

Die "Tonika-Do"-Idee in der Vokalmusik und ihre konsequente Durchführung

Autor(en): **Trutmann, A.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Schule**

Band (Jahr): **20 (1934)**

Heft 18

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-540500>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wege für Choral und mensurierte Volkschöre bestimmt geebnet. Und wenn man an einer Augustfeier oder bei einem andern Anlasse einmal einen einstimmigen weltlichen Volks-

chor, bestehend aus Kindern und Erwachsenen, mit Musikbegleitung erschallen lässt, so wirkt er sehr erhebend.

Obereg.

Karl Laimbacher.

Die „Tonika-Do“-Idee in der Vokalmusik und ihre konsequente Durchführung

Die „Tonika-Do“-Idee in der Vokalmusik erfasst immer weitere Kreise. Immer mehr dringt die Erkenntnis durch, dass das Prinzip des „Tonika-Do“ der Vokalmusik entspricht, und dass in diesem Prinzip die Grundlage zu einer zielsicheren Reform des systematischen Gesang-Unterrichtes liegt.

Ueber den Begriff „Tonika-Do“ herrscht vielfach noch Unklarheit, und besonders eine logische und konsequente Durchführung des „Tonika-Do“-Gedankens scheint bisher nicht erfolgt zu sein. Daher möchte es wohl an der Zeit sein, zur Abklärung dieses Gedankens einen Versuch zu unternehmen.

Die „Tonika-Do“-Idee ist nichts Neues, sie ist uralte; aber sie wurde in den letzten Jahrhunderten infolge des gewaltigen Aufschwunges der Instrumental-Musik immer mehr zurückgedrängt. Erst in letzter Zeit tritt sie wieder mehr hervor und schickt sich an, den ihr mit vollem Recht gebührenden Platz in der Vokal-Musik wieder einzunehmen.

Was besagt der Begriff: „Tonika-Do“? „Tonika-Do“ ist die Darstellung des Habitus eines Tongeschlechtes: die Benennung und Darstellung der sieben Stufen desselben ohne Bezugnahme auf irgend eine Tonhöhe (resp. Tonart), also in abstraktem Sinne. Das „Tonika-Do“ stellt in der Benennung und Darstellung (Notierung) der Töne einen tief greifenden Gegensatz dar zur Benennung und Notierung derselben für die Instrumentalmusik; das „Tonika-Do“ geht nur die Vokal-Musik an.

Worin liegt die Ursache dieses Gegensatzes? Sie liegt in der Verschiedenheit der Natur der Tonerzeugungsmittel: Das menschliche Stimmorgan (einerseits) vermag Töne innerhalb seines Tonumfanges in jeder beliebigen Höhe unmittelbar zu erzeugen; die künstlichen Tonerzeugungsmittel, die Musikinstrumente (andererseits) sind in der Erzeugung der Töne an mehr oder minder komplizierte mechanische Apparaturen gebun-

den, wodurch die Zahl der zur Erzeugung möglichen Töne eingeschränkt und absolut festgelegt wird. Z. B. wer hat nicht schon die Wahrnehmung gemacht, dass der Zelebrant am Altare eine Aklamation auf einer Tonhöhe anstimmt, die der Organist auf der Orgel zur Beantwortung gar nicht aufnehmen kann, weil das Tonmaterial in dieser Tonlage nicht vorhanden ist, so dass er die nächst höhere oder tiefere Lage nehmen muss. Dem Sänger aber ist eine solche Verlegenheit unbekannt. Ein Sänger kann ein Lied, das z. B. in G notiert ist, ohne weiteres und ohne Schwierigkeit $\frac{1}{4}$ Ton, $\frac{1}{2}$ Ton oder einen Ganzton tiefer oder höher singen. Wie will einer aber z. B. auf dem Klavier ein Stück, das in G notiert ist, $\frac{1}{4}$ Ton höher oder tiefer spielen? Unmöglich, denn das Tonmaterial fehlt. Einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer, das ist wohl möglich, aber nicht ohne bedeutende Schwierigkeit, weil dabei wieder ganz andere Tasten in Bewegung gesetzt werden müssen.

Das instrumentale (absolute) Notierungssystem dient dazu, die ganze Tonreihe von der tiefsten bis zur höchsten Lage aufzufassen und die Töne in ihrer absoluten Höhe darzustellen. Dieses Doppel-Fünflinien-System ist rein willkürlich; das Motiv der Uebersichtlichkeit allein bestimmte die Fünf-Zahl der Linien. Der „Tonika-Do“-Gedanke spielt hierin keine Rolle.

Dieses System entspricht mehr oder minder vollkommen der Natur der Instrumentalmusik, für die Vokalmusik ist es aber ganz ungeeignet. Beweise: 1. Zur Zeit der höchsten Blüteperiode der Gesangkunst bediente man sich anderer Systeme: Guidonische Handzeichen, Choral-system.

2. Einen schlagenden Beweis liefert der im Gesangsunterricht sehr mangelhafte Unterrichtserfolg in Schule und Chorvereinigungen. Es darf ohne Bedenken behauptet werden, dass fast alle Mitglieder unserer Chorvereinigungen, auch in den Städten, die nicht zugleich Instrumentalmusi-

ker sind, in der Kenntnis und ganz besonders im Gebrauch dieses Systems Analphabeten sind. (Daher der langweilige, ermüdende Drill in den Proben.)

3. Die zahlreichen Versuche, durch andere Tonbenennungen, Tondarstellungen und Notierungssysteme den Gesang von den Fesseln des instrumentalen Systems zu befreien, beweisen, dass die Erkenntnis oder doch das Gefühl vorhanden ist, dasselbe entspreche der Vokal-Musik nicht.

Wenn ein Mensch mit gesunden, normalen Gliedern, der das Tanzen erlernen will, angehalten wird, sich dabei der Krücken zu bedienen, als wenn er lahm wäre, so überwindet er in seinen Bemühungen imaginäre Schwierigkeiten, da dieselben in seiner Natur gar nicht vorhanden sind. Das Resultat ist unbefriedigend: er erreicht das erstrebte Ziel nicht und vergeudet zudem Zeit und Energie. Genau dasselbe leistet die Vokal-Musik, die systematischen Gesangsunterricht vermitteln will unter Anwendung des instrumentalen Notierungssystems. Die Praxis beweist es bis zum Ueberdruß. Dennoch ist diese armselige „Krückenarbeit“ im Gesangsunterricht immer noch allgemein im Schwung. Man fühlt zwar die Qual und Aussichtslosigkeit dieses Tuns, aber . . . ? Wem kommt da nicht der Mann mit dem Zopf nach hinten in Chamisso's „Tragische Geschichte“ in den Sinn: und sieh, er dreht sich immer noch und denkt: es hilft am Ende doch . . .“

Nein, es hilft nichts. Helfen kann da nur die „Tonika-Do“-Idee und deren konsequente logische Durchführung.

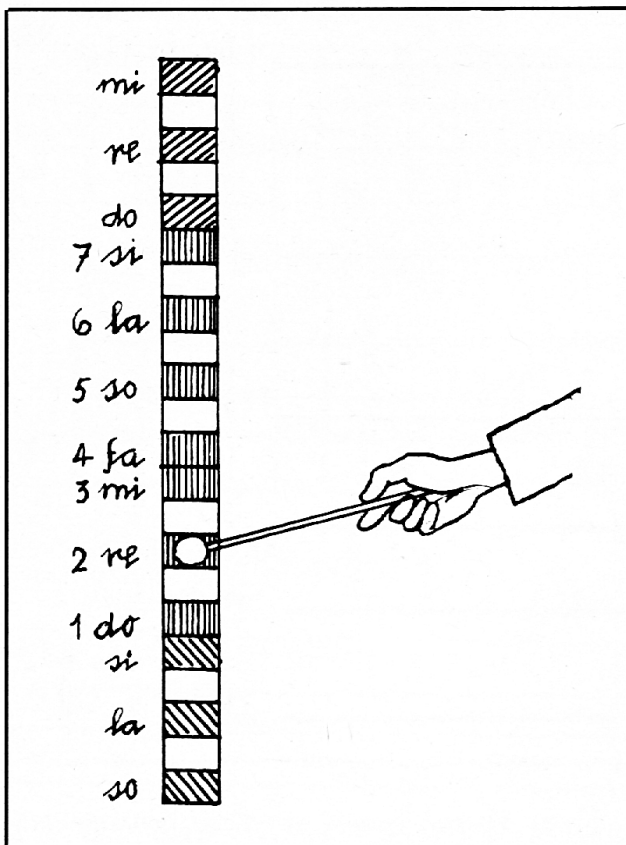
Werfen wir vorerst einen Blick auf die sogenannte „Tonika-Do“-Lehre, die in der Schweiz in den letzten Jahren eine erfreuliche Verbreitung gefunden hat. Die „Tonika-Do“-Lehre gründet sich auf die „Tonika-Do“-Idee und stellt die sieben Stufen des Tongeschlechtes durch sieben Handzeichen dar. (Wiedereinführung der sogenannten Guidonischen Handzeichen.)

Zur Zeit des Guido v. Arezzo, vor ca. tausend Jahren, war das zweifellos ein gutes Mittel der Darstellung. Indessen weist diese Darstellungsweise bedeutende Mängel auf: Es fehlt ihr die Darstellung der Intervall-Bilder, ferner eine genaue Angabe der Zeitdauer, eine klare Unterscheidung der Oktaven (resp. Perioden), und zu-

dem ist diese „Handfertigkeit“ etwas kompliziert. Man kann das doch auf andere Weise vollkommener und einfacher machen, wie wir nachher sehen werden. Die „Tonika-Do“-Lehre benennt die Stufen des natürlichen Tongeschlechtes mit den Silben: do re mi fa so la si (resp. ti) und stellt nun die Stufen schriftlich dar durch die Anfangskonsonanten: d r m f etc. Sie machte auch den Versuch, ein der „Tonika-Do“-Idee entsprechendes Notierungssystem zu schaffen: Sie stellt die Stufen durch die genannten Konsonanten dar, die Oktaven (resp. Perioden) durch beigesezte Ziffern und die Zeitdauer durch wagrechte Striche. Dieses Notierungssystem erwies sich in der Praxis als unbrauchbar; es weist nämlich drei Kapitalfehler auf: 1. Fehlt das Notierungsfeld, das Liniensystem, ohne das eine praktisch brauchbare Notierung unmöglich ist; 2. fehlen die Intervallbilder, die doch die Hauptsache einer Notierung sind, und 3. fehlt die Möglichkeit, die abstrakten Tondauerzeichen (die Noten) in Anwendung bringen zu können. Praktisch hatte infolgedessen diese Notierungsweise keinen Wert. Die „Tonika-Do“-Lehre scheint dies auch eingesehen zu haben, und suchte nun die „Tonika-Do“-Idee mit dem instrumentalen Notierungssystem in Verbindung zu bringen, indem sie z. B. im Dur-Geschlecht in jeder Tonart die erste Stufe mit do, die zweite mit re etc. benennt, die instrumentale, absolute Tonhöhe-Notierung aber beibehält. Das bedeutet aber nichts anderes, als ein Wiederergreifen der oben genannten Krücken, das Aufgeben der „Tonika-Do“-Idee in der Notierung, womit sich auch das alte Elend wieder einstellt. Es ist ein verhängnisvoller, bedauerlicher Irrtum, zu glauben, man könne mit einer „Tonika-Do“-Benennung allein, ohne eine ihr vollkommen entsprechende Notierung, eine nennenswerte Verbesserung erreichen; denn die Benennung der Stufen ist ein gänzlich nebensächlicher, unwesentlicher Teil des „Tonika-Do“. Stufen-Benennungen kann es viele verschiedene Arten geben, aber nur eine einzige der „Tonika-Do“-Idee entsprechende, korrekte Notierung.

Gehen wir zur Darstellung derselben über:

Die Tongeschlechtsstufen stellen wir, wie die Zeichnung zeigt, graphisch dar und benennen sie mit den alt-ehrwürdigen und allgemein bekannten Tonsilben: do, re, mi, fa, so, la, si.



Zu bemerken ist, dass die fünfte Stufe so heisst und nicht s o l ; sol ist wahrscheinlich beim Tonleitersingen entstanden durch Zusammenkleben mit der sechsten Stufe la (sola, solla).

Diese graphische Darstellung der Stufen ist viel einfacher und vollkommener als die mit Handzeichen; die Intervallverhältnisse sind klar ersichtlich. Zu den Uebungen an dieser Stufen-Darstellung bedient man sich eines Stabes, an dessen einem Ende ein Karton-Scheibchen eingesetzt wird als Notenkopf. Mit Hilfe dieser Wandernote kann man nun die mannigfaltigsten Intervallübungen vornehmen. Sobald das Scheibchen auf eine Stufe aufgesetzt wird, beginnt der Ton zu klingen und dauert, bis es sich auf eine andere Stufe setzt. Die ersten Uebungen werden nicht nur in C-Dur vorgenommen, sondern gleich von Anfang an in allen möglichen Tonlagen oder „Tonarten“. Für den Sänger sind nur die Tongeschlechtsstufen mit ihren charakteristischen Eigenschaften wichtig, die Tonarten gehen ihn eigentlich gar nichts an; das sind Dinge, um die sich der Instrumentalmusiker zu bemühen hat, der an mechanische Apparaturen (Griffe, Tasten etc.) gebunden ist.

Obwohl in dieser Abhandlung nicht über die Methode im Gesangsunterricht gesprochen werden soll, mag es doch am Platze sein, eine

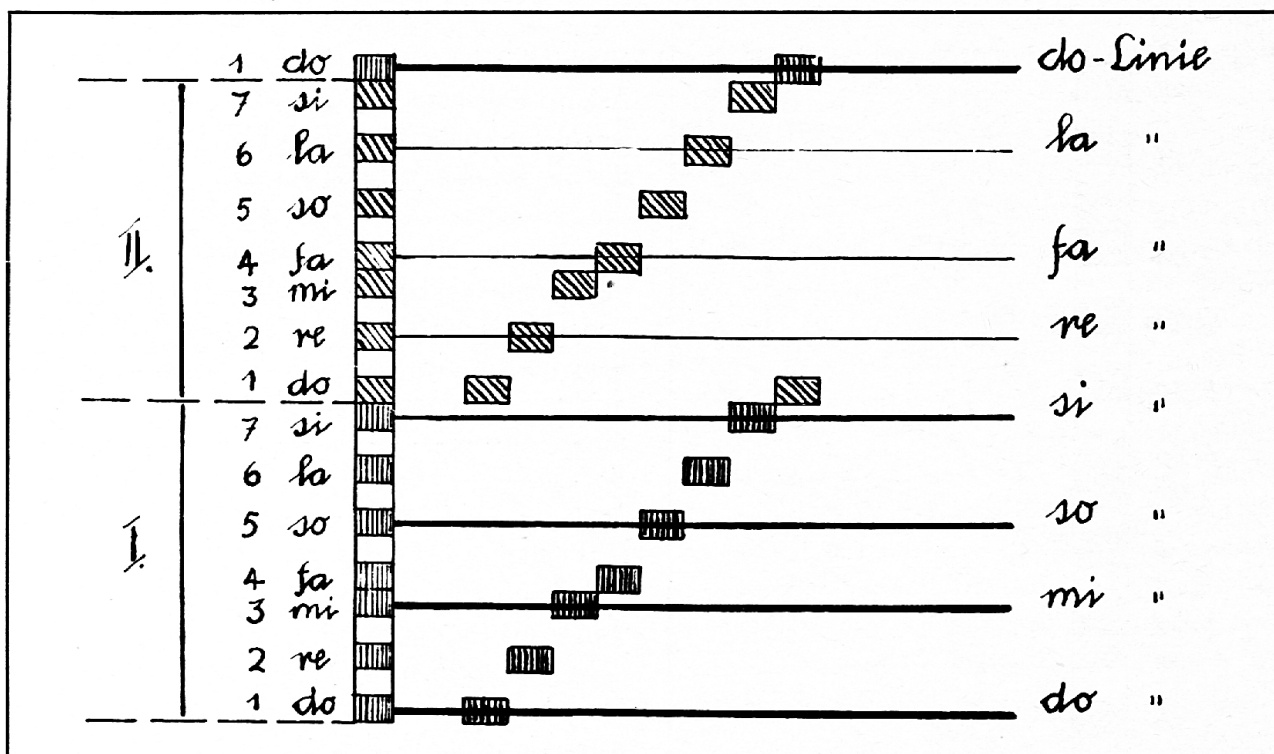
kurze Bemerkung dieser Art hier einzufügen: Es ist entschieden nicht richtig, mit dem Singen von Akkord-Stufen zu beginnen, z. B. do, mi, so, do. Der Akkord gehört ins Gebiet der Harmonielehre; der Sänger aber hat sich vor allem mit der Melodie zu befassen. Gleich die ersten Uebungen mit der Wandernote sollen musikalisches Leben vermitteln. Ein Akkord ist noch kein musikalisches Leben. Als einfachste Musik gelten Melodien, denen die Kadenzstufen I., IV., V., I. als harmonisches Fundament zugrunde liegen, z. B. do — mi —, re — — —, fa — fa —, mi — re —, do — — —. Solche kleine Sätzchen in allen Tonlagen und in verschiedenster rhythmischer Gestaltung sollen das Material zu den ersten Uebungen sein. (Musikalische Einkleidung von Versen und Sprüchlein.)

Kehren wir nun zu unserm Thema zurück: Um Melodien aufnotieren zu können, bedarf es eines Notierungsfeldes, eines Liniensystems. Die „Tonika-Do“-Idee verlangt ein Notierungssystem, das den erforderlichen Raum bietet für die Tongeschlechtsstufen. Da die Tongeschlechter eine periodische Ordnung aufweisen (Oktaven), dieselben aber in der Notierung für Gesang klar von einander unterschieden werden müssen, so folgt daraus, dass das Notierungsfeld mindestens zweiteilig sein muss. Es kann daher nicht anders aussehen, als wie die nächstseitige Figur zeigt.

Diese Zeichnung stellt das Notierungsfeld für zwei Perioden (Oktaven) dar. Theoretisch würde sich dasselbe nach unten und oben fortsetzen. Es ist zweiteilig: Ein Vierlinienfeld mit drei Zwischenräumen (Raum für sieben Stufen) und ein Dreiliniensfeld mit vier Zwischenräumen. (Wieder Raum für sieben Stufen.) Um die beiden Felder klar von einander zu unterscheiden, werden die Linien des Dreiliniensfeldes schwächer gezogen.

Das Vierlinienfeld kommt hauptsächlich zur Anwendung; in weitaus den meisten Fällen genügt es vollkommen. Wenn der Umfang eines Gesangstückes es nötig macht, werden die nötigen Linien des Dreiliniensfeldes entweder über oder unter dem Vierlinienfeld noch hinzugefügt. Da es sich dabei meist um „Grenztöne“ handelt, die seltener vorkommen, können die betreffenden Linien auch nur an den betreffenden Stellen gezogen werden, wie die Hilfslinien im instrumentalen System.

Will man die absolute Tonhöhe angeben, in der das Lied gesungen werden soll, so geschieht



dies am Anfange des Stückes durch Angabe der Tonika nach der absoluten Benennung. Z. B. As = grosses as, f = kleines f, $\bar{e}s$ = eingestr. es etc.

Im Durgeschlecht wird in allen Tonarten der Grundton (Tonika) an den Stellen von do notiert. Wir haben also statt vierzehn örtlich verschiedener Tonarten-Notierungen nur eine einzige: eine vierzehnfache Vereinfachung.

Jede Molltonart wird gleicherweise notiert wie die Durtonart mit gleichen Vorzeichen. Der Ton c z. B. in A-Moll wird an die Stelle von do gesetzt, gleich wie in C-Dur, und entsprechend die andern Stufen; nur ist nun nicht do die Tonika, sondern la. Im dorischen Geschlecht ist re die Tonika, im phrygischen mi, im lydischen fa, im mixolydischen so und im aeolischen und in Moll la.

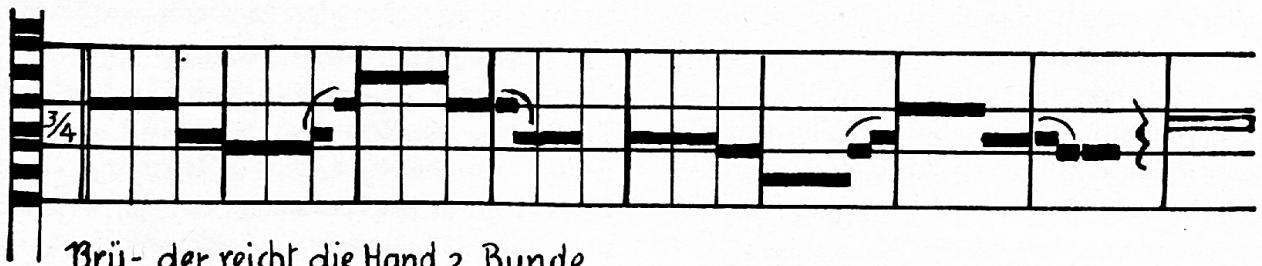
Die Notierung bleibt für alle Stimmgattungen stets dieselbe, so dass also das verdrüssliche Umlernen, wie es im instrumentalen System infolge Mutation der Stimme oft nötig wird, (Violinschlüssel, Baßschlüssel) nicht vorkommt.

Eine methodische Hauptregel bei allem Lernen heisst: Vom Konkreten zum Abstrakten fortschreiten. Diesem Grundsatz kann in unserer Notierung aufs vortrefflichste nachgelebt werden. Nebenstehend einige Beispiele konkreter Notierung, konkret hinsichtlich der Intervallverhältnisse und der Tondauer.

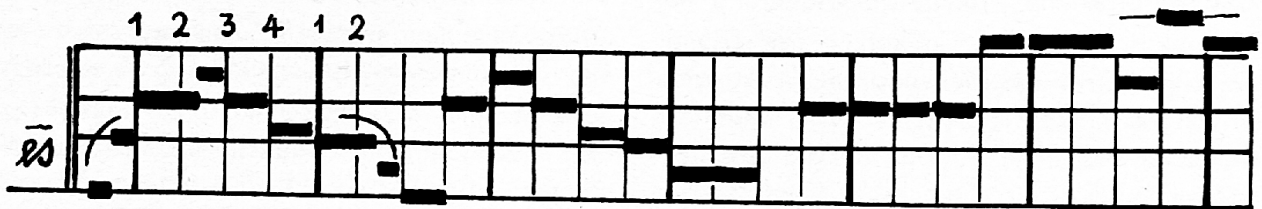
Etwas Vorzüglicheres als diese konkrete Notierungsweise kann es für den Anfangsunterricht im systematischen Singen wohl kaum geben. (In einer Zeitschrift für die Schule wurde kürzlich eine konkrete Darstellung der Intervalle gezeigt, worin z. B. im Kaminfegerlied die Intervallbilder durch Treppenstufen, auf denen Kaminfeger stehen, veranschaulicht sind. Diese Art entbehrt der Exaktheit und erheischt einen viel zu grossen Aufwand, als dass sie in der Schule zur Verwendung kommen könnte, abgesehen davon, dass eine logische Weiterentwicklung zu einem eigentlichen Notierungssystem nicht möglich ist. Es lohnt sich nicht, Kanonen aufzufahren, um einen Hasen zu schiessen.)

Unsere konkrete Notierung eignet sich besonders auch für die Wandtafel. Das Vierlinienfeld könnte auf derselben festbleibend aufgemalt werden, und mit vierkantiger Kreide würde dann das Tonbild eingetragen. Die diatonischen Stufen werden durch gefüllte Rechtecke, die Zwischenstufen durch leere Rechtecke gebildet.

Sobald die Intervallverhältnisse in dieser konkreten Notierung dem Schüler geläufig sind, wird zur Abstraktion übergegangen. Dabei bleibt das Liniensystem dasselbe, nur nimmt man keine Rücksicht mehr auf grosse oder kleine Sekunden, Terzen etc. Die Zwischenräume werden also überall gleich breit, und statt der konkreten Tondauerzeichen werden die abstrakten, d. h. die



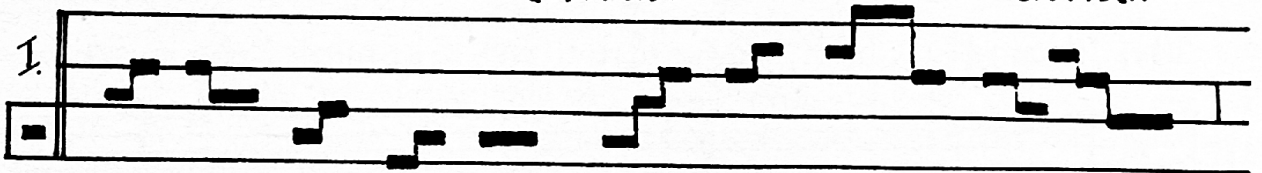
Brü- der, reicht die Hand z. Bunde,



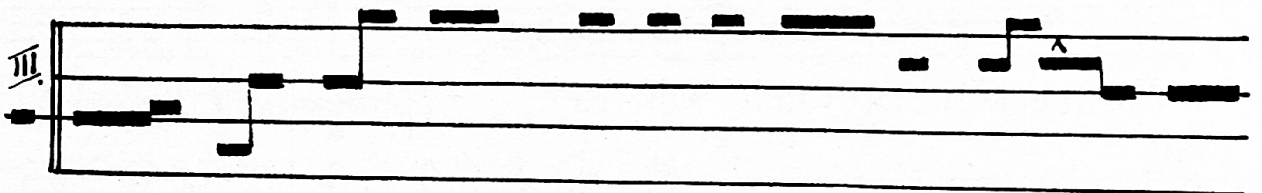
Im schönsten Wiesengrunde

Choral.

dorisch



Vi- de- runt om- nes * fi- nes ter- rae



Re- ple- á- tur * os me- um lau- de tu- a,

Noten eingeführt, und um die Zwischenstufen zu notieren, treten das Kreuz # und das Be b auf.

Jeder Lehrer, der systematischen Gesangunterricht erteilt, weiss, wie viel Mühe es kostet, dem Schüler das sichere Verstehen und Anwenden der abstrakten Tondauerzeichen, der Noten, beizubringen. Nach unserer Notierung erreichen wir das beinahe spielend, auf dem kürzesten Weg, in methodisch einwandfreier Weise: Der Lehrer schreibt ein Lied in konkreter Notierung an die Wandtafel, und der Schüler schreibt dasselbe in abstrakter Notierung ins Heft, nachdem der Lehrer das Notenzeichen für die Takt-Einheit bezeichnet hat.

Die ersten Beispiele wird er mit den Schülern gemeinsam an der Wandtafel lösen.

Auf nachfolgender Seite lassen wir einige Beispiele in abstrakter Notierung folgen.

Die Zwischenstufen (nichtdiatonische Stufen) werden kenntlich gemacht durch Vorsetzen eines

#, wenn die nächst höhere und durch Vorsetzen eines b, wenn die nächst tiefere Zwischenstufe gemeint ist. Alle Zwischenstufen mit # benennen wir mit der Tonsilbe nu, alle mit b mit der Tonsilbe no.

Lässt sich dieses System auch für die Instrumentalmusik verwenden? Für sie ist es eine Erschwerung, gerade so, wie das instrumentale System für die Vokal-Musik eine fast unüberwindliche Erschwerung bedeutet, was wir schon einleitend bemerkt und begründet haben. Es hat einer eingewendet, er hätte das instrumentale System doch mühelos erlernt. Das mag schon stimmen, aber er hat es eben als Instrumentalmusiker, beim Erlernen des Klavierspiels erlernt. Keiner erlernt in wenigen Tagen das Klavierspiel; jahrelanges, intensives Ueben ist Voraussetzung. Und zugleich mit der allmählichen Beherrschung des Klavierspiels wächst unmerklich, nach und nach, auch das Verständnis für das

Notierungssystem, das ja der Natur seines Instrumentes ausgezeichnet entspricht und an dem er zum Erlernen des Systems ein treffliches Assoziationsmittel hat. Wer aber nicht Instrumentalmusik treibt, der kann das absolute System vielleicht theoretisch verstehen lernen, praktisch beherrschen lernt er es nie.

Die besprochene „Tonika-Do“-Notierung hat sich praktisch bewährt. In kurzer Zeit erlangt der Schüler Treffsicherheit und, was besonders wertvoll ist, Selbständigkeit. Jeder normale Schüler lernt bis zum Schulaustritt die geschriebene und gedruckte Sprachschrift selbständig

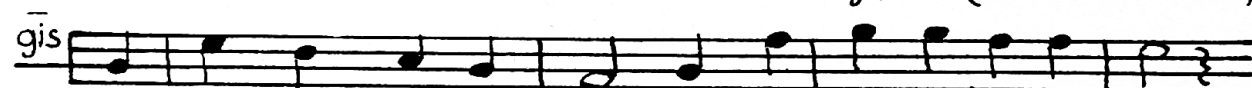
lesen; nur im Lesen der Tonschrift, im Singen, blieben sie bisher Analphabeten, und in unsern Chören muss den Sängern alles durch öfteres Vorspielen und Vorsingen eingebläut und eingedrillt werden, und das Notenbild in ihrer Hand sagt ihnen höchstens, ob die Melodie steigt oder fällt; eine klare Einsicht in die Intervallverhältnisse ist nicht vorhanden. Es scheint uns doch eine gewisse Schmach zu sein, dass das vollkommenste Musikinstrument, die menschliche Stimme, in sklavischer Abhängigkeit von weit unvollkommeneren künstlichen Instrumenten schmachten muss.



Vom Himmel hoch, o En- gel kommt! E- ja,



o Hei- land, reiss die Him- mel auf, (dorische Melodie)



O Haupt voll Blut und Wun- den, (phrygische Melodie)



Wenn der Lenz er- wacht und in Blü- ten- pracht An- ger, Feld & Hei- de

Männerchor

So sei ge- grüsst viel tau- sendmal, hol- der, hol- der früh- ling!

Gem. Chor

Va- ter will ich dir ge- ben, du ar- ge, fal- sche Welt!

Es gibt zwei Wege, diesem Uebelstand abzu-
helfen: Die Schüler lernen ein die absolute
Notierung verwendendes Instrument spielen
(Klavier, Harmonium, für Oberstimmen auch
Geige, Klarinette etc.) und beherrschen. Dieser
Weg ist (fast möchten wir sagen: gottlob!) aus
verschiedenen Gründen nicht für alle möglich.
Der zweite Weg ist die konsequente Durchfüh-
rung der „Tonika-Do“-Idee im Gesangunterricht,
nicht nur in der Benennung, sondern auch und
vor allem in der Notierung. Wer die „Tonika-
Do“-Idee als richtig und gut erkennt, muss aus
dieser Erkenntnis auch die Konsequenzen ziehen.
Alle Halbheit führt zu nichts; wer A sagt, muss
auch B sagen.

Die bisherige Praxis in Schule und Chor ab-
sorbiertere für das Einpauken des Notenbildes fast
restlos die zur Verfügung stehende Zeit. Und
doch ist dieser Teil der Gesangkunst nicht der
wichtigste. Was hat das Singen für einen Wert,
wenn die Töne flach, naturalistisch, leer und
seelenlos klingen? Die römische Schule zur Zeit
Karls des Grossen warf der fränkischen Schule
vor, dass sie schlecht singe, die Töne schon im
Munde zerbreche. Steht es heute in dieser Be-
ziehung etwa besser? „Ueber neunzig Prozent
unserer Sänger singen mit schlechter Tonbildung.
Solcher Gesang vermag die Seelen der Zuhörer
nicht zu ergreifen; wertloses Tönemachen.“ So
urteilte ein Experte über die Produktionen an
einem grossen Gesangfest.

Die „Tonika-Do“-Notierung gibt uns das Mit-
tel in die Hand, die Aufwendung an Zeit für das
Erlernen des Notenbildes auf ein Minimum zu
beschränken und dafür den andern, mindestens
ebenso wichtigen Gebieten der Gesangkunst:
Tonbildung, Aussprache, Atmung, Phrasierung
etc., mehr Zeit zu widmen.

Der gregorianische Choral, dem wir so gerne
den Weg zum Herzen des Volkes frei machen
möchten, gerade er verträgt naturalistisches, fla-
ches Singen am allerwenigsten. Die Einführung
des Fünfliniensystems mit der Rundnote sei der
Tod des Chorals, sagte Löbmann, wohl mit Recht.
Aber auch das mühsame Eindrillen, geschehe es
auch mit allen Kniffen der Assoziationskunst,
wird ebenso sein Tod sein. Um Freude zu haben
am Singen, muss man frei vom Blatt singen kön-
nen, und das kann sicher schon in der Primar-
schule erreicht werden durch die „Tonika-Do“-
Notierung. Sie ist auch trefflich geeignet, die

dem Choral fremde, instrumentale Notierung
zu verdrängen, und die Choral-Typen wieder
ausschliesslich anzuwenden. Die Choral-Notation
ist verdrängt worden, weil sie durch Einführung
der Schlüssel die „Tonika-Do“-Idee, die ihr ur-
sprünglich zugrunde lag, aufgegeben hat. Das
ist auch der Grund, warum dieses Choralsystem
dem Sänger als ebenso schwer erscheint, wie das
instrumentale.

Ein Musiklehrer meinte: „Was Sie da mit die-
ser „Tonika-Do“-Notierung wollen, das könnte
man doch mit den alten Schlüsseln auch machen“
(dass nämlich die Tongeschlechtsstufen und da-
mit auch die kleinen Sekundenschritte sich stets
an den nämlichen Stellen vorfinden). Ganz
recht; aber es ist nicht möglich, das Notenbild
der Gesangstücke in ein starres Vier- oder
Fünfliniensystem hineinzupassen, und dann fehlt
immer noch etwas ganz Wichtiges: die klare
Unterscheidung der Perioden oder Oktaven, und
dann — gerade dann, wenn man das bewerk-
stelligte, würden die Schlüssel vollkommen über-
flüssig. Schlüssel sind der „Tonika-Do“-Idee
fremde Gebilde. Es genügt vollkommen die
Angabe der Tonhöhe für die Intonation, nötig
ist auch sie meistens nicht. Es kommt ganz dar-
auf an, welche Stimmgattung den Gesang aus-
führt. Eine Tenorstimme wird eine andere Ton-
höhe wählen als eine Baryton- oder Bassstimme.
Im mehrstimmigen Gesang ist die Angabe der
Tonhöhe am Platze, um ein Ueberschreiten des
Umfanges der obersten und untersten Stimme
bei der Ausführung zu verhüten.

Dieses System ist bereits in vielen Schulen im
Gebrauch und erfüllt die in dasselbe gesetzten
Erwartungen durchaus. Es ist aus der Praxis, aus
der Schulstube hervorgegangen und wird wohl
auch von dieser aus seinen Eroberungszug an-
treten. Wohl ist noch kein gedrucktes Material
vorhanden, aber in der Schule steht ja vorläufig
die Wandtafel zur Verfügung und für besondere
Fälle der Vervielfältigungsapparat. Ist der In-
teressentenkreis einmal gross genug, werden sich
auch Verleger finden, der Nachfrage nach ge-
drucktem Material zu genügen.

Dieses System, das im Jahre 1918 entstand,
allseitig durchdacht und erprobt ist, vermag je-
der Kritik stand zu halten, vor dem Forum der
Logik wie der Praxis. Aufrichtiges Bestreben,
breitesten Volksschichten zu einer bessern musi-
kalischen Bildung die Wege zu ebnet, nicht zu-

letzt auch die Hoffnung, dadurch vielleicht dem Verlangen des Hl. Vaters in bezug auf die Volks-Choral-Bestrebungen ein wertvolles Hilfsmittel zu schaffen, standen an der Wiege dieser Neuerung. —

Sie kann auf jeder Schulstufe eingeführt werden.

Es wäre sehr wünschenswert, wenn Kollegen, die dasselbe praktisch erproben, gelegentlich über ihre Erfahrungen, vielleicht gerade in unserm Fachorgan, berichten würden. Die methodisch-didaktische Seite gedenkt der Verfasser in einer späteren Abhandlung zu besprechen.

Kleinlützel.

Al. Trutmann.

Randbemerkungen eines Unmusikalischen

Zur Methodik eines Faches sprechen in der Regel jene, deren Begabung ihnen dieses Arbeitsgebiet lieb werden liess. Sie bringen dabei nicht nur einen besonderen Eifer mit, sondern auch Voraussetzungen, die nicht alle erfüllen können. Der Unmusikalische wird sich daher gerne vor Aussprachen über den Gesangsunterricht drücken und dabei an der Tatsache mitschuldig werden, dass die angewandten Methoden über das, was ihm fehlt, hinweggehen. Ich wage eine Ausnahme zu machen und mische mich in eine Aussprache ein, für die mir die Grundlage, eine durchschnittliche Begabung, mangelt.

Das bringt mit sich, dass man, da man als Lehrer doch im Gesang zu unterrichten hat, weit eher die Mängel einer Methode spürt, weil sie nicht bloss das Kind, sondern auch den Lehrenden versagen lassen. Vielleicht führt es auch dazu, dass man allen Erfolgen im Gesangsunterricht weit skeptischer gegenüber steht. Man erkennt, dass gewisse Glanzleistungen gar nicht allgemein erreichbar sind, sondern nur von den Besten erkämpft werden, denen dann der Schwache recht gewandt nachsingt. In keinem Fache unterliegt man so leicht einer Selbsttäuschung, wie beim Singen. Einige Vorrösslein reissen alle mit. Man staunt über die Treffsicherheit der Klasse, doch würde man einzeln prüfen, müssten sich Mängel in Hülle und Fülle zeigen! Nicht die Methode ist daher die beste, die die Glückskinder mit Talenten nach den Sonnenhöhen der Kunst führt, sondern jene, die die grösstmögliche Zahl von Lernenden dem aufgestellten Ziel entgegenbringt.

Und worin besteht dieses Ziel unseres Gesangsunterrichtes? Fast will es scheinen, als ob wir unsere Kinder auf einen spätern Instrumentalunterricht vorzubereiten hätten. Immer und immer werden verschiedene Methoden mit dem

Satze, dass man mit ihnen im Klavierunterricht nichts anzufangen wisse, abgetan. Und immer und immer wieder sucht man uns von der Zweckmässigkeit der absoluten Bezeichnung zu überzeugen, weil man dann dem heranwachsenden Musikschüler diese wenigen Namen nicht mehr zu geben braucht. Möge man doch endlich eines erkennen: Der begabte Schüler kommt mit jeder Methode zum Ziel, die Güte eines Weges offenbart sich aber durch seine Eignung für die Schwachen! Dieser wird sicher an keinen Instrumentalunterricht denken und froh sein, wenn ihm der Lehrer die finsternen Tore des Paradieses der Musik ein wenig erschliesst. Er ist aber auch weit schwerer zu behandeln und wird hauptsächlich dann versagen, wenn er nicht selber Erfolge, die in ihm neue Hoffnungen erwecken, spürt. Nun habe ich es stets beachtet, dass jede absolute Methode am Schwachen in besonderer Weise versagt, denn sie stellt das in den Vordergrund, was ihm ganz und gar abgeht: Wie muss es ihn kränken, wenn ein Führer schon nach wenigen Versuchen einen bestimmten Ton so sicher und zuverlässig trifft, während er seiner Lebtag nie das C oder A behalten können wird. Man stellt nur zu leicht das Entbehrliche in den Vordergrund und fordert Künste, ohne die es ebenfalls ginge, die aber in der Grosszahl der Schüler ein nie mehr verschwindendes Gefühl der Minderwertigkeit aufkommen lassen. Dann ist die absolute Methode, die sich auf die gebräuchlichen Bezeichnungen stützt, noch aus einem andern Grunde falsch. Sie richtet sich nicht nach den gesanglichen, sondern nach den notentechnischen Schwierigkeiten.

Warum wird in C-Dur begonnen, trotzdem diese Tonart dem Kinde sicher nicht besonders gut liegt, warum mit G-Dur fortgefahren, derweil