stimmen den sicheren Ruin. Endlich ist dem Gesanglehrer auch eine gründliche musikalische Allgemeinbildung vonnöten, damit er seinen Schülern nicht nur Handlangerdienste leisten, sondern stets aus dem Vollen schöpfen kann. Als durchaus erforderlich erscheint es endlich, dass der Gesanglehrer in einem Zweige der Musik, sei es als Sänger, Orgelspieler oder Pianist selbst Leistungen zu zeigen vermag, die mit künstlerischem Massstab zu messen sind.

Die Notwendigkeit gründlicher fachmännischer Ausbildung ist nicht nur den Schulgesanglehrern selbst zur Gewissheit geworden, auch die leitende Behörde trägt ihr Rechnung, indem sie kürzlich den ersten Kursus zur Fortbildung solcher Lehrer ins Leben gerufen hat.

Soll der Gesanglehrer einer höheren Lehranstalt den wesentlich erhöhten Anforderungen an sein Fach genügen, so muss er das Ziel seines musikalischen Unterrichts höher fassen und seine Grenzpfähle weiter stecken. Er darf sich nicht damit begnügen, seinen Schülern Notenkennnisse beizubringen und sie nach Noten singen zu lassen. Es genügt auch noch nicht, dass er durch regelmässig fortgesetztes Einzelsingen die Stimme des Kindes individuell behandelt und zu technischer Leistungsfähigkeit heranbildet. Es ist noch nicht ausreichend, wenn seine Schüler eine grössere Zahl wertvoller Lieder und Choräle schön und ausdrucksvoll singen lernen, obgleich ein nach diesen Gesichtspunkten betriebener Gesangsunterricht einen gewaltigen Fortschritt gegen das öde Einpauken nach dem Gehör bedeutet und geeignet ist, dem Schüler ein sicheres Gefühl für gute und schlechte Musik als wertvolles Gut ins Leben mitzugeben.

Gewährleistet die so erzielte ästhetische Geschmacksbildung der Schüler, dass sie später empfängliche Hörer sein werden, so reicht sie noch nicht aus, bei ihnen jenes weitergehende Musikverständnis anzubahnen, das auch da nicht versagt, wo die Musik in grösseren komplizierteren Formen auftritt. Wie weit der Mangel an Verständnis geht, beweist der Ausspruch eines der grössten Gesanglehrer Deutschlands: „. . . . ich finde unter Hunderten von Gesangschülern kaum drei, die die nötigen Elementarkenntnisse zum Erlernen der Gesangkunst besitzen. Viele erwachsene, gebildete junge Menschen, die sich nach absolvierter Schulzeit dem Gesange widmen, können kaum Dur und Moll unterscheiden. Treffen und Taktieren ist ihnen ebenso fremd wie eine gründliche Vokalisationsmethode.“<sup>2)</sup>

Kann die Schule überhaupt im Rahmen ihres Musikunterrichts dieses Verständnis vermitteln, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass sie auch die Pflicht hat, es zu tun. Das kann nicht so gemeint sein, dass wir erstlich daran denken wollten, den Schülern eine musikalische Fachausbildung mitzugeben, die allein ein volles Verständnis jeglicher

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu die Stellung Krotzschmars: *Musikalische Zeitfragen*. Leipzig, Peters.

<sup>2)</sup> Stockhausen: *Beitrag zur Reform des Schulgesanges*.

Musikform garantiert. Die Schule darf vielmehr ihre Aufgabe als gelöst ansehen, wenn das Verständnis bei den Schülern soweit angebahnt ist, dass sie imstande sind, von einem vortragenen Musikstücke den formalen Bau zu erkennen, die thematische Durchführung zu verfolgen und Takt, Rhythmus und Tonart sicher durch das Ohr zu bestimmen. Unter diesen Voraussetzungen steht der Hörer auch neuer, zum ersten Mal gehörter Musik nicht fremd und fassungslos gegenüber; denn jene Voraussetzungen knüpfen zwischen ihm und dem Gehörten sofort zarte Fäden, die ihm eine Brücke zum verständnisvollen Geniessen bilden, die imstande sind, in ihm auf künstlichem Wege jene Stimmung herzustellen, in der allein ein Konzertstück ihm volles ästhetisches Geniessen vermitteln kann.

Wenn hier verlangt wird, dass die musikalische Erziehung lehren soll, den Rhythmus zu verstehen und die Tonart herauszuhören, so sind das Dinge, die man bisher lediglich für Sache einer besonderen Beanlagung hielt. Damit setzen wir uns also mit der herkömmlichen Anschauung in direkten Widerspruch. Bisher erklärte man den für hervorragend musikalisch, der rhythmische Gebilde auffassen, die Tonart gehörter Musik mit Sicherheit angeben und sie selbst gedächtnismässig behalten konnte. Von dem aber, dem eine gütige Natur diese Gabe nicht als Geschenk in die Wiege gelegt hatte, behauptete man, er könne durch keine eigene Mühe und keinen Lehrer musikalisch gemacht werden. Auch ich habe bisher zu denen gehört, die das »Musikalischmachen« nur innerhalb sehr eng gezogener Grenzen für möglich hielten, soweit etwa, dass man in manchen Fällen einen »Brummer« kurieren und zum leidlich passablen Mitsänger erziehen konnte. Ein rhythmisch schlecht begabtes Kind aber zum Taktsingen zu bringen, habe auch ich bis jetzt für ausgeschlossen gehalten.

Nunmehr gehe ich auf Grund neuer Erfahrungen mit einer neuen Methode einen grossen Schritt weiter und behaupte, dass in jedem Kinde, von den ganz seltenen Ausnahmen der Arrhythmischen und Musiktauben abgesehen, rhythmisches Gefühl und musikalisches Gehör schlummern, die nur der Weckung und Entwicklung harren.

Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als ob die Durchführung dieser Aufgabe, ihre Lösbarkeit einmal vorausgesetzt, für die Schule unmöglich sei, da für den Gesangsunterricht nur zwei Wochenstunden angesetzt sind. Bedenkt man aber, dass ein Schüler, der die ganze Schule von der III. Vorklasse bis zur Oberprima durchläuft, gering angeschlagen 900, dass selbst auf den, der die Anstalt mit der Reife für Obersekunda verlässt, noch etwa 600 Stunden Musikunterricht kommen, so müssen wir alle uns doch sagen, dass diese Zahlen eine ungeheure Verantwortung für den Musiklehrer bedeuten und uns die Frage aufzwingen, ob unsere Methode die diesen Zahlen entsprechenden Gegenleistungen zeitigt.

Rhythmisches Gefühl und musikalisches Gehör beruhen grösstenteils auf einer besonderen Schulung des Gedächtnisses, die um so leichter und sicherer zu gewinnen ist, je früher der Unterricht einsetzt.<sup>1)</sup> Dass überhaupt das Gedächtnis eine viel grössere Rolle bei der Auffassung und Beurteilung eines Musikstückes spielt, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist, geht unzweifelhaft daraus hervor, dass man einzig und allein mit »Hülfe des Gedächtnisses die verschiedenen Teile eines Musikstückes mit einander in Beziehung setzen und vergleichen kann.«<sup>2)</sup> Schumann sagt hierüber treffend: »Du bist nicht musikalisch, wenn dir durch Zufall jemand zwei Seiten auf einmal umwendet und du dann stecken bleibst und nicht fort kannst; du bist es aber, wenn du das Stück nicht bloss in den Fingern, sondern auch im Kopf und im Herzen hast.«<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Dalcroze: Ein halbes Jahr Klavier- oder Geigenunterricht ist genügend, den Erfolg der Methode abzuschwächen oder in Frage zu stellen.

<sup>2)</sup> Fr. Färber, Vortrag: Jaques Dalcroze und seine Methode.

<sup>3)</sup> Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln.

Die bisherigen zahlreichen Versuche, den Schulgesangsunterricht zu reformieren, beziehen sich, soweit meine Kenntnis reicht, immer nur darauf, die Schüler zu bewusstem Nötensingen zu erziehen und ihnen ästhetische Bildung zu vermitteln. Soll aber der Gesangsunterricht zu einem Musikunterricht um- und ausgestaltet werden, der die in dem Kinde selbst schlummernden musikalischen Fähigkeiten ans Licht und zur Entfaltung bringt, um so das musikalische Niveau der Schüler und damit des ganzen Volkes zu heben, so bedarf die Methode unseres Unterrichts nach dieser Seite hin einer Erweiterung und Vertiefung. Gerade diese bisher wenig beachtete Seite der musikalischen Jugenderziehung hat Herr Jaques Dalcroze, Professor am Genfer Konservatorium, zum Gegenstand eingehender Studien gemacht. Die neuen Bahnen, auf denen er in mehr als zwölfjähriger Erfahrung seine Schüler geführt hat, sollen uns im folgenden beschäftigen.

## Rhythmische Gymnastik.

„Im Anfang war der Rhythmus.“  
Hans von Bülow.

Musikalisch ganz hervorragend begabte Kinder machen keine Verstöße gegen Takt und Metrik. Sie haben von Natur aus ein starkes rhythmisches Gefühl, das sie instinktiv davor bewahrt. Von einem vollbewussten Taktsingen kann man aber auch bei ihnen so lange nicht sprechen, als sie nicht klare Einsicht in die betreffenden Rhythmen gewonnen haben. Für das musikalische Durchschnittskind, um dessen Förderung es sich bei Schulzwecken immer in erster Linie handelt, genügt auch das verstandesmäßige Erfassen der rhythmischen Gebilde noch nicht, sie beherrschen zu lernen. Bei Liedern, die auch nach der rhythmischen Seite hin genau studiert und oft unter Leitung des Gesanglehrers gesungen sind, machen viele Schüler beim Alleinsingen die alten Taktfehler. Es bedarf demnach anderer, besonderer Hilfsmittel, um den Sinn für Rhythmus zu wecken, zu kräftigen und zu selbständiger Tätigkeit anzuregen. Diesen Dienst leistet Dalcroze durch seine rhythmische Gymnastik.

Die Spuren einer rhythmischen Gymnastik lassen sich bis in uralte Zeiten zurückverfolgen. „Ohne rhythmische Körperbewegungen kommt der Gesang bei diesen Völkern überhaupt nicht vor. Aber diese Erscheinung beschränkt sich nicht auf die Naturvölker; sie ragt noch in unsere europäische Kulturwelt hinein.“<sup>1)</sup> Auch der Musikunterricht bedient sich in seiner herkömmlichen Form einiger Mittel, die man in gewissem Sinn als Verkörperung der Rhythmen bezeichnen könnte. Der Lehrer schlägt den Takt, der Schüler zählt. Noch einen Schritt weiter ging der alte Meister Stockhausen, der nicht ganz taktfeste Schüler den Rhythmus singend schreiten und mit Taktieren der Hände begleiten liess. Dalcroze aber beweist in der Erfindung und dem Aufbau seiner rhythmischen Gymnastik, dass er „der Musiker der Neuzeit ist, der am tiefsten über das Wesen des Rhythmus nachgedacht hat.“<sup>2)</sup> Er hat klar erkannt, dass das Durchschnittskind die beiden Elemente der Musik, Rhythmus und Ton, nicht gleichzeitig erlernen kann, weil es von den Schwierigkeiten überwältigt wird,

<sup>1)</sup> Vgl. als Quellenschrift: Bücher, Arbeit und Rhythmus. p. 322 ff.

<sup>2)</sup> Dr. Karl Storek a. a. O.



und er weist überzeugend nach,<sup>1)</sup> dass bei der Notwendigkeit der Isolierung der Schwierigkeiten das Studium des Rhythmus dem des Klanges vorangehen muss. Wenn nun auch Dalcroze' rhythmische Gymnastik auf musikalischem Grunde ruht und, soweit sie uns hier angeht, lediglich musikalischen Zwecken dienen soll, so bedeutet sie doch für den Schüler einen Umweg, da sie zunächst den Rhythmus als Selbstzweck verfolgt<sup>2)</sup>. Wenn aber auch ganz moderne Pianisten einräumen, dass man bei der Erziehung eines Klavierschülers die Fingerübungen nicht ganz entbehren kann<sup>3)</sup>, und wenn es keinem Gesanglehrer einfallen wird, einen Sänger ohne spezielle Tonstudien ausbilden zu wollen, so sind auch das Umwege, die aber notwendig sind, um die Schüler sicher ans Ziel zu führen.

Das Ziel der speziellen Schulung des rhythmischen Gefühls durch die Gymnastik besteht darin, dem Gehirn rhythmisches Bewusstsein anzuerziehen, also eine geistige Kraft heranzubilden. Da aber der Rhythmus selbst physischer Natur ist, so ist es zu seiner Weckung und Festigung nötig, dass der Schüler ihn körperlich empfindet, ihn gewissermassen erlebt. Von einer Verkörperung des Rhythmus kann man sprechen, wenn etwa die Hände den Takt schlagen und die Füße ihn klopfen. Dalcroze benutzt auch diese Hilfsmittel, aber er bleibt nicht bei ihnen stehen. Er gebraucht nicht nur einzelne Glieder, sondern setzt, um das Gefühl für Rhythmus zu stärken, den ganzen Körper in Bewegung. Dabei ist die Mithilfe des Ohres unentbehrlich. Ihm fällt aber bei der Rhythmischen Gymnastik nicht die Aufgabe zu, auf die Tonhöhe der vorgespielten und darzustellenden Rhythmen zu achten, sondern nur auf diese selbst. »Das Ohr soll die Rhythmen auffassen, ihre geistige Vorstellung vermitteln, sie durch Vergleich mit der Vorstellung beurteilen und auf diesem Wege die Möglichkeit und Fähigkeit der Vervollkommnung herbeiführen.«<sup>4)</sup>

Die Erziehung des rhythmischen Gefühls bedeutet aber für das Kind ein Wecken schlummernder Fähigkeiten, eine Kräftigung des musikalischen Instinkts, die umso wertvoller ist, als sie sich nur durch stete selbstständige Mitarbeit des Schülers selbst vollziehen kann. Die rhythmische Gymnastik zwingt ihn unter fortgesetzter Anspannung seines Willens zur Übung und Kräftigung seiner Muskeln und zwar in der doppelten Form, dass er die zur Hervorrufung einer bestimmten Bewegung nötigen Muskeln ausspannt und die dabei entbehrlichen ausschaltet. Letzteres bedeutet einen erzieherischen Einfluss von grossem Wert, da die Ausführung einer Bewegung oft genug nicht daran scheitert, dass die zur Ausführung nötigen Muskeln nicht gehorchen, sondern daran, dass ihre Antagonisten sich hindernd in den Weg stellen.

Die Rhythmen, die die Dalcroze'sche Gymnastik plastisch darstellt, werden innerhalb der einzelnen Taktarten durch die verschiedenen Notenwerte und Pausezeichen schriftlich bezeichnet. Die Erlernung der Schriftzeichen geht mit ihrer Darstellung Hand in Hand.

Als letzten und wohl bedeutsamsten Gewinn — wenigstens soweit der Gesangunterricht in Frage kommt — den die rhythmische Gymnastik herbeiführen will, stellt sich die Erzielung einer richtigen Atemtechnik dar. Über ihre ungeheure Wichtigkeit für den Gesang ist man sich nie im Unklaren gewesen, so lange es einen Kunstgesang gegeben hat. Aber erst das letzte Jahrzehnt hat die Überzeugung herausgebildet, dass die Erfolge oder Nichterfolge eines Gesangunterrichts von der Atemtechnik geradezu abhängen. Da ein marschierendes Kind nach

<sup>1)</sup> Dalcroze, Erziehung zum Rhythmus. Verhandlungen des III. Musik-pädagogischen Kongresses in Berlin, p.

<sup>2)</sup> Vgl. hierzu die Stellung Lichtwarks: III. Kunsterziehungstag Hamburg.

<sup>3)</sup> Siehe Breithaupt, Natürliche Klaviertechnik, II, Aufl. p. 393 ff.

<sup>4)</sup> Dalcroze, Vortrag a. a. O. p.

ärztlichen Feststellungen etwa viermal so viel Luft braucht als ein sitzendes, so wird die Regelung der Atmung für die Teilnehmer an der rhythmischen Gymnastik umso notwendiger.

Dalcroze hat durch eingehende Studien als erster die Entdeckung gemacht, dass auch die Atmung rhythmisch gestaltet werden kann, da ihre Muskeln, wenn auch in beschränktem Grade, unserm Willen unterworfen sind. Man wird die Ausdehnung des Brustkastens und die Kräftigung der Lungen, die durch das rhythmische Atmen erzielt werden, grade bei den Schülern der höheren Lehranstalten, die zu vielem Sitzen gezwungen sind, nicht gering anschlagen dürfen.

Nach diesen allgemein orientierenden Umrisslinien hat die rhythmische Gymnastik ihr Ziel erreicht, wenn sie die sichere Beherrschung aller rhythmischen Kombinationen vermittelt. „Beherrschung in diesem Sinne ist vorhanden, wenn die Schüler einerseits die verschiedenen Rhythmen sofort auffassen und in körperliche Darstellung umsetzen können, wenn sie aber andererseits auch imstande sind, gehörte Rhythmen ohne körperliche Darstellung mit dem Ohre sofort wiederzuerkennen.“<sup>1)</sup>

Der Weg, auf dem Dalcroze dieses bei allen seinen Schülern erreicht, nimmt seinen Ausgangspunkt von der Natur. In seinem Gange ist dem Menschen von der Natur ein Hilfsmittel gegeben, die ersten rhythmischen Studien zu treiben. Das Kind hat an der Bewegung selbst Freude und sieht daher der Gesangstunde, die ihm sonst ein Stillstehen und gespannte Aufmerksamkeit bedeutet, mit grossem Interesse entgegen. Wir handeln durchaus im Sinne von Dalcroze, wenn wir die ersten Lektionen der rhythmischen Gymnastik zu Spielstunden machen und später, im Verlauf des Unterrichts, durch stete Abwechslung dafür sorgen, dass das Interesse des Kindes immer von neuem Nahrung erhält. Die Anordnung der Übungen in der rhythmischen Gymnastik gibt dazu bei jeder Lektion ausreichende Gelegenheit. Mit Hilfe der angegebenen Vorübungen lässt sich bei den weitaus meisten Kindern ohne Mühe der Gang in ein Schreiten umwandeln, d. h. in einen genau abgemessenen gleichmässigen Gang mit gleichen Zeitabschnitten. Ein solcher Schritt wird schriftlich dargestellt durch die Viertelnote. Durch geeignete Übungen vorbereitet, lernt das Kind den Unterschied von schweren und leichten Taktteilen kennen und die schweren durch energisches Stampfen mit dem rechten oder linken Fuss hervorheben. Vollzieht sich der Wechsel zwischen guten und schlechten Taktteilen streng regelmässig, so haben wir die Darstellung der Taktarten, deren erstes Viertel durch Stampfen markiert wird. Sobald die Schüler den  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$  und  $\frac{6}{4}$  ( $\frac{6}{8}$ ) Takt, auf die wir uns in der Schule beschränken können, ohne Besinnen auf das Kommando Hop darstellen können, tritt als neues Aufmerksamkeits heischendes Moment das Taktieren mit den Armen hinzu. Es vergeht geraume Zeit, bis die Kinder über die Bein- und Armbewegungen soweit Herr geworden sind, dass diese, wie Dalcroze sich ausdrückt, automatisch geworden sind.

Ist das der Fall, so mache man regelmässig folgende Übung: Der Lehrer improvisiert ein paar Takte in irgend einer Taktart, die Schüler schlagen dazu (bei geschlossenen Augen, um die selbständige Tätigkeit der einzelnen Kinder zu sichern) den entsprechenden Takt. Ebenso wird sodann die Taktart bekannter Volkslieder und Choräle bestimmt. Es folgt als schwerere Übung die, dass der Lehrer in seinen Improvisationen einen bunten Wechsel zwischen den verschiedenen Taktarten eintreten lässt, die Schüler haben sich möglichst schnell in den Wechsel hineinzufinden. Alle diese Übungen, die man natürlich auch marschierend ausführend lassen kann, lassen sich so abwechslungsreich gestalten, dass das Interesse der

<sup>1)</sup> Färber, Vortrag a. a. O.

Schüler immer wach gehalten wird. Bald fangen sie ihrerseits an, selbständig vorzugehen, indem sie von gehörten Sachen die Taktart bestimmen. Wenn man nun noch die auftaktigen Rhythmen hinzugezogen und für fleissige Darstellung schriftlich wie körperlich gesorgt hat, ist ein tüchtiges Stück positiver rhythmischer Arbeit geleistet.

Bisher handelte es sich um das Studium der Viertelnote. Wenn man einmal den Gang als Ausgangspunkt für die Darstellung der Notenwerte annahm, so ergab sich, wie man zugeben kann, die Verkörperung der Viertelnote — und daraus resultierend auch die der Achtelnote — durch einen Schritt als natürliche Konsequenz (das Ei des Kolumbus!) Demgegenüber wird man aber die Darstellung der halben Note als schlechthin genial bezeichnen müssen. Einerseits darf sie nur durch einen Schritt dargestellt werden, da sie nur eine Note ist, und als solche im Gehirn des Schülers lediglich diesen einen Begriff auslösen darf; andererseits aber muss ihr Wert als doppeltes Viertel durch zwei Bewegungen deutlich erkennbar sein.

Wie löst Dalcroze dies scheinbar Unvereinliche? Er lässt auf das erste Viertel der Halben einen Schritt vorwärts machen und das zweite durch eine leichte Kniebeuge des vorgestellten Beines markieren. In ähnlich glücklicher Weise wird auch die punktierte halbe Note und die ganze Note dargestellt. Es würde den Raum dieser Arbeit überschreiten, wenn wir darauf, wie auf die Darstellung der Triole und der Synkope, noch näher eingehen wollten. Die kurze Charakterisierung der rhythmischen Gymnastik und die wenigen Winke zu ihrer praktischen Handhabung werden hoffentlich ausreichend sein, die Gesanglehrer zum Selbststudium der Methode Dalcroze anzuregen.

Eine besondere Beachtung verdienen die Übungen zur Entfaltung der spontanen Willenstätigkeit. Zwischen dem Augenblicke, wo das Gehirn eine Bewegung befiehlt und dem, wo die Muskeln sie durch Vermittlung der Bewegungsnerven ausführen, liegt immer ein gewisser Zeitraum, den Helmholtz treffend »Zeitverlust« nennt. Die sehr verschiedene Länge dieses Zeitraums hängt ab von der Elastizität der in Frage kommenden Muskeln und der Energie des Willens. Erstere wird geübt durch das Crescendo und Diminuendo, zu deren richtiger Ausführung alle Abstufungen der Nervenreize geübt und den Schülern geläufig gemacht werden müssen. Auch das Accelerando und Ritardando übt die verschiedenen Stufen der Muskelgeschwindigkeit. Der Wille aber, der durch alle Übungen der rhythmischen Gymnastik gekräftigt wird, erfährt eine besondere Schulung durch die Übungen zur Entfaltung der spontanen Willenstätigkeit, wie Dalcroze sie bezeichnet. Diese Übungen werden nur auf Bewegungen angewandt, die die Schüler bereits mit Sicherheit beherrschen. Das Neue und Schwierige besteht aber darin, dass das Kommando Hop! die neue vorher verabredete Bewegung plötzlich, möglichst ohne den geringsten Zeitverlust verlangt, so dass »Wille und Ausführung fast zusammenfallen.«<sup>1)</sup> Wenn die Schüler beispielsweise den  $\frac{1}{4}$  Takt marschieren und taktieren und mit dem  $\frac{3}{4}$  Takt auf Hop beginnen sollen, so wird das Kommando etwa auf das dritte Viertel gegeben. Die Schüler haben mit dem folgenden Schritt den ersten Taktteil der neuen Taktart durch Stampfen mit dem Fuss und durch den energischen Niederschlag mit den Armen zu markieren. Der sicher vorhandene Widerstand des ganzen Körpers, der noch den Rhythmus des  $\frac{1}{4}$  Takt weiter verkörpern möchte, muss durch besondere Energie des Willens überwunden werden. Dalcroze nennt diese Übungen mit Recht die Krone der ganzen rhythmischen Gymnastik.

<sup>1)</sup> Färber, a. a. O.

Einen Gradmesser und sicheren Prüfstein für die Inkorporation des Rhythmus bietet die Veranschaulichung der Pausezeichen. Wenn die Schüler nach einer Anzahl von Marschtakten auf das Kommando: Hop! einen oder mehrere Takte Pausen versinnbildlichen sollen, so müssen sie während dieses Zeitraumes in der Haltung des letzten Marschschrittes und zwar in absoluter Unbeweglichkeit verharren, keine Lippe darf sich rühren, kein Muskel zucken, ohne irgend welche körperliche Hilfe zählt nur der Geist weiter, ohne zu hasten, ohne zu zögern. Je genauer nach der Pause die Ausführung des ersten Taktteils des Marsches bei den Kindern zusammenfällt, desto mehr ist ihnen der Rhythmus in Fleisch und Blut übergegangen. Wie weit diese Schulung des Willens ausgedehnt werden kann, kommt am deutlichsten da zur Erscheinung, wo es sich um die selbständige Tätigkeit der einzelnen Glieder handelt. Sie lassen sich zu voller Unabhängigkeit voneinander erziehen. Dalcroze' Schüler z. B. schlugen mit dem einen Arm  $\frac{1}{4}$  Takt, setzten auf Hop mit dem andern Arm im  $\frac{3}{4}$  Takt ein und schlugen diese beiden Taktarten gleichzeitig, auf ein weiteres Kommando stampften die Füße den  $\frac{2}{4}$  Takt, und schliesslich traten auf ein letztes Kommando Kopfbewegungen hinzu, die mit denen der Füße synkopierte. Für Schulzwecke kommen so komplizierte Rhythmen natürlich nicht in Betracht. Es handelt sich hier nur darum, das rhythmische Gefühl durch einfachere, für alle Schüler ausführbare Übungen auszubilden. Die rhythmische Gymnastik hat sich innerhalb des Schulunterrichts umsomehr auf die einfachsten, grundlegenden Dinge zu beschränken, als sie die erste Stufe des Musikunterrichts bildet und von 6—9jährigen Kindern erlernt werden soll. Sie bedeutet auch da, wo sie sich auf das Einfache und Wesentliche beschränkt, für Lehrer und Schüler eine tüchtige Arbeit, zu der man eines Zeitraums von 2—3 Jahren bedarf. Der Unterricht in der rhythmischen Gymnastik wird umso fruchtbarer sein, je mehr der Lehrer für stete Abwechslung sorgt und das Studium des Rhythmus durch eingelegte Spiele, Atemstudien, langsame Märsche mit Klavierbegleitung, — die alle Bausteine der rhythmischen Erziehung bilden, — interessant zu machen versteht. Der Band der Dalcrozesehen Werke, der die rhythmische Gymnastik enthält, bietet auch in dieser Beziehung reiches Material zur Auswahl.

## Solfège.<sup>1)</sup>

Vorbemerkung: Für das französische Wort Solfège haben wir noch kein deutsches Wort, das den Begriff vollkommen deckt. Wir behalten daher das kurze und präzise Fremdwort bei, bis wir einen entsprechenden deutschen Ausdruck gefunden haben.

Beim Studium von Rhythmus und Takt fiel dem Ohr die Aufgabe zu, die Rhythmen als solche — ohne Rücksicht auf ihre Tonhöhe — aufzufassen. Wenn die Schüler die „Kenntnis der Notenwerte und ihrer Betonung sich zu eigen gemacht haben, sind sie genügend vorgebildet, um das Studium der musikalischen Klänge und ihrer Verbindung zu beginnen.“<sup>2)</sup> Das bedeutet mit anderen Worten eine Schulung des Ohrs zur Auffassung der

<sup>1)</sup> Quelle: Jaques Dalcroze. Tonleiter und Tonarten, Phrasierung und Nüancierung. 3 Bände. Verlag von Sandoz, Jobin u. Cie., Paris, Neuchâtel, Leipzig.

<sup>2)</sup> Vgl. die Vorrede zu dem ebengenannten Werke von Dalcroze.

Tonhöhe selbst und zu ihrer Darstellung durch die Stimme. „Eine gute musikalische Erziehung geht von der gleichzeitigen Entwicklung des Hörens und der Stimme aus.“<sup>1)</sup> Im Laufe der letzten Jahrzehnte hat sich die Überzeugung Bahn gebrochen, dass der Schulgesangunterricht nur auf der Basis des Notensingens aus dem überlebten Schlandrian herauszureissen sei, und dass Treffsicherheit bei den Schülern das Ziel des Notensingens sein müsse. Zahlreiche Vorschläge sind gemacht worden, einen Weg zu diesem Ziele zu bahnen.<sup>2)</sup> Soweit ich mir von ihnen habe Kenntnis verschaffen können, fasst keiner dieser Versuche das Übel, das im blossen Vor- und Nachsingen besteht, so an der Wurzel an, wie Dalcroze mit seiner Solfège. Lässt das vorgeschlagene Verfahren seiner Vorgänger ein gewisses Anlernen, ein Hineintragen in die Schüler wenigstens zu — teilweise wird es geradezu begünstigt — so sind Fortschritte auf den Bahnen Dalcroze, auch wo seine Solfège in Frage kommt, nur durch eine Entwicklung der in dem Kinde schlummernden Fähigkeiten möglich. Dann aber darf auch nicht übersehen werden, dass diese Solfège-Studien auf viel breiterer Basis angelegt sind, weitere Ziele verfolgen und mit a deren Voraussetzungen arbeiten.

Im Mittelpunkt der Solfège steht die Tonleiter. Sie ist eine regelmässige Folge von Ganz- und Halbtönen. Bevor wir an ihr Studium herangehen können, müssen die Schüler grosse und kleine Sekunden sicher unterscheiden lernen. Das klingt so einfach, wie es schwer ist zu erzielen. Man gehe auch hier entwickelnd und nicht gebend vor. Dalcroze gibt hierzu keine Anleitung. Als praktisch habe ich folgendes Verfahren erprobt: Den Ausgangspunkt bilde ein allen Kindern bekanntes Volkslied; etwa: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen.“ Man lässt die ersten beiden Silben wiederholt singen und von den Schülern feststellen, dass der zweite Ton höher ist als der erste. Es genügt aber nicht, dass der Lehrer nun erklärt: wenn wir zwei Töne singen, die soweit voneinander entfernt sind, wie diese beiden, so singen wir einen Ganzton. Der Gesanglehrer versuche vielmehr, die grosse Sekunde nach Möglichkeit zu veranschaulichen, etwa so, dass er sagt: wenn wir einen Ganzton singen, so ist es ebenso, als wenn wir beim Gehen einen grossen Schritt machen, als wenn wir beim Hinaufsteigen auf eine Leiter eine Sprosse überschlagen. Die ersten beiden Sprossen oder Stufen der Leiter werden mit dicken Strichen senkrecht übereinander an die Tafel gezeichnet und der Zwischenton cis durch eine dünne Linie kenntlich gemacht. Darauf wird die erste Stufe gezeigt, von den Schülern gesungen, der Lehrer singt leise cis und die Schüler dann die zweite Stufe d. Wenn das mehrere Male wiederholt ist, wird von den Schülern festgestellt, dass der vom Lehrer gesungene Ton höher ist als c, aber tiefer als d. Als Resultat dieser Übung ergibt sich, dass der Ganzton c—d eine Entfernung bedeutet, die so gross ist, dass noch eine Stufe dazwischen gesungen werden kann. Darauf schlage man auf dem Klavier das c<sup>1</sup> an, dann das d und mache den Schülern klar, warum auf dem Instrument jeder höhere Ton nicht über, sondern rechts neben dem tieferen Ton liegt. Sodann verabsäume man nicht, die Kinder in kleinen Gruppen ans Instrument zu führen, ihnen das c und d zu bezeichnen, auch beide Töne von den Schülern anschlagen zu lassen und ihnen zu zeigen, dass der Zwischenton, den der Lehrer gesungen hat, auf dem Klavier durch eine schwarze Taste bezeichnet wird. Nun wird c von den Schülern gesungen, cis von einem Schüler gespielt und d wieder von allen gesungen. Der erfahrene Gesanglehrer wird nicht müde werden, immer neue Mittel zu ersinnen, um die Veranschaulichung der grossen Sekunde abwechslungsreich und damit interessant zu machen. Wenn sodann auch eine kleine Sekunde

<sup>1)</sup> Dalcroze a. a. O. p. 1.

<sup>2)</sup> Vgl. u. a. Kühn: Wie ist im Gesangunterricht Treffsicherheit zu erzielen? Berlin, Vieweg.

der Halbton e—f, in ähnlicher Weise vermittelt worden ist, werden die Kinder veranlasst, Stellen aus Liedern zu singen, die den Ganzton, andere, die den Halbton darstellen. Ferner werden vom Lehrer wie von einzelnen Schülern fleissig Ganz- und Halbtöne angeschlagen oder gesungen, und zwar in ganz langsamem Tempo, anfangs auch noch mehrere Male wiederholt, und erst dann von den Schülern bestimmt. Man wird finden, dass es Wochen, ja Monate dauert, bis die Schüler mit Sicherheit gespielte oder gesungene grosse und kleine Sekunden unterscheiden können, aber man wird nicht ruhen, bis das Ziel erreicht ist, da von seiner sicheren Fundamentierung die weiteren Fortschritte der Schüler abhängen. „Solange das Kind den Unterschied zwischen Ganz- und Halbton singend oder hörend nur mühsam erfasst, kann keine Rede davon sein, ihm weiteren Unterrichtsstoff zuzuführen.“<sup>1)</sup> Um diese musikalischen Denkübungen, die man in jeder Gesangstunde mehrere Male vornehmen muss, nicht zu ermüdenden Exerzitien zu gestalten, lässt man zwischendurch bekannte Lieder und Choräle einzeln, in kleinen Gruppen und im Chor nach dem Gehör singen, benutzt sie aber fleissig, um Belege für Ganz- und Halbtöne daraus angeben zu lassen. Es bedarf keiner weiteren Erörterung, dass wir damit nicht wieder in den alten Fehler des Nachsingens zurückfallen wollen. Das Lied, das an dieser Stelle eingeschoben wird, bedeutet für uns nur Ruheplatz und Ausblick, um nachher desto frischer wieder Solfège treiben zu können.

Die sichere Beherrschung von Ganz- und Halbton vermittelt uns die Tonleiter fast mühelos. Die C-Leiter — sie ist das A und O des ganzen Solfègeunterrichts — wird in Form einer Leiter an die Tafel gezeichnet. Die einzelnen Stufen werden mit den deutschen Namen wie auch mit den Solmisationssilben bezeichnet. Aus gesangstechnischen Gründen sind letztere für das Studium der Tonleiter nicht zu entbehren. Man vermittelt die genaue Einsicht in den Bau der Leiter, stellt die Lage der Halbtöne fest, und lässt die Skala in ganz langsamem Tempo in der Form von Sekunden von den Schülern absingen. Vom Lehrer wird nur der Grundton c angegeben — bald wird auch das überflüssig sein —, sonst wird kein Ton vorgesungen. Der Schüler muss jede Stufe selbst finden; er selbst muss einen Fehler korrigieren. Dem Lehrer fällt hier nur die Rolle des Führers, nicht aber die des Vorsängers zu.

Ist die C-Leiter auch in der Form der fortlaufenden Leiter den Schülern zum unverlierbaren Eigentum geworden, so muss sie uns neue Dienste zur Erziehung des musikalischen Gehörs leisten. Der Lehrer schlägt einzelne Töne der Leiter an, die Schüler bestimmen sie und fühlen mit der regelmässigen Übung die Sicherheit wachsen. Bald kann man sie auf fordern, ihrerseits Töne der Leiter frei aus dem Gedächtnis anzugeben, wenn man nicht die Zwischenstufe vorzieht: Wie klingt das c, das a unserer Leiter etc. Sind die Tonleiterstudien bis zu diesem Punkte gediehen, so ist es Zeit, die Leiter in ihre kennzeichnenden Elemente zu zerlegen, d. h. sie in der Form des Dichords, Trichords, Tetrachords etc. singen zu lassen. Trichordische Übungen, etwa c-d-e, d-e-f, e-f-g, u. s. f. machen den Schülern keine Schwierigkeiten mehr. Lässt man die Zwischentöne weg, was man durch geeignete Übungen vorbereiten kann, so wird die ganze Intervallehre mühelos bewältigt, da die Intervalle nichts anderes sind, als Bruchstücke der Tonleiter mit Auslassung der Zwischenstufen. Auch die ganze übrige Harmonielehre lässt sich auf das Studium der Tonleiter zurückführen, da Accorde Zusammenklänge von Tönen der Tonleiter bilden, und Auflösungen als natürliche Weiterführung einzelner Stufen anzusehen sind. Auch die Modulationen bedeuten nur die Verbindung einer Tonleiter mit der andern. In der Art des Tonleiterstudiums bis zu dieser Stufe erkennen wir Dalcroze, wenigstens in einzelnen Phasen, als ein Kind seiner Zeit. Es

<sup>1)</sup> Dalcroze a. a. O. *Trichordische Übungen* S. 10.

wird gewiss nicht wenige unter den Gesanglehrern geben, die — ohne die Methode Jaques-Dalcroze zu kennen — beim Einüben der Skalen ähnliche Wege eingeschlagen haben. — Doch werden sie sich wohl mit der Einschränkung einverstanden erklären, dass das vorbereitende Studium der Ganz- und Halbtöne zuerst von ihm angewandt worden ist. Nunmehr aber führt Dalcroze uns beim Aufbau des weiteren Tonleiterstudiums neue eigene Wege.

Von dem Gedanken ausgehend, dass die sämtlichen Tonleitern, von der Tonhöhe abgesehen, ein Klanggepräge zeigen, das dem der c-Leiter sehr ähnlich ist, und auf der Tatsache fussend, dass das Kind die meisten Leitern nicht in der ihm unbequemen Originallage zu singen vermag, bezieht er alle Skalen auf die c-Leiter. Ein genialer Griff!<sup>1)</sup> Er zeitigt zugleich zwei wertvolle Möglichkeiten. Zunächst sind nunmehr alle Skalen, wenn sie von c (bzw. cis oder ces) aus gesungen werden, für alle Stimmen singbar. Das ist wichtig für die technische Schulung aller Stimmgattungen, insbesondere für die Entwicklung jugendlicher Tenöre und Bässe. Dann aber bedeutet die Gruppierung aller Tonleitern um die c-Leiter für das Ohr eine überaus wertvolle Hilfe beim Bestimmen der Tonart, da bei jeder Leiter, wenn sie aus den alterierten Tönen der Grundtonleiter zusammengesetzt wird, eine andere Lage der Halbtöne eintritt und ihr damit ein charakteristisches Klanggepräge verliehen wird, das spezielle Eindrücke auf das Ohr hervorrufft und darum leicht von den Schülern erkannt wird. Man vergleiche z. B. die D-dur-Skala in ihrer Originallage — die dem Schüler mühelos zugänglich wäre — mit ihrer Fassung von cis aus (cis, d, e, fis, g, a, h, cis). Jede neue Leiter wird zwar mit den Schülern von ihrem Grundton aus an der Tafel entwickelt, die Halbtöne werden festgestellt, dann aber wird sie auf c (cis, ces) bezogen und nun in dieser Form von den Schülern abgesungen. Man kann hier wiederum nicht langsam und gründlich genug vorgehen. Vorkommende Fehler werden von den Schülern festgestellt und von ihnen selbst berichtigt. So werden nach und nach (im Laufe von 2—3 Jahren) alle Skalen studiert, von den Molltonleitern zunächst die harmonische Form, ihres charakteristischen übermässigen Sekundenschrittes wegen. Man vergesse nicht, die Skalen, sobald sie sicheres Eigentum der Schüler geworden sind, auch in verschiedenen Rhythmen singen und durch Taktieren der Schüler begleiten zu lassen, damit das Gefühl für Rhythmus, das wir durch die rhythmische Gymnastik erzogen haben, Gelegenheit hat, sich zu betätigen. Auch ist nicht ausser acht zu lassen, dass jede neue Skala alsbald in den Kreis der gelernten Leitern eingereiht wird, die der Lehrer den Schülern in jeder Stunde in buntem Wechsel vorspielt und von ihnen bestimmen lässt. Haben die Schüler die Leiter erkannt, so folgt der Befehl: Singt die Leiter mit ihren Halbtönen.

Das sichere Erkennen der verschiedenen Skalen bildet die grundlegende Übung für das Heraushören der Tonart eines Stückes. Von dem noch nicht fertig geschulten Ohr eines Kindes kann man die Fähigkeit nicht verlangen, die Klangfarbe einer Tonart unmittelbar aus einer gehörten Musik zu erkennen. Dalcroze zeigt uns hier eine Zwischenstufe, die den Schülern das ermöglicht. Nachdem man den Kindern klar gemacht hat, dass jedes Musikstück auf einer bestimmten Tonleiter aufgebaut ist, improvisiere man etwa acht Takte in irgend einer Tonart, sagen wir: in A-dur. Sofort nach beendetem Spiel veranlasse man die Schüler, die Tonleiter zu singen, die diesem Stück zu Grunde liegt — natürlich von c (bzw. cis, ces) aus. Das Ohr zwingt die Schüler, da es noch unter dem Bann der eben gehörten Musik steht, die A-dur Leiter zu singen. Ich habe es als praktisch erprobt, dass man sich anfangs mit dem leisen Summen der Skala begnügt und diese dann noch ein paar Mal auf dem Klavier

<sup>1)</sup> Vgl. aber den Vorgang Stockhausens. Methode.

wiederholt. Vielen Schülern gelingt dies Erkennen der Leiter sofort, auch weniger Begabte erlangen relativ schnell die notwendige Sicherheit, wenn man nur sorgfältig genug vorwärtsgeht. Bei wachsendem Können lässt man sofort die Leiter singen, am besten mit den deutschen Namen, da diese für alle Skalen mit Ausnahme der c-Leiter präziser sind, als die unveränderlichen Solmisationssilben. Als letzte Stufe dieser in jeder Gesangsstunde vorzunehmenden Übungen lassen wir die Schüler die gehörte Musik nur in Gedanken auf die zugehörige Leiter beziehen und als Resultat die Tonart angeben. Wenn das Kind regelmässig zu diesen musikalischen Denkübungen angehalten wird, fängt es bald von selbst an, gehörte Musik nach dieser Seite hin zu prüfen und zu bestimmen. Damit haben wir eine neue Seite musikalischer Kraft zum Entfalten gebracht und den Schülern neue Lust zur Kunst eingeflösst.

Bedeutet so das Bestimmen der Tonart eines Stückes dem Schüler eine neue höhere Stufe für die Ausbildung seines Ohrs, und damit eine neue Gewähr für sein Verständnis und seine Fähigkeit zur Aufnahme von Musik, so setzt die stete Beziehung aller Tonleitern auf den Grundton c den Vorschlägen von Dalcroze zu einer umfassenderen Erziehung des Ohres die Krone auf. Dadurch, dass das c immer und immer wieder als Ausgangston für das Singen der Skalen verwandt wird, wird es sicheres Eigentum von Ohr und Stimme. Die Schüler gelangen bald dahin, dass sie das c nicht bloss von einem gegebenen Ton aus ableiten, sondern dass sie es absolut angeben können. Damit ist der Anfang zum absoluten Gehör gegeben. Was bisher als selten verliehenes Wunder der Natur angesehen und angestaunt wurde, das wird durch diese Schulung des Ohrs allen normal begabten Musikschülern zu teil. Denn man wird einräumen müssen, dass es von dem absolut sicheren Besitze eines Tones bis zu dem aller Töne der Tonleiter nur noch ein Schritt ist, dessen Erlangung lediglich von der Zeit abhängt. Dalcroze, der auf eine 12jährige Praxis in der Handhabung dieser Gehörschulung zurücksieht, behauptet: Jeder, der zu jeder Zeit mit voller Sicherheit den Unterschied zwischen Ganz- und Halbton bestimmen kann, ist genügend veranlagt, das absolute Gehör zu erlangen. Ich bin z. Zt., da ich die Methode Dalcroze erst seit reichlich Jahresfrist kenne, nicht in der Lage, den Wahrheitsbeweis für die obige Behauptung in vollem Umfange anzutreten. Nach den verblüffenden Leistungen aber, die ich von den Schülern des Herrn Dalcroze in Genf gehört habe, zweifle ich nicht mehr an der Möglichkeit der Erziehung zum absoluten Gehör. Ist das der Fall, so würden auch diese Studien bestätigen, was wir oben schon anführten, dass die Stärkung des Gedächtnisses von viel grösserem Einfluss bei der musikalischen Erziehung ist, als man gewöhnlich annimmt. Das wird auch der Grund sein, dass man durch diese Methode des musikalischen Denkens viele Kinder zu musikalischen Menschen erziehen kann, die man nach der landläufigen Beurteilung ihrer Beanlage nicht für musikalisch erklärt hätte. Die Erziehung des absoluten Gehörs ist indessen an gewisse Voraussetzungen geknüpft, die wir nicht übersehen dürfen, wenn wir nicht Gefahr laufen wollen, unser Ziel zu verfehlen. Sie ist nur möglich, wenn sie frühzeitig beginnt — sofort nach Absolvierung der rhythmischen Studien — und wenn sie jeglichem Instrumentalunterricht vorgeht. „Dann aber ist es auch möglich, in seinem (des Schülers) Verstand durch Vergleichung und Suggestion die sofortige Verbindung zwischen dem Namen eines Tones und dem Ton selbst herzustellen. Es muss bei diesen Anschauungsübungen mit dem Gehör eine beständige unbewusste Einwirkung auf das Denkvermögen ausgeübt werden. Die Mittel, solche Gedanken zu erregen und zu verbinden, bilden die Grundlage einer vernünftigen musikalischen Erziehung.“<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Dalcroze, Tonleiter etc. p. 2.



Der Erziehung des Ohrs zum absoluten Gehör dienen noch einige spezielle Übungen ausserhalb der Tonleiterstudien, die besonders für begabte Schüler von Nutzen sind. „Um in seinem Geiste eine Beziehung und Übereinstimmung zwischen dem Ton und seinem Namen herzustellen, sollte der Schüler täglich diesen oder jenen Ton (um sich besser zu kontrollieren, tut er es mit geschlossenen Augen) anschlagen, vor sich hinsingen und dazu laut den Namen des betreffenden Tones aussprechen.“<sup>1)</sup> Das bedeutet wiederum eine tägliche Stärkung des musikalischen Gedächtnisses, die ihm zu Hülfe kommt, wenn er den Ton c (und damit auch die anderen Töne) absolut gewinnen will. Gleich morgens beim Aufstehen suche er c anzugeben und kontrolliere sich sofort mit Hilfe des Klaviers, einer Stimmgabel, Stimmflöte o. a. Wer diese Übung wochenlang tagsüber mehrere Male wiederholt, der wird das absolute c relativ rasch gewinnen, zumal wenn die Tonleiterstudien fleissig fortgesetzt werden. Als weitere Übung versuche der Schüler möglichst jeden Ton, den er hört, zu bestimmen: Kirchenglocken, den Schlag der Uhr, ein tönendes Glas u. a. m. Als eine vortreffliche Übung zur Verfeinerung des Ohrs ist endlich noch das Studium der Obertöne zu nennen. Die meisten Kinder hören die Obertöne überhaupt nicht, andere hören nur einen oder zwei. Tägliche Übung führt bei grosser Aufmerksamkeit in kurzer Zeit zu sicherer Wahrnehmung.

Wenn wir nun noch die Gedächtnisübungen anführen, durch die die Schüler lernen, nicht bloss einzelne Töne, sondern eine gesetzmässig gebaute Reihe von Tönen, eine Melodie, sicher ihrem Gedächtnis anzueignen, und schliesslich die Musikkdiktate erwähnen, bei deren Einstudierung Dalcroze sich als erfahrener Praktiker bewährt, so haben wir alle Übungen angeführt, die neben dem Tonleiterstudium zur Abwechslung geboten werden können.

Als letzte Seite der Solfège soll dem Kinde die Kunst des Nuancierens und Phrasierens vermittelt werden. Dalcroze verlangt, dass der Schüler nicht bloss ein Stück schön vortragen lernen, sondern dass er auch wissen soll, warum er diese und jene Stelle so und nicht anders singt. Er soll nicht nur dem Lehrer nachahmen und, seinem Taktstock gehorchend, mit Ausdruck singen, sondern bewusst, selbstschöpferisch gestaltend, tätig sein. Und das ist um so leichter möglich, als die ganze Nuancierungs- und Phrasierungslehre auf einige wenige Grundgesetze zurückzuführen ist. Zudem sind diese Grundregeln des musikalischen Vortrags so einfach, so leicht und interessant, dass auch Kinder, denen die technische Reife noch fehlt, sie begreifen und anwenden können. Wenn man daher nach Erledigung der ersten Vortragsregeln eine Melodie nach der technischen Seite hin studiert hat, gehe man gleich daran, mit den Kindern zu besprechen, wie sie sich ausdrucksvoll vortragen lässt. Man wird staunen über das Leben, das in die Kinder kommt, wo es gilt, sich schöpferisch zu betätigen, wo sie mit eigenem Geben die Melodie verschönen und beleben können.

---

## Eingliederung der Methode Jaques-Dalcroze in den Gesangunterricht einer höheren Lehranstalt.

Eine Reform des Schulgesangunterrichts, oder vielmehr seine Erweiterung und Vertiefung im Sinne der Methode Dalcroze, hat natürlich die vollkommene Beherrschung derselben von Seiten des Lehrers zur Voraussetzung. Hierzu bedarf es in erster Linie eines

<sup>1)</sup> Dalcroze, a. a. O. p. 5 ff.

theoretischen Studiums der Dalcroze'schen Werke. Da es sich teilweise um ganz neue Materien handelt, ist das Studium für den Nichteingeweihten mit einigen Schwierigkeiten verknüpft; ich hoffe aber, dass die obige Charakterisierung der rhythmischen Gymnastik und der Solfège dazu praktische Handhaben bieten wird. Sodann ist ein Besuch der Informationskurse, die Dalcroze seit 2 Jahren in Genf abhält, dringend zu empfehlen. Wer aber für das nicht unbeträchtliche Opfer an Zeit und Geld, das die Studienreise erfordert, den entsprechenden künstlerischen Gewinn eintauschen will, mache sich wenigstens vorher mit den Grundanschauungen des Verfassers bekannt. Dalcroze geistreiche Persönlichkeit, verbunden mit seiner interessanten Unterrichtsweise werden ihn nicht nur zu einem begeisterten Anhänger der Methode machen, sondern ihm auch wertvolle musikalische Anregungen bieten.

Nach ihren ganzen äusseren und inneren Verhältnissen ist die höhere Lehranstalt dazu geeignet, der Methode Dalcroze Tür und Tor zu öffnen. Der Gesangunterricht liegt in den höheren Schulen als Fachunterricht in der Hand eines Lehrers. Damit ist eine einheitliche Methode gesichert. Die durchweg kleinen Klassen ermöglichen es ferner, den Musikunterricht von einem Massenunterricht in einen individuellen Unterricht hinüberzuführen. Dieser ist schon deswegen notwendig, weil die Entwicklung und Entfaltung der einzelnen Stimmen nicht den Zufälligkeiten eines Klassengesanges überlassen werden darf. Nur der streng systematische, auf künstlerischer Grundlage und mit künstlerischen Mitteln betriebene Einzelgesang vermag uns die Garantie zu bieten, dass die Stimme des einzelnen Schülers sich gesund und richtig entwickelt. Der Gesanglehrer trägt für die Entwicklung jeder einzelnen Stimme die Verantwortung. Die nicht geringe Zahl der Schüler, denen die Natur eine schöne Stimme verliehen hat, besitzt — soweit das im Rahmen eines Schulunterrichts überhaupt möglich ist — Anspruch darauf, dass der Gesanglehrer den Kindern den Weg zeigt, der ihnen keine Gefährdung, sondern eine Veredelung ihres Organs bringt. Hand in Hand mit der Schulung der Stimme kann die Erziehung des musikalischen Gehörs gehen nach der oben skizzierten Solfège von Dalcroze. Die höhere Schule weist auch insofern günstige Vorbedingungen für die Einführung der neuen Methode auf, als ihr Schülermaterial vielfach aus Häusern stammt, wo die Musik nicht nur geschätzt, sondern wo ihr aktive Pflege zu teil wird. Das sichert uns bei den Kindern nicht selten musikalische Begabung, und bei den Eltern Verständnis und Unterstützung für unsere Bestrebungen. Ferner kommt noch der ausserordentlich günstige Umstand hinzu, dass die Schüler in einem Alter in die Schule und damit in den Gesangunterricht eintreten, das für die Aufnahme und Erlernung des Rhythmus das geeignetste ist, so dass wir in der glücklichen Lage sind, die rhythmische Gymnastik in der Vorschule erledigen zu können. Auf diese Weise nutzen wir drei kostbare Jahre für die musikalische Erziehung aus, die sonst für den Musikunterricht so gut wie verloren gehen, da der landläufige Gesangunterricht sich während dieser Zeit auf die Einübung einiger Lieder und Choräle zu beschränken pflegt.

Für die 6jährigen Kinder der III. Vorklasse, die möglichst zwanglos in die Grundzüge der Rhythmik eingeführt werden sollen, dürfte eine Wochenstunde ausreichend sein. Der II. Vorklasse fällt die Hauptaufgabe der Sicherung des rhythmischen Gefühls zu, so dass wir die rhythmische Gymnastik im Sommer-Semester des 3. Schuljahres zu einem vorläufigen Abschluss bringen können. Da Dalcroze den Übungsstoff für die Gymnastik mit grossem praktischem Geschick aufgebaut und übersichtlich angeordnet hat, erscheint es unnötig, an dieser Stelle eine Verteilung auf die einzelnen Stufen vorzuschlagen. Ich unterlasse aber nicht, wiederholt daran zu erinnern, dass man die anstrengenden gymnastischen Übungen immer

immer durch eingestreute Spiele, durch Singen leichter Volkslieder, durch gelegentliches Turnen an Geräten u. ähnl. unterbrechen muss, wenn man das Interesse der Schüler wachhalten will.

Das letzte Halbjahr der I. Vorklasse verwende man dazu, den Kindern die sichere Unterscheidung zwischen Ganz- und Halbton anzuerziehen. Die eigentliche Solfège fällt dann der Sexta und Quinta zu. Da, wo einer höheren Schule keine Vorklassen angegliedert sind, wird man die rhythmische Gymnastik in der Sexta erledigen müssen. Überhaupt dürfte eine Wiederholung der Rhythmik in Sexta mit Rücksicht auf die vielen Schüler, die in diese Klasse neu eintreten, geboten sein. Wo aber die Vorschule einen Stamm rhythmisch erzogener Kinder stellt, da bilden diese die Säulen, an denen sich die übrigen schnell emporranken.

Von Sexta an tritt an Stelle des Vor- und Nachsingens das Vomblattsingen. Wenn man regelmässig nach Einstudierung einer Leiter ein paar improvisierte Takte in derselben Tonart hat ablesen lassen, so wird man staunen, wie rasch die Schüler eine leichte Melodie absingen. Der Wetteifer, der hierbei zu tage tritt, gibt auch weniger Begabten Sporn und Trieb zur Beteiligung. Man wird gut tun, den Begabten die Leseübung zu erschweren, den Schwächeren aber sie nach Möglichkeit zu erleichtern. Sind die Schüler darin geübt, eine Melodie in einer Tonart vom Blatt zu singen, so nehme man die neue Schwierigkeit hinzu, jene Melodie bald in der einen, bald in der anderen Tonart ausführen zu lassen, um schliesslich die Tonart innerhalb der Melodie zu wechseln.

Wenn das rhythmische Gefühl der Schüler durch die rhythmische Gymnastik entwickelt und gekräftigt und auch die Solfège in Sexta und Quinta absolviert worden ist, so sind die Schüler sichere Vomblattsänger, wenn sie als Quartaner in den Gesamtchor der Schule eintreten. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass das eigentliche Musizieren erst anfängt, wenn »die Noten sitzen«, wird man das Vomblattsingen der Chorstimmen kaum hoch genug einschätzen können. Immerhin aber darf man sich nicht verhehlen, dass damit im wesentlichen nur das richtige Singen garantiert wird. Allerdings ist auch das schöne Singen, das hinzukommen muss, insofern vorbereitet, als eine seiner Voraussetzungen, eine richtige Atemtechnik, dem Schüler anezogen worden ist. Dennoch bleibt für jeden Gesanglehrer, der die Methode Dalcroze seinem Unterricht zu Grunde legt, ein volles Mass von selbständiger Arbeit zu tun übrig.

Die Beobachtung der gelernten Phrasierungs- und Nüancierungsregeln, die weitere Ausbildung der Kopfstimme bei den Sopranisten, die der tieferen Register bei den Altstimmen, die Erzielung einer deutlicher Textaussprache und besonders eine schöne Vokalisation, das alles sind Dinge, denen der Gesanglehrer stetes Augenmerk zuwenden muss. Es kommt weiter für ihn in Betracht, dass er bei der Auswahl des Übungsstoffes, von anderem abgesehen, besondere Rücksicht auf die Entwicklung der jungen Männerstimmen nehmen muss, die sich nur in der bequemen Mittellage der Stimme bewegen dürfen. Deshalb ist man gezwungen, um nicht auf viel wertvolles Übungsmaterial zur Erzielung eines schönen Chorklanges von vornherein verzichten zu müssen, zu Bearbeitungen zu greifen, die diesen eigenartigen Verhältnissen Rechnung tragen, aber Geist und Charakter des Originals deutlich bewahren.

Im Mittelpunkt des Studiums für den Schulchor steht das vierstimmige gemischte Lied, geistlicher wie weltlicher Natur. Zur besonderen Pflege des a-capella Gesanges, der immer der beste Prüfstein für Disciplin und Leistungsfähigkeit eines Chores bleiben wird, lasse man zu Anfang einer jeden Chorstunde einen vierstimmigen Choral vom Blatt singen. Für die Schüler, die nach der Methode Dalcroze durchgebildet sind, bedeutet das keine nennenswerte Schwierigkeit. Die figurierten Bach'schen Choräle können leider nur sehr geübte Chöre ausführen, da sie den Mittelstimmen, besonders dem Tenor, zu unbequem liegen. In

manchen Fällen wird man sich dadurch helfen können, dass man den Tenor und Alt stellenweise vertauscht, oder den Tenor durch den Alt verstärkt und damit dem Kunstgriff alter Gesanglehrer folgt, die sehr wohl wussten, dass das Brustregister tiefer Altstimmen und das Falsett hoher Tenorstimmen überraschende Klangähnlichkeiten aufweisen. Praktischen Dienst können u. a. die Choralbearbeitungen von Max Reger leisten,<sup>1)</sup> die in einfachem, aber kunstvollem Satze geschrieben sind und zum grössten Teil auch ohne den Notbehelf der Umlegung in den Mittelstimmen für Schulchöre ausführbar sind. Für die Auswahl des weiteren Übungsmaterials ist der künstlerische Geschmack des Gesanglehrers entscheidend. Ein künstlerisch abgestufter Vortrag der Lieder erzieht bei den Schülern gleichzeitig eine stete Veredelung des Geschmacks, der sie als sicherster Schutzwall gegen minderwertige Musik ins Leben hinaus begleitet.

Schüler, die mit Hilfe der Methode Daleroze musikalisch erzogen sind, kann man auch unbedenklich zu den sogenannten Schulkonzerten heranziehen. Haben diese musikalischen Aufführungen auch in erster Linie den Zweck, den Eltern der Schüler ein Bild davon zu geben, wie die musikalische Erziehung ihrer Kinder gehandhabt wird und auf diese Weise ein Band zwischen Schule und Haus zu knüpfen, so bildet doch die Beteiligung der Schüler bei der Ausführung eines grösseren Chorwerkes eine neue Stufe ihrer musikalischen Erziehung durch die Schule. Derartige musikalische Veranstaltungen in grösserem Rahmen lassen bei allen Teilnehmern dauernde Eindrücke zurück, die auf ihr Verhältnis zur Musik, auch nach der Schulzeit, bestimmenden Einfluss ausüben werden. Das ist um so wichtiger, als aus den höheren Schulen zum grossen Teil die Männer hervorgehen, die später im Leben führende Stellungen einnehmen und somit auf die Gestaltung des musikalischen Lebens in ihrer Umgebung nicht ohne Einfluss sein können.

Aus naheliegenden äusseren und inneren Gründen können nicht alle Quartaner und Tertianer in den Schulchor aufgenommen werden. Wir sind aber nur berechtigt, die arhythmischen und musiktauben Schüler ganz vom Musikunterricht auszuschliessen. Es ist deshalb auch an unserer Anstalt eine zweite Chorklasse ins Leben gerufen worden, die grundsätzlich alle die Schüler umfasst, die aus irgend einem Grunde nicht am Chorsingen teilnehmen können. In der einen Wochenstunde, die für diese Chorklasse angesetzt ist, beschränkt sich der eigentliche Gesangunterricht auf das Singen einstimmiger Lieder und Choräle. Für die mutierenden Schüler ist es am besten, wenn sie garnicht mitsingen, sondern sich auf Taktieren und Zuhören beschränken. Das Hauptgewicht lege man auf eine praktische Durcharbeitung der einfachsten Gesetze der Harmonie- und Formenlehre. Besonders achte man auch darauf, dass die Schüler einige Gewandtheit im Notenschreiben bekommen und alles in ihr Heft eintragen, was mit der ganzen Klasse an der Tafel entwickelt worden ist. Zur Vorbereitung für das Singen im Tenor und Bass ist ferner die Bekanntschaft mit dem F-Schlüssel zu vermitteln, was keine Schwierigkeiten macht, wenn man von dem Elfliniensystem ausgeht. Die begabteren Schüler lernen es auch leicht, eine Melodie aus dem G- in den F-Schlüssel zu transponieren.

Als Schlussstein dessen, was die Schule zur musikalischen Erziehung der Jugend zu tun vermag, möchte ich die Einführung von Hauskonzerten anregen, unter denen ich im Gegensatz zu den öffentlichen Schülerkonzerten interne musikalische Aufführungen in der Schule verstanden wissen möchte, die ausschliesslich für die Schüler bestimmt sind. Durch die Beteiligung an den Konzerten der ersten Art werden die Schüler besonders darauf vorbereitet, im späteren Leben mit Lust und Liebe aktive Musikpflege zu treiben. Die Haus-

<sup>1)</sup> Max Reger. Der evang. Kirche chor Heft 1-4. Leipzig, Aibl.

konzerte, die, wohlverstanden, Hörer voraussetzen, [die eine gründliche musikalische Durchbildung genossen haben, wie sie die Methode Dalcroze zu geben vermag, sollen in erster Linie dazu dienen, das Musikverständnis der Schüler zu vertiefen und ihre Aufnahmefähigkeit zu erhöhen,

Dazu sind die Hauskonzerte nur unter gewissen Voraussetzungen imstande. Sie dürfen nicht so häufig veranstaltet werden, dass sie für die Schüler eine weitere Belastung bilden würden; es genügt vielmehr, wenn man viermal im Jahre die letzte Chorgesangstunde zu einem Hauskonzert verwendet und dazu alle Schüler der Anstalt, etwa von Quarta an aufwärts, versammelt. Gibt das Konzert auf diese Weise dem Quartal einen festlichen Abschluss, so soll es auch vor allem den Schülern neue musikalische Anregungen vermitteln.

Die Freude über die Beendigung wochenlanger Arbeit ist besonders geeignet, für das Hauskonzert jene empfängliche Stimmung bei den Hörern hervorzurufen, unter der die Musik am leichtesten tiefere Wirkungen auf den Menschen hervorruft. Das wird umso sicherer eintreten, wenn wir von den Schülern nicht verlangen, dass sie länger als eine Stunde ihre Aufmerksamkeit auf musikalische Dinge konzentrieren. Sodann beschränke man sich, um eine gewisse Einheitlichkeit der Wirkung zu erzielen, bei jedem Konzert auf einen Komponisten. Auf die klassischen Meister, von denen wir natürlich in einem einstündigen Konzert kein erschöpfendes Bild geben können, lenken wir das Interesse der Schüler zu wiederholten Malen, vielleicht in der Art, dass wir einmal, in verschiedener Form der Ausführung, Klaviersachen von ihnen bringen, während ein anderes Konzert sie als Liederkomponisten zeigen und ein drittes Instrumentalquartette von ihnen bringen könnte. Ohne in den Fehler einer törichten Prüderie verfallen zu wollen, werden wir doch alle Vokalkompositionen, durch die wir musikalisch bildend und erziehend wirken wollen, sorgfältig daraufhin prüfen, ob sie für Schüler geeignet sind. Für die Auswahl der Lieder, Duette etc. sind demnach nicht nur künstlerische, sondern auch pädagogische Gründe massgebend. Die Literatur ist in diesem Zweige eine so reichhaltige, dass auch für unsern speziellen Zweck der Tisch reichlich gedeckt ist.

Um bei den Hauskonzerten einen Komponisten in die richtige Beleuchtung zu rücken und damit sein Verständnis vorzubereiten, dürfen diese Konzerte sich nicht in dem herkömmlichen Stil abwickeln, sondern es ist unerlässlich, durch ein paar einführende Worte auf das Leben des betreffenden Künstlers hinzuweisen und sein Schaffen und seine Stellung in der Musik zu charakterisieren. Das wird um so schwieriger sein, als der einleitende Vortrag höchstens 5—10 Minuten dauern darf. Man wird dabei geradezu ängstlich darauf bedacht sein müssen, in kurzen, einfachen Sätzen zu sprechen und prinzipiell nichts zu sagen, was man dem Verständnis der Schüler nicht erschliessen kann. Wo es möglich ist, wird man ein bekanntes Lied, ein Klavierstück etc. benutzen, um dem Hörer eine Brücke zum Verständnis des Komponisten zu bauen. Dieser allgemein über den Komponisten orientierenden Einführung hat dann eine spezielle Vorbereitung mit Bezug auf das Werk zu folgen, in dessen Verständnis wir die Schüler einführen wollen. Handelt es sich beispielsweise um den Vortrag einer Klavier-Sonate, so muss der Gesanglehrer diese Musikform erläutern, indem er ihren Bau klarlegt, die Themen herausstellt, ihre Durchführung verfolgen lässt u. s. f. Wenn die betreffende Sonate nach Schluss dieser Erläuterungen noch einmal aus einem Gusse vortragen wird, so werden viele Schüler ihr mit wirklichem Verständnis folgen können.

Neben der Klaviermusik lässt sich auch die vokale Musik leicht zur musikalischen Erziehung durch die Hauskonzerte verwerten. Ob es sich dabei um das einstimmige Sololied, oder um Duette, Terzette u. s. w. handelt, immer wird es praktisch und notwendig sein, den Text

von einem reiferen Schüler schlicht und einfach vorher lesen zu lassen, da ein verständnisvolles Hören auf einem Verstehen der Textworte basiert.

Zur Ausführung der Hauskonzerte wird der Gesanglehrer sich nach Hilfskräften umsehen müssen und diese bei den Lehrern der Schule und besonders auch unter den Schülern zu finden wissen. Von Schülern erwartet und verlangt man keine reifen Leistungen. Dennoch wird man, der Kunst und der Schüler wegen, diese nicht eher auftreten lassen, bis sie das betreffende Musikstück einigermaßen stilgerecht ausführen und so mit Ehren vor ihren Kameraden bestehen können. Reichen die eigenen Kräfte der Anstalt zur Ausführung eines Musikstückes nicht aus, so wird man leicht Freunde der Schule finden, die ihr Können gern in den Dienst der musikalischen Erziehung der Jugend stellen, gibt es doch, nebenbei bemerkt, kein dankbareres Publikum als sie.

Die Vokalmusik, die vom Text getragen wird, kann man dem Schüler aus diesem Grunde immer leichter zum Verständnis bringen, als die reine Instrumentalmusik, für die das Klavier nur eine einseitige Vorbereitung bildet. Man versuche die Schüler stufenmässig in die Instrumentalmusik einzuführen, indem man etwa von einem Duo für Klavier und Geige ausgeht, dann ein Trio folgen lässt, bei dem zu zwei Instrumenten der Gesang hinzukommt, um über ein Instrumentaltrio zum Quartett überzugehen und damit zu einem vorläufigen Abschluss zu kommen. Von einer regelmässig fortgesetzten, von künstlerischem Geist getragenen Pflege der Kammermusik kann ein Strom von Segen für die Jugend unserer Schulen und damit für das Volk ausgehen.

Wenn die Schüler eine Reihe von Quartetten verschiedener Meister gehört haben, wird es auch an der Zeit sein, ein Verständnis für die grösste Ausdrucksform der Instrumentalmusik, die Symphonie, wenigstens anzubahnen. Man erläutere zu dem Zweck im Anschluss an ihre kleinere Schwesterform, die Sonate, ihren Bau, spiele die Hauptthemen der einzelnen Sätze u. s. f. und gebe sie zum Schluss wenigstens in einer vier- oder achthändigen Bearbeitung wieder. Im Rahmen der Hauskonzerte werden wir aus naheliegenden Gründen auch solchen Kindern, die den ganzen Lehrgang der Methode Dalcroze absolviert haben, ein volles Verständnis eines Orchesterwerkes nicht vermitteln können. Wir dürfen aber hoffen, dass unsere Schüler durch unsere musikalische Erziehung so vorbereitet ins Leben hinausgehen, dass sie später in selbständiger Arbeit das ergänzen, was der Schule zu geben unmöglich war.

In dem skizzierten Plan der Einrichtung und praktischen Handhabung der Hauskonzerte wolle man einen Versuch erblicken, sie als einen fruchtbaren musikalischen Erziehungsfaktor für unsere Schüler zu verwenden. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Bedeutung und Wirkung dieser Konzerte von der Persönlichkeit des Musiklehrers abhängen, und dass jeder seiner Eigenart nach auch auf eigenem Wege versuchen wird, jenes Ziel zu erreichen.

Ich hoffe, in meinen Ausführungen bewiesen zu haben, dass die Methode Dalcroze uns auf mehreren wichtigen Stufen der musikalischen Erziehung unserer Jugend durch die Schule wertvolle Dienste zu leisten vermag. Ich hoffe auch, dass diese Zeilen Anregung zu ihrem Studium geben werden. Welche Wege wir aber auch einschlagen, sie alle können nur das eine Ziel verfolgen: den Gesangunterricht für unsere Jugend zu einem Musikunterricht zu vertiefen, der die Musik zu einem Lebenswert für sie gestaltet.

von einem reiferen Schü-  
volles Hören auf einem

Zur Ausführung  
sehen müssen und diese  
zu finden wissen. Von So  
wird man, der Kunst ur  
betreffende Musikstück e  
Kameraden bestehen kön  
Musikstückes nicht aus, s  
in den Dienst der musikal  
kein dankbareres Publika

Die Vokalmusik,  
Grunde immer le'chter z  
das Klavier nur eine eins  
in die Instrumentalmusik  
Geige ausgeht, dann ein  
kommt, um über ein Ins  
läufigen Abschluss zu kom  
getragenen Pflege der K  
Schulen und damit für da

Wenn die Schüler e  
auch an der Zeit sein, ein  
die Symphonie, wenigstens  
kleinere Schwesterform, d  
u. s. f. und gebe sie zum  
wieder. Im Rahmen der  
Kindern, die den ganzen  
ständnis eines Orchesterwe  
Schüler durch unsere musi  
später in selbständiger Ar

In dem skizzierten  
konzerte wolle man einen  
hungsfaktor für unsere Sch  
und Wirkung dieser Konz  
jeder seiner Eigenart nach

Ich hoffe, in mein  
uns auf mehreren wichtigen  
Schule wertvolle Dienste zu  
ihrem Studium geben werd  
das eine Ziel verfolgen: de  
vertiefen, der die Musik zu

en zu lassen, da ein verständnis-

hrer sich nach Hilfskräften um-  
sonders auch unter den Schülern  
eine reifen Leistungen. Dennoch  
her auftreten lassen, bis sie das  
und so mit Ehren vor ihren  
er Anstalt zur Ausführung eines  
ale finden, die ihr Können gern  
gibt es doch, nebenbei bemerkt-

man dem Schüler aus diesem  
ine Instrumentalmusik, für die  
rsuche die Schüler stufenmässig  
on einem Duo für Klavier und  
Instrumenten der Gesang hinzu-  
gehen und damit zu einem vor-  
etzten, von künstlerischem Geist  
Segen für die Jugend unserer

ter Meister gehört haben, wird es  
eksform der Instrumentalmusik,  
m Zweck im Anschluss an ihre  
auptthemen der einzelnen Sätze  
oder achthändigen Bearbeitung  
legenden Gründen auch solchen  
solviert haben, ein volles Ver-  
dürfen aber hoffen, dass unsre  
as Leben hinausgehen, dass sie  
geben unmöglich war.

ischen Handhabung der Haus-  
uchtbaren musikalischen Erzie-  
einem Zweifel, dass Bedeutung  
usiklehrers abhängen, und dass  
wird, jenes Ziel zu erreichen.  
en, dass die Methode Dalcroze  
ng unserer Jugend durch die  
ass diese Zeilen Anregung zu  
aschlagen, sie alle können nur  
l zu einem Musikunterricht zu

