

# Gedanken zum Gesangunterricht in unsern Volksschulen

Autor(en): **Sennhauser, Gebhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Schule**

Band (Jahr): **21 (1935)**

Heft 16

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-540192>

## **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.

von Natur tiefer verhaftet als er, das Sein in seinem ganzen Bezug greift.

Ueber den Sinn der Beschäftigung des Mädchens mit den exakten Wissenschaften bleibt nach alledem kaum etwas zu sagen.

Wenn etwas der Frau dient, i n t a k t zu bleiben, wenn es ihr überdiens dient, den K o n t a k t mit zeitlosem Sein zu halten, ist das nicht Sinn genug?

Münster, Westfalen. Dr. M. Rohrbach.

### Missionsarbeitsgemeinschaft der katholischen Lehrerinnen der Schweiz

Die Einladung zur diesjährigen Generalversammlung hat auch der Missionsarbeits-Gruppe eine Vormittagsstunde eingeräumt. Wir anerkennen dankbar dieses Entgegenkommen seitens des Vorstandes und richten an Sie, liebe Kolleginnen, die freundliche Bitte um Ihre Teilnahme. Wir finden uns zur freien Diskussion zusammen, orientieren Sie über das, was

im Gründungsjahr geleistet wurde und nehmen Ihre Anregungen für weiteres Schaffen entgegen. Wir möchten auch Sie, liebe Kolleginnen, für das Missionsideal begeistern und Ihre Missionsliebe auf das Weltmissionswerk richten. Möchten doch recht viele unserer Einladung Folge leisten!

Die Missions-Arbeits-Gruppe.

---

## Volksschule

---

### Gedanken zum Gesangunterricht in unsern Volksschulen

Der Unterricht hat vom Erleben auszugehen. Auch der Musik-, der Gesangunterricht! Arbeits-, Werkunterricht soll er sein im Gegensatz zum Lernunterricht. Aktives Mit-tun, nicht passives Entgegennehmen! Wie sind doch schon längst im Lese-, Aufsatz-, Rechen-, Naturkundunterricht u. a. diese Fundamentalsätze angewandt worden. Der Gesangunterricht kennt sie noch so wenig!

Im Leseunterricht vergangener Jahrzehnte z. B. kam der A-B-C-Schütze zum Lesen, indem man ihm beibrachte: das ist der Buchstabe a, o, e etc. Mit genügender „äusserer“ Anschauung lernte der Schüler oft sehr schnell einige Buchstaben, dann Verbindungen: am, ma mo, mama, leo, otto etc., dann Sätze. Der Schüler l e r n t e also das Lesen, aber er e r l e b t e es nicht; besser: er t a t es nicht aus sich auf Grund von Erlebnissen, sondern es wurde ihm beigebracht. Wie ist das ganz anders geworden! Der kleine Anfänger erlebt jetzt zuerst den L a u t, indem er ihn aus Lautverbindungen heraus hört. Erst dann erscheint der B u c h s t a b e, weil der Schüler das Gehörte auch schreiben möchte.

Ebenso verkehrt wäre und ist es, wenn der Schüler von allem Anfang an vor fertigen Noten, bzw. Notenzeichen stehen würde. Das sind so fremde Dinge, die ihn nicht zu fesseln vermögen. Die Noten sind wie die Buchstaben der Schrift tote Zeichen, die erst dann lebendig werden, wenn sie durch den Gesichtssinn mit dem Gehörsinn in Beziehung treten. Während das Ohr einen bestimmten Ton vernimmt, kann das Auge ein bestimmtes Zeichen schauen. Es entsteht dann eine Assoziation von Ton und Tonzeichen. Da die Gesichtsvorstellungen deutlicher und bestimmter sind als die Gehör-vorstellungen, ist schon aus psychologischen Gründen der Gebrauch von Tonzeichen anzuraten. Die Tonzeichen müssen aber so beschaffen sein, dass sie ein möglichst genaues Bild des musikalischen Satzes geben. Sie müssen die r ä u m l i c h e n (Höhe und Tiefel), die r h y t h m i s c h e n (Länge!) Verhältnisse und den harmonischen Zusammenklang der Töne angeben.

Diesen Anforderungen entspricht unsere heutige Notenschrift wie keine andere. Es sind im Laufe von Jahrhunderten verschie-

dene Tonbezeichnungen entstanden, aber keine einzige vermag in so vortrefflicher Weise das Bild der einfachsten Melodie wie des kompliziertesten Orchestersatzes graphisch darzustellen. (Das kann nicht die Ziffer [Ziff. allein], nicht die Tonika-Do-Schrift, nicht Eitz- oder eine andere Methode!)

Die Noten sind das, was die Buchstaben für die Sprache bedeuten. Beide erschliessen dem, der sie zu lesen versteht, ungeheure Schätze der Literatur wie der Musik.

Wieviel Uebung braucht es aber, bis ein Schüler im Lesen so weit kommt, dass er nicht mehr buchstabiert, sondern ein Wort als ein Ganzes übersieht und als Einheit liest. Ist aber das Lesen der Notenschrift schwerer zu verstehen und zu lernen als das der Buchstaben und der Ziffern? Tatsächlich bringt man es in der Notenschrift nur nicht so weit, weil der Gesang so stiefmütterlich behandelt wird, weil es an genügender Uebung fehlt. Beim Lesen und Rechnen führt man halt die Schwierigkeiten in kleinen Dosen nacheinander und auf viele Jahre verteilt ein, im Gesang aber auf einmal: Notenform, Notenstellung und Notennamen.

Die Einführung in die Notenschrift und das methodische Nacheinander der verschiedenen Schwierigkeiten ist nun allerdings so schwer oder, weil wir Lehrer auch vom Seminar her keine Erfahrung haben, so ungewohnt, dass es leider begreiflich ist, wenn wir mit dem naturgemässen Gesangunterricht nicht viel anzufangen wissen. Man verschiebt alles auf spätere Schuljahre und überlässt endlich den ganzen Gesangunterricht dem alles verspätenden Zufall.

Wie gutes Sprechen von gutem Hören abhängt, so bedingt das richtige Singen ein genaues Hören. Das erste Teilziel der musikalischen Bildung in den ersten Schuljahren fällt daher in das Gebiet der Gehörbildung. Sie betrifft sowohl die Unterscheidung in der Tonhöhe wie auch in der Tondauer. Beide bilden eine Einheit und können nur zeit-

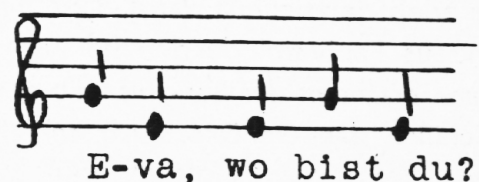
weise scheinbar getrennt werden aus methodischen Gründen.

Ich spreche vorerst von der Erkenntnis der Tonhöhenunterschiede. Während des Unterrichts läuten Kirchenglocken. Die Kinder hören daraus eine höhere und eine tiefere Glocke und singen die Töne nach. — Eine Autohupe schrillt durchs Fenster, vielleicht gar in verschiedenen Tönen. Die Kinder ahmen das Gehörte nach. — Der Lehrer singt einen Ton vor, die Schüler singen ihn nach. Hohe und tiefe Töne werden gesungen und mit Armbewegungen begleitet. Ein Schüler sitzt auf dem Boden und singt einen tiefen Ton, ein anderer steht und singt höher, ein dritter steht auf einer Stiege und singt noch höher usw. — Auf einem Telegr.-Draht sitzt ein munteres Vöglein und singt ein helles, hohes Tönlein; auf einem untern Draht singt eine Amsel und auf dem Boden kräht in tiefer Stimme ein Rabe (auf der Wandtafel zeichnen!).

Es wäre jetzt schon gar nicht so schwierig, in die Notenschrift mit zwei oder gar allen fünf Linien einzuführen. Es hat aber keine Eile! Die spezielle Erkenntnis führt nun vom unbestimmten Hoch und Tief zu Begrenzungen und melodischen Bindungen. Zwei Töne genügen und zwar ist am naheliegendsten das Intervall der fallenden kleinen Terz: g—e, 5—3, sol—mi. Das ist das naturgemässeste Intervall, eigentlich das Urmotiv. Es kommt von der Sprechmelodik her und wird schon von kleinen Kindern gebraucht:

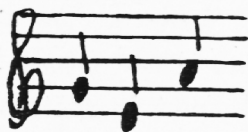


Möglicherweise hat schon Adam seine Gesponsin in diesem Motive begrüsst:



Man findet es auch beim Ausrufer im Dorfe, auf dem Markte, Responsorion in der Kirche, Agnus Dei-Motiv in der Rheinberger-Messe in C-Dur.

Es tritt der nächste höhere Ganzton dazu:



Ein Haufen Rufe, Spielreime, Kinderlieder sind melodisch auf diesem Dreitonmotive aufgebaut, z. B.:



E - ne, be - ne Tin-te-fass, gang i d'Schuel u. . .  
oder Bak-ke, bak-ke Ku - chen, der Bäcker hat ge- . . .

In solchen einfachsten Liedchen müssen diese Töne herausgehört und verglichen werden.

Die Ergänzung des Dreiklanges mit der Tonika bietet keine Schwierigkeit; Übungsstoff und Liedauswahl wird aber viel reichhaltiger.

Wie im Sprach-, Schreib- und Leseunterricht soll man möglichst bald (selbstverständlich erst nach Einführung des Lesens und Schreibens!) mit der schriftlichen Fixierung des tonlichen Gehörbildes beginnen. Das kann und darf nicht mit den abstrakten Noten geschehen, sie sind zuviel Fremdkörper. Es muss ähnlich geschehen wie in der Fibel, wo ein Schriftbild (z. B. das „u“) unter der dargestellten Scene steht, wo ein Knabe einen Finger verbinden lässt und dabei „uuu“ schreit.

Wir singen ein „a“ und schreiben es auf die Wandtafel. Wir singen ein tieferes „a“ und schreiben es auch tiefer (Höhe: g—e). So ist der erkannte Höhenunterschied fixiert.

Unterdessen ist man auch im Rechenunterricht so weit, dass die Schüler bis 4 zählen können. Es werden die ersten rhythmischen Übungen in Angriff genommen. Als Mittel gebrauchen die Schüler die Hände zum Klatschen. Der Lehrer singt etwas im  $\frac{2}{4}$ - oder  $\frac{3}{4}$ -Takte vor, die Schüler klatschen da-

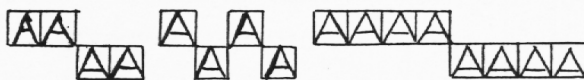
zu und betonen die erste Zeit etwas stärker. Dann schneller und wieder ganz langsam klatschen!

„Klatscht einmal so, wie die Turner, die Soldaten, die Musikanten marschieren!

Wie schnell gehen die Leute beim Spazieren?

Wie langsam gehen sie in einem Trauerzug?“

Wir singen verschieden lange Töne von der Wandtafel. Ein „Häuschen“ auf der karierten Wandtafel bedeutet jeweilen einen Schlag mit den Händen, eine Zeit, z. B.:



Dann auch Übungen mit der Tonika und der Sexte! Nicht zu viel auf einmal! Eile mit Weile! Für uns ist wohl alles sehr leicht, dem Kinde bedeutet es schwieriges Neuland, was es aber selber erlebt und erarbeitet, nützt ihm mehr, als was wir ihm einpauken. Also Geduld! Ein Ueberhasteten rächt sich immer wie auch im Lesen, Schreiben und Rechnen. Fehler und Sünden des Elementarunterrichtes sind fast nicht mehr zu verbessern.

Das Lautmaterial vermehrt sich entsprechend den Fortschritten im Sprachunterricht; an Stelle des „a“ treten o, u, e, i“ in reicher Abwechslung. Die Doppellaute lasse man vorläufig weg, sie bieten zu grosse Schwierigkeiten. Auch offene und geschlossene Vokale bleiben noch unberücksichtigt.

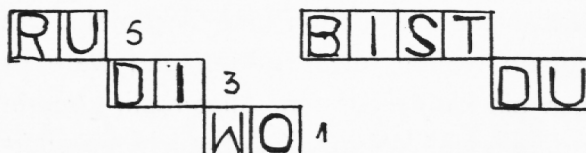
Aus dem übrigen Unterrichte ergibt sich bald eine weitere Bereicherung.

Die Glocken läuten:

BIM BIM  
BAM BAM etc.  
BAM BAM

Gruppen von Schülern läuten.

Mama ruft den kleinen Rudi:



Und Rudi antwortet aus dem Versteck:

(6) DA

(5) MAMA BIN

(3) ICH

(1) DA DA

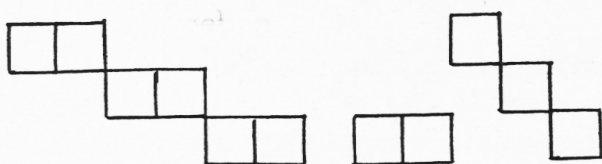
Die Bremer Stadtmusikanten rufen:

II MI

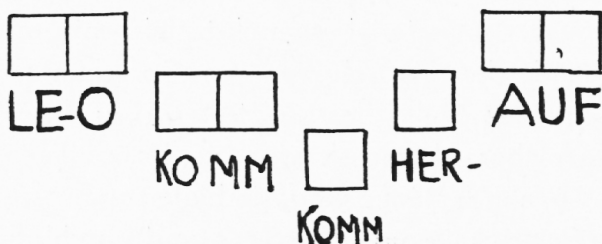
AA AU

WAU WAU etc.

Als nächste Aufgabe ergibt sich die Abstrahierung des Tonschriftbildes vom Lautbilde. Die karierten „Häuschen“ an der Wandtafel werden leer vorgeführt, etwa so:



Die Kinder werden aufgefordert, das zu singen; doch sie stutzen, weil die Quadrate nicht mehr mit Buchstaben gefüllt sind. Die Kinder merken bald, dass wir nach freier Wahl mit Lauten oder Wörtchen füllen können. Die Quadrate geben einfach die Höhen- und Dauerunterschiede an. Damit sie gesungen werden können, schreiben wir den Text darunter:



Auf diese Art dürfte es nicht allzuschwer sein, zur Note zu kommen. Es lag mir daran, zu zeigen, wie naturgemäss, d. h. mit gewonnenen Erkenntnissen und mit Elementen aus dem Gesamtunterrichte, die Notenschrift eingeführt werden kann. Das ist aber nur ein kleiner Teil von dem, was geübt wird. Dazu kommen viele mündliche Uebungen wie Sätzchen aus dem Sprachunterrichte, Verse, Gedichtchen, Liedchen und Singspiele. Die Kleinen wollen etwas singen und wäre es auch ein kleiner Unsinn. Alles recht konkret und mit viel Wärme. Oft braucht es aller-

dings auch Schauspielermittelchen, bis die kleinen Sänger mittun, meistens aber eine grosse Geduld.

Alles, was gesungen wird, soll mit ganz lockerm, weichem Tone geschehen. Es schadet nicht, wenn es am Examen nicht kracht und lärmt. Die Tonstärke oder besser die Tonfülle kommt in spätern Jahren und Klassen ganz von selber. Das Singen soll eine Erholung, eine Freude sein für die lieben Kleinen. Ihre Augen sollen glänzen und voll Dankbarkeit zum Lehrer anschauen, wenn er zu singen anfängt. Auch er tue es nur mit leiser, weicher Stimme.

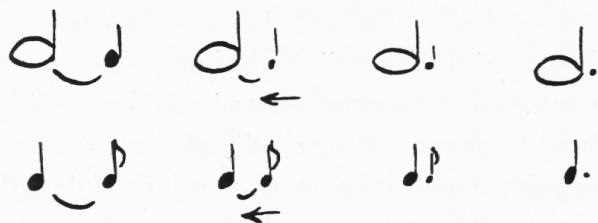
\*

Im 3. Schuljahr beginnt das Singen nach Noten. Vorerst werden die Liedchen, auch die einfachsten, der 1. und 2. Klasse repetiert und immer mit schönern, noch weichern Tone gesungen. Man halte auf richtige Offenhaltung von Kehle und Mund, auf ruhige Zungenlage. Die Zunge, diese grösste Feindin eines vollen, weichen und lockern Tones, darf den Laut und Ton nicht nach hinten drücken, indem sie sich hoch nach oben wölbt. Der Ton muss nach vorn gebracht werden. Alle Anzeichen eines rohen Singens: Runzeln auf der Stirne, gespannte Muskeln, Versteifung des Halses etc. müssen verschwinden. Mit lächelndem Munde und mit lose nach vorn gerichteten Lippen (wie der Schallbecher einer Trompete!) singen! Während des Singens ab und zu den Kopf hin und her bewegen. Kein einziges Kind darf mehr schreien und die Töne herausbrüllen und würgen. Gute Sänger dürfen ihr Können vor der Klasse zeigen. Das regt mehr an, als wenn der Lehrer, der doch alles können muss, etwas vormacht. Alle Stimm-bildung ist jedoch nutzlos, wenn ihr keine richtige Atemführung zugrunde liegt. Die Kinder atmen zu kurz und in zu schnellen Abständen. Sie verpuffen nutzlos viel Luft. Durch besondere Atmungsübungen muss der Verbrauch der Luft gelernt werden:



Der Rhythmus muss, wie die Tonschrift, erlebt und darf nicht, wie das früher geschah und immer noch geschieht, errechnet werden. Es ist daher gar nicht notwendig, dass man bis zur Einführung des Bruchrechnens wartet.

Durch Zusammenzug von Viertelnoten auf einer Textsilbe entsteht die „Halbe“; durch Zusammenzug einer Viertel- mit einer Achtelnote die punktierte „Viertel“ etc.



Im 4. und 5. Schuljahr müssen alle tonleitereigenen Intervalle bis zur Geläufigkeit geübt werden. Das Intervallverhältnis der einzelnen Töne zum Grundton wird auch jetzt noch am besten mit der Bezifferung ausgedrückt, die Benennung geschieht hauptsächlich mit Lautbildungssilben, dann auch mit den Buchstaben des Alphabets. Dazu kommt die Einführung der Vorzeichen. Das führt zur Behandlung der Dur-Tonarten, zur Erhöhung und Vertiefung gewisser Tonschritte. Erst jetzt wird der Schüler erleben, dass sich zwischen einem ganzen Tonschritt ein halber einschieben lässt. Vorher hatte das Sprechen von Halbtönen gar keinen Sinn. Das Wissen von diesen Dingen hat wenig oder gar keinen Wert, wenn das Erleben dafür fehlt.

Im weitern kommt der akkordliche Aufbau der Tonleiter zur Geltung. Für das Volkslied sind die Tonika-, Ober- und Unterdominantdreiklänge (I., V. und IV. Stufe) wichtige Stützen. Jeder Dreiklang lässt sich umkehren. Das ergibt einen reichhaltigen Uebungsstoff. Die Dreiklänge der V. und IV. Stufe führen in verwandte Tonarten über.

Für das Treffenlehren sehen viele Methodiker das ganze Heil in der Anwendung bestimmter Tonsilben; am meisten bekannt sind jene von Guido von Arezzo, die auch

von der Tonika-Do-Bewegung übernommen wurden und das Eitz'sche Tonwort. Jene haben eine relative, diese eine absolute Bedeutung. Als Hauptargument für Anwendung der Solmisationssilben wird hervorgehoben, dass sie in hohem Masse geeignet seien, die Vokalbildung zu unterstützen, da sie alle Hauptvokale enthalten. In dieser Hinsicht sind sie unbedingt bessere Tonnamen, als die Ziffern oder die Buchstabennamen. Wenn man weiter behauptet, dass der Ton im Tongedächtnis schneller und besser haftet, wenn wir ihn von Anfang an mit den entsprechenden Tonnamen (Solmis. Silben) singen und ihn so eigentlich mit dem Namen verkörpern lassen, dann hat auch diese Anschauung volle Richtigkeit. Nicht zu bestreiten ist aber auch die Erfahrung, dass beim ausschliesslichen Gebrauch der Solmisationssilben der Uebelstand sich einstellt, dass sichere Treffer (und erst die Unsichern!!) ein Lied erst singen können, wenn sie vorerst die Melodie auf Tonnamen gesungen, also eigentlich „buchstabiert“ und auswendig gelernt haben. Bei der Solmisation verbindet sich also die Tonvorstellung mit dem Tonnamen. Das führt aber dazu, dass das direkte „Vomblattsingen“ eine Unmöglichkeit wird. Das gewohnte Verfahren ist als ein Umweg zu taxieren, es ist ein Hindernis. Das kann selbstverständlich auch bei der absoluten Bezeichnung der Fall sein.

Ich möchte das Gesagte mit einer interessanten Beobachtung belegen. Letzthin sang ich mit Sek.-Schülern eine ziemlich anspruchsvolle Solfège-Uebung. Eine rasche Folge von Achtelnoten wurde tonlich ganz gut wiedergegeben; die grösste Schwierigkeit bestand in der (raschen) Benennung der Notennamen.

Die Notennamen sind einer Krücke zu vergleichen, womit ein Kind das Gehen lernen soll, oder mit einem Schwimmgurt. Bekanntlich lernen die Kinder das Gehen und Schwimmen ohne diese Hilfsmittel rascher und sicherer, wenn sie auch verschiedenes

Missgeschick erfahren. Selbstverständlich sind Notennamen notwendig, aber die grösste Fertigkeit im Notenlesen hilft nicht dazu, die Töne zu treffen und sie richtig vom Blatte zu singen, sondern man erreicht diese Fertigkeit nur, wenn man die Fähigkeit erlangt, beim Anblick der Notenzeichen sofort auch die richtige Tonvorstellung zu haben. Zur Erreichung dieser Fertigkeit sind zwei Dinge notwendig:

1. die durch viele Uebung rein und sicher durch das Ohr aufgefasste Folge der Tonleitertöne und ihre Beziehungen zum Grundton;

2. die fleissige Uebung im Treffen von auf die Notenlinien gesetzten Noten unter fortwährender Beziehung auf den Grundton, die Dominante etc.

Das Endresultat muss dem Lesen eines guten Lesers gleichen, dem es auch nicht mehr einfällt, Buchstabe um Buchstabe aneinander zu reihen, sondern ganze Wörter auf einmal zu sehen und zu lesen. Wieviel Uebung zum geläufigen Lesen notwendig ist, wissen wir Lehrer sehr wohl. Im Gesange kennen oder wollen wir diese viele Uebung nicht kennen. Hier möchten wir so schnell am Ziele sein!

Zusammenfassend möchte ich nochmals betonen, dass es nicht so sehr auf diese oder jene Methode in bezug auf die Tonbezeichnung ankommt, sondern auf die fleissige Uebung. Man kommt mit jeder einigermaßen guten Methode ans Ziel, vorausgesetzt, dass man mit den Schülern fleissig übt und immer wieder übt und sie die Dinge bzw. neuen Begriffe und Schwierigkeiten erleben lässt.

Dem Lehrer, der mit gutem Willen beseelt ist, stehen eine Reihe vortrefflicher Lehrmittel zur Verfügung. Dazu hat jeder Lehrer eine Notentafel und eine sehr gern dienende Kreide. Die Wandtafel hat gegenüber dem Schülerbuch den Vorzug, dass sich die ganze Konzentration aller Schüler nach einem Punkte richten muss. Als das beste Hilfsmittel

für die Hand des Lehrers betrachte ich „Lebensvoller Gesangunterricht“, vom Leipziger Dr. Hugo Löbmann. Dieses Werk vergisst nicht, dem Lehrer beizubringen, dass das Singtreffen nur ein Teilziel und nicht das wichtigste des Gesangunterrichtes ist. Es kommen darin vor allem die Stimmbildung und die rhythmische Erziehung zu ihrem Rechte. Dazu ist das Werk nach Schuljahren eingeteilt, der Lehrer folgender Klassen weiss, wo er weiterbauen kann und die Einheitlichkeit der Methode ist gesichert.

Vor einigen Jahren durfte ich für meine Klasse das Solfège-Handbuch von Pantillon anschaffen, das ca. 400 Vomblattsingübungen enthält. Pantillon hat vor zwei Jahren dieses Werk verbessert herausgegeben unter dem Namen „SCALA“, neue vereinfachte Solfègemethode. Zwei ganz wesentliche Neuerungen charakterisieren das Werk: einmal sind die Notennamen solange in die Notenköpfe eingesetzt, bis das Lesen keine Schwierigkeit mehr bedeutet; wir haben weiter oben gesehen, dass das Notenlesen sich wie ein Hindernis in den Weg zwischen Note und Tonbewusstsein stellt. — Im weiteren hat der Schüler nur mehr eine Tonleiter kennen zu lernen, nämlich jene in C-Dur. Die andern Tonarten sind nach C-Dur transponiert. So wird die menschliche Stimme nicht mehr als ein Instrument mit festen Tönen betrachtet, sondern als Transponierinstrument. Das bedeutet eine kolossale Vereinfachung, die Verwirklichung einer glänzenden Idee. Für die Transponierinstrumente (wie Trompete, Hörner, Clarinetten) besteht diese Notierungsweise schon längst. Der Hörer merkt nichts davon, der Spieler aber ist dem Komponisten für die transponierte Stimme dankbar, da er sich so nicht mit einer Menge Versetzungszeichen abplagen muss. Ebenso dankbar wäre der Sänger, wenn er alles in einer oder höchstens in zwei oder drei Tonarten mit wenigen Vorzeichen ablesen könnte. In C-Dur könnten geschrieben werden: H-Dur, B-Dur, Des-



Dur, D-Dur; in F-Dur: E-Dur, Es-Dur; in G-Dur: Fis-Dur, As-Dur, A-Dur. Damit wäre auch jenen Sängern geholfen, deren Gehör durch eine zu weitgehende Transposition (z. B. F- oder G-Dur nach C-Dur!) unsicher gemacht würde. Die Anwendung eines transpon. Gesangbuches würde allerdings voraussetzen, dass der Lehrer bzw. Dirigent das Transponieren verstünde. Auch die Gesangsvereine könnten mit einer geschilderten Notierungsweise gewinnen, soweit es das Volkslied oder das volkstümliche Lied betrifft.

Noch eine „Gesangschule“ empfehle ich: „Das deutsche Lied, wie ich es nach Noten singen lerne“, von Anton Schiegg, München. Sie ist deshalb gut, weil sie immer auf das Hauptziel des Gesangunterrichtes, auf das Lied, hinzielt. Diese Schule ist auf der gründlichen Uebung der Hauptdreiklänge (I., IV., V. Stufe) aufgebaut, denn bekanntlich bieten die Tonsprünge Schwierigkeiten, nicht aber die Sekundschritte der Tonleiter, bei denen man einfach die Lage der Halbtonschritte wissen muss.

Viel Beachtung fand seinerzeit und findet heute noch die Methode von Kugler. Sie bietet in bezug auf Stimmbildung sehr gute Anregungen, weniger überzeugen kann die Solmisation ohne Mutation. Für jede Tonleiter wird die Entwicklung bei C-Dur begonnen. Dass eine solche Methode allen Anhängern einer relativen Methode nicht behagt, ist gegeben (Gute Klavierschule von Kugler, und eine solche ist natürlich nicht relativ aufgebaut!). Interessant ist, was Kugler im Schlusswort sagt: Ich darf wohl bemerken, dass diese Art des Vorgehens den Gebrauch von beliebigen **T o n n a m e n** erlaubt. Im Verlauf des Unterrichtes tritt aber die Bedeutung der Tonzeichen immer mehr in den Vordergrund, das ist praktisch wichtig, weil die Tonzeichen zugleich die rhythmischen und tonlichen Verhältnisse kennzeichnen. — Das deckt sich mit meiner Ansicht wie auch mit der von I. Helm im Enzy-

klopädischen Handbuch von W. Rein, Tonzeichen, seien es Noten, Ziffern oder Buchstaben, dürfen nichts anderes sein, als sichtbare Zeichen und Formen für bestimmte Gehörsempfindungen. Das Auge hat das Ohr nur zu unterstützen. Und Th. Wiget sagt: Das Wort vermag zum Sinneseindruck kein Jota hinzuzufügen; folglich kann dem Kinde von der Gehörsempfindung auch nichts verloren gehen, wenn es die **N a m e n** der Töne nicht kennt“.

Nicht gleicher Ansicht sind die Anhänger der Tonika-Do-Methode. Diese ist eine Stufenlehre wie die alte Ziffernmethode, mit einer ganz besonderen Veranschaulichungsart. Das Tonwort spielt eine grosse Rolle, im relativen Sinne ist jeder neue Grundton wieder „do“. Den Uebergang stellt der „Brückenton“ her: der Ton, bei dem sich der Uebergang vollzieht, wird doppelt benannt, zuerst nach der Stellung in der alten, dann in der neuen Tonart. Somit bezieht sich jedes Intervall immer auf den Grundton, auf das „Do“ der jeweiligen Tonart. Jede Tonstufe hat ihre besondere tonfunktionelle Bedeutung. Dadurch ist für Tonika-Do eine grosse Terz nicht immer als dasselbe aufzufassen, z. B. in C-Dur drückt die grosse Terz c—e einen völlig andern Vorgang (Funktion) aus als die gr. Terz f—a oder g—h. Für den Absolutisten gibt es lauter gleiche kleine Terzen: für Tonika-Do ist das Intervall d—f etwas wesentlich anderes als e—g, a—c oder h—d. In diesem Zusammenhang ist zu sagen, dass Tonika-Do im Aufbau der Molltonleiter inkonsequent wird, die sie nicht von „Do“, sondern „la“ erstehen lässt. Wenn in C-Dur z. B. C—E nicht dasselbe ist wie G—H, so wäre doch gewiss das Intervall C—E in C-Dur nicht dasselbe wie in a-moll. Nach Tonika-Do werden jedoch beide Schritte mit „do-mi“ benannt. So auch G—H in G-Dur und in e-moll etc. Konsequenter wäre es gewesen, wenn man für die 3. und 6. Stufe in Moll ein anderes Tonwort gefunden und ange-

wendet hätte, denn die andern Tonschritte sind in Dur und Moll dieselben. Man hat wegen der Verwandtschaft der beiden Tonarten die Folgerichtigkeit geopfert und über der Mechanisierung ganz vergessen, dass Dur und Moll wesentlich etwas anderes sind. Ein starker Widerspruch! Im Tonika-Do-Sinne gibt es weder eine „re-, mi-, fa-“ noch eine „la-“ Tonart, sondern nur eine Do-Tonart, sonst wäre es doch keine T o n i k a - D o !!

Es ist schade, dass die Tonika-Do-Methode etwas viel Drum und Dran hat. Wer alle diese Dinge und Dingerchen anwendet und s e h r fleissig übt, der wird es zu aussergewöhnlichen Erfolgen bringen. Gleiche Erfolge rühmte man seinerzeit auch der Eitz'schen Tonwortmethode nach. Wer „eitz“ heute noch? — Ich möchte beileibe nicht die beiden Methoden einander gleichsetzen, nein, die Eitz'sche Tonwortmethode ist bedeutend schwieriger. Aber auch Tonika-Do verlangt einen Lehrer, dem Gesang mehr bedeutet als nur ein „Fach“, dem das Singen in der Schule Lebensbedürfnis ist. Wenn diese Voraussetzung bei uns Lehrern besteht, dann steht es mit dem Singunterricht gut. Mit gewissenhafter Uebung schaut bei jeder Methode etwas, nur beim Nichtstun nichts heraus; — nur wird der Gesangunterricht dann sehr erschwert, wenn der Schüler beim Klassen- und Lehrerwechsel fortwährend auch eine andere Gesangsmethode erleben muss. — Ich möchte nicht versäumen, trotz meiner ob. Kritik, die neueste (schweiz.) „Wegleitung für einen Schulgesang auf relat. Grundlage“ von Sam. Fisch und J. Feuer warm zu empfehlen. Es ist ein ausgezeichnetes Werkchen! Aber es verlangt eine ganze Arbeit.

Ich konnte und wollte nur einige Anregungen geben, keine bestimmte Anleitung für den Gesangunterricht, eben die besondere Methode! Das ist wohl möglich für das Rechnen, das Zeichnen, den Aufsatz etc. Für den Singunterricht gilt der Satz: die

M e t h o d e i s t d e r M e n s c h ! Der Singlehrer lernt nie aus, weder in Lehre noch in Erfahrung. Kein Kind ist wie das andere, kein Jahrgang gleicht dem andern und kein Tag ist wie der andere. Ueber einen fröhlichen Erfolg kommt wieder eine Stunde mühseliger Arbeit. Aber bald lugt die Freude wieder zum Fenster herein. Von allen Leidenschaften ist die der Arbeit die schönste. Und es dürfte wenige Arbeitsgebiete geben, wo Arbeit so selig macht als in der Singstunde.

Dazu sei noch ein Wort Dr. Hugo Löbmanns angeführt (Methodik des Gesangunterrichtes, Seite 54):

Schulehalten ist schwer, Singstundegeben mit das Schwerste; aber lieber Lehrer, willst du nicht vergessen sein, gib Singunterricht, aber gib ihn gut. — Mögen dich viele deiner Schüler vergessen, — und sie tun es — trage dein Los; aber bist du ihnen ein echter, rechter Singlehrer gewesen, du wirst nicht vergessen sein, so wenig als das verblichene Liederbuch, dieses Erinnerungszeichen an das sonnige Märchenland seliger Kindheitstage. — — —

Die Worte und Weisen jener schönen, vergangenen Tage voll Kinderglück und Singlehrerseligkeit — sie sind Klänge geworden einer seelischen, unverlierbaren Heimat für Kind und Lehrer. Und wenn — oft erst nach vielen Jahren — sie sich wieder einmal begegnen, und ehemaliges Schulkind und sein Lehrer Erinnerungen austauschen, dann ist das zweite Wort die Singstunde von ehedem.

Musikalisch m a c h e n kann kein Lehrer, auch nicht der beste. Der Singbildner kann nur die angeborene Kraffanlage zur Entfaltung bringen. Dazu gehört die Einstellung des ganzen Menschen in die Linie des Künstlertums. Letzten Endes vermag der künstlerisch begabtere, jedoch weniger pädagogisch eingestellte Erzieher Beachtliche-

res, Wertvolleres zu leisten, als der bessere, aber künstlerisch-trockene Pädagoge. Ein Glück für Lehrer und Schüler, wenn zu künst-

lerischer Veranlagung tüchtige pädagogische Schulung kommt."

Gossau.

Gebhard Sennhauser.

## Grundlagen einer richtigen, naturgemässen Gesangunterrichts-Methode

Nr. 18 der Schw. Schule (1934) brachte eine Orientierung über Gesangs-Methoden. Es ist nicht überflüssig, darüber noch mehr zu sagen.

Wir haben auf dem Gebiete des Gesangunterrichtes einen Wirrwarr von Anschauungen und Methoden wie in keinem andern Fache. Die Behauptung eines grosse Methodikers, dass es für ein Fach nur eine einzige, richtige Methode im Unterricht geben könne, nämlich die *naturgemässe*, besteht zu Recht; ob aber unter dem Rattenkönig der bisher bekannten Methoden irgend einer das Attribut „naturgemäss“ voll und allseitig gebühre, ist nicht nur zweifelhaft, sondern entschieden zu verneinen.

In Nr. 18 (1934) wurde zuerst das *Eitz-System* als eine der wichtigsten Methoden genannt. Eitz verdanken wir viele wertvolle Erkenntnisse und Aufschlüsse auf dem Gebiete der Notationskunde und der Gesangsmethodik, was dankbar anerkannt werden muss. Sein Tonbenennungs-System aber ist leider verfehlt, und wenn Studienrat Schiegg es auch das theoretisch genialste nennt, ist es dennoch das verfehlteste und praktisch wertloseste. Prof. Riemann, eine Autorität auf dem Gebiete der Notationskunde, nennt es „ein ohne jeden Nutzen neuen Ballast bringendes Surrogat, eine durchaus auf Trugschlüssen aufgebaute Methode.“ Das ist die ungeschminkte Wahrheit. Sehen wir uns einmal einen dieser Trugschlüsse, den wichtigsten, auf dem das ganze System ruht, etwas genauer an:

Eitz meint, dass die Töne verschiedener Tonhöhen nur quantitativ von einander verschieden seien, nicht auch qualitativ, und

dass ihnen daher gut gewählte qualitative Unterscheidungsmerkmale beigegeben werden müssen, die „Tonworte“. — Dies ist ein Trugschluss!

Ein Sonnenstrahl, der durch eine kleine Oeffnung dringt, ist von einem andern, der durch eine grössere Oeffnung eindringt, nur quantitativ verschieden. Führt man aber einen Sonnenstrahl durch das Glasprisma, zeigen sich sieben verschiedene Arten Strahlen, die von einander in höchstem Masse qualitativ verschieden sind. Das Spektrum: das Fundament der Malerei.

Verschieden, miteinander nicht in Beziehung stehende Töne, z. B. die einer chromatischen Tonreihe (z. B. einer Sirene) sind von einander nur quantitativ verschieden. Wird aber eine Tonreihe durch das Tongeschlechtsempfinden in die periodische Ordnung von je sieben Stufen gegliedert, dann sind alle diese Töne von einander auch im höchsten Masse qualitativ verschieden, sie besitzen die charakteristischen Eigenschaften der sieben Stufen, und auf diesen Eigenschaften beruht die Musik.

Diese Tatsache ergibt:

1. dass das *Eitz-System* auf einem Irrtum beruht;

2. dass die relative Benennung und die relative Notierung der Töne für den Gesang das allein *Naturgemässe* sind, und dass folglich jede Gesangs-Methode, die diese Forderung unberücksichtigt lässt, nicht die naturgemässe, richtige, sein kann.

Die *Wiener Lechner-Methode* nennt sich die einzig richtige, naturgemässe. Sie legt das Hauptgewicht auf eine