

Grundlagen einer richtigen, naturgemässen Gesangunterrichts-Methode

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

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-540213>

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.

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

der Altersstufen entsprechende Auswahl, Anordnung und Darbietung des Unterrichtsstoffes. In dieser Beziehung ist sie naturgemäss; aber die naturgemässe Methode schlechthin ist sie noch lange nicht.

Naturgemäss sind auch die bisherigen Tonika-Do-Methoden hinsichtlich der Benennung der Töne: (Relative) Stufen-Benennung; aber auch von diesen ist noch keine die naturgemässe Methode, weil sie, wie alle andern, ein drittes, wichtigstes Moment der Naturgemässheit ausser acht lassen; es betrifft dies die Ton-Notierung, das Notierungs-System.

Naturgemäss ist eine Ton-Notierung nur dann, wenn sie der Natur des Tonerzeugungsmittels, für das sie bestimmt ist, möglichst vollkommen entspricht.

Nun die äusserst wichtige Frage: Entspricht das bisherige, absolute Ton-Notierungssystem der Natur der menschlichen Stimme?

Sehen wir uns auch das einmal gründlich und vorurteilslos an!

Unser „absolute“ Notierungssystem entwickelte sich nach und nach, im Verlaufe der letzten drei-vier Jahrhunderte, und zwar unter dem ausschliesslich bestimmenden Einfluss, der sich gleichzeitig entfaltenden Instrumentalmusik. Es entspricht daher auch der Mehrzahl der Musik-Instrumente mehr oder weniger vollkommen. Der einstige Anfang einer relativen, für die Vokalmusik bestimmten Notierung (jene des Guido von Arezzo) verkümmerte. Einen solchen verkümmerten Ueberrest haben wir heute noch in der Choral-Notierung.

Was uns heute noch fehlt, ist eine der menschlichen Stimme naturgemässe Ton-Notierung. Alle bisherigen Gesang-Methoden nehmen ohne weiteres an, das absolute, instrumentale System sei auch der Vokalmusik naturgemäss. Das ist ein schwe-

rer Irrtum. Auch Eitz hat richtig erkannt, dass Instrumentalmusik und Vokalmusik von einander grundverschieden sind, und dass unser heutige Gesangunterricht, auf den Grundsätzen der Instrumentalmusik aufgebaut und nach deren Lehrweise eingerichtet, auf durchaus falscher Grundlage ruht. Ein solcher „Gesangunterricht“ kommt über eine äusserst mühsame und unbefriedigende Vorarbeit für den Instrumentalunterricht nicht hinaus. Und als Folge des genannten Irrtums: Welch ein Chaos an Methoden: Absolutisten, Relativisten, Zifferisten, Tonwörtler, und dazu eine immer neue Flut von Gesanglehrmitteln, Tabellen, Kursen und — Leerhängen! (nicht Lehrg.) Und die schlauerer „Gesanglehrer“ in unsern Volksschulen resignieren und trösten sich mit dem Hinweis, dass der Gesangunterricht ja doch ein „Nebenfach“ sei, das man getrost vernachlässigen dürfe. Mit allem guten Willen und mit all dem Zusammenklauben wirklicher oder auch nur vermeintlicher „Vörteli“ sei doch nichts Rechtes zu erreichen, und mit dem berühmten „Kontakt nach oben“ sei es erst recht nichts.

So steht's! Und unsere Schüler bleiben Analphabeten, und wenn sie aus den Mittelschulen austreten, sind sie es noch, wenn sie unterdessen nicht Instrumental-Musiker geworden sind.

Wo fehlt es denn eigentlich?! Ich sage es mit aller Entschiedenheit: Man hat eine Tatsache fundamentalster Bedeutung ausser acht gelassen:

Das bisherige, instrumentale Notierungssystem entspricht der Natur der menschlichen Stimme in keiner Weise!

Jawohl! Und da nützt die vortrefflichste Auswahl, Anordnung und Darbietung des Unterrichtsstoffes und da helfen die ausgeklügeltesten Tonworte, relative oder absolute, nichts, bestimmt nichts!

Wir brauchen als drittes fundamentales Moment einer na-

turgmässen Methode eine Ton-Notierung, die der Natur der menschlichen Stimme vollkommen entspricht.

Die Versuche, die bisher dafür unternommen wurden, misslangen.

Werfen wir vorerst einmal einen prüfenden Blick auf die Natur, auf das Wesen der Tonerzeugungsmittel! Hier erkennen wir folgendes:

1. Das menschliche Stimmorgan ist ein Werk von Gottes allmächtiger Schöpferhand;

2. Die Musikinstrumente sind Menschenwerke.

Aus der Erwägung dieser Tatsache ergibt sich, dass das eine unendlich vollkommener sein muss als alle andern. Ein Vergleich bestätigt diese Annahme in glänzendster Weise:

a) Die menschliche Stimme allein besitzt Beseelung. In ihr offenbart sich die Seele des Menschen; untrüglicher noch als sie sich im Auge spiegelt. Was ist's, was uns in der Stimme eines Kindes, in der Stimme eines zur vollen Reife und Klarheit sich durchgerungenen Menschen so tief zu ergreifen vermag? Die Seele, die bewusst oder unbewusst schöne Seele. Kein Musikinstrument besitzt Seele; Wohl laut, einen besondern Klangcharakter, ja, aber niemals Seele.

b) Für die Notierungsweise von grundlegender Bedeutung sind aber die folgenden beiden Vollkommenheiten der menschlichen Stimme:

1. Sie vermag jeden Ton innerhalb ihres Umfanges (der durch Training bedeutender Erweiterung fähig ist) unmittelbar zu erzeugen und zwar in den verschiedensten Nuancierungen.

2. Sie verfügt über die ungemöhnliche Fähigkeit, unmittelbar zu transponieren.

Solche Vollkommenheiten kann nur ein

von Gott selbst erschaffenes Musikinstrument aufweisen.

Die menschliche Stimme transponiert unmittelbar. Ich brauche ein Lied nur auf verschiedenen Tonhöhen anzustimmen; das Uebrige, das Transponieren, besorgt die Stimme ohne jede Schwierigkeit automatisch und unmittelbar.

Das instrumentale Notierungssystem ist eine Notierung transponierter Tonarten. Wenn wir dieses im Singen verwenden, so zwingen wir die menschliche Stimme, mittelbar zu transponieren; wir vergewaltigen ihre Natur, wir zwingen sie zu völlig unnötiger und unnützer Arbeit, die sie überdies innert nützlicher Frist gar nicht zu bewältigen imstande ist, weil ihr die dazu erforderlichen Assoziations-Hilfen (Tasten, Griffe etc.) völlig abgehen. Daraus folgt mit eherner Logik, dass alle Methoden, die dieses System gebrauchen, zum vornherein verfehlt sind, dass sie ohne Heranziehung eines intensiven Instrumental-Unterrichtes, ein befriedigendes Resultat unmöglich zu erreichen imstande sein können. Wenn wir also im Gesangunterricht das instrumentale Notierungssystem gebrauchen, verkennen und vergewaltigen wir die Natur der menschlichen Stimme, wir treiben einen eigentlichen Unfug! Der menschlichen Stimme, die unmittelbar zu transponieren vermag, entspricht nur eine Ton-Notierung, welche die Tonarten nicht transponiert notiert, also eine relative Notierung. Mit andern Worten: der menschlichen Stimme ist nur eine Notierung der Tongeschlechtsstufen ohne Transponierung derselben naturgemäss, und dies ist die Tonika-Do-Notierung.

Die bisherigen Tonika-Do-Methoden beschränken sich auf eine Stufen-Benennung, behalten aber im übrigen die absolute Notierung bei. Dadurch wird der Zwang und die

Schwierigkeit, mittelbar transponieren zu müssen, nicht beseitigt. Schon melden sich auch Fachleute zum Worte gegen diese Praxis und ihre Argumente sind durchaus nicht unstichhaltig. Absolute Notierung und relative Benennung sind ein Widerspruch in sich. Das logisch einzig richtige ist:

Absolute Benennung und absolute Notierung — für die Instrumentalmusik, und relative Benennung und relative Notierung — für die Vokalmusik.

Kollege Joh. Schöbi schlägt eine neue Stufen-Benennung vor: da, re, mi, fa, so, lu, si. Theoretisch ist gegen dieselbe nichts einzuwenden, denn sie ist vortrefflich. Vorzügliche Stufen-Benennungen könnte man aber leicht noch viele andere schaffen, ohne aber dadurch einen Nutzen zu stiften, wohl aber eine durchaus nicht wünschenswerte Mannigfaltigkeit zu erzeugen. Die Stufen-Benennung: do, re, mi, fa, so, la, si, ist durch Herkunft und Alter ehrwürdig und in jeder Hinsicht vollkommen genug; lassen wir sie im Interesse der Einheitlichkeit wie sie ist.

Die Tonika-Do-Idee, radikal durchgeführt in der Benennung und vor allem in der Notierung, ist die nachweisbar unentbehrlichste Grundlage einer naturgemässen, einzig richtigen Gesang-Methode; fehlt es da, dann hilft alles andere nichts. Und da die Tonika-Do-Idee eine Gedanken-Einheit darstellt, kann sie vollkommen auch nur auf eine einzige Art in der Notierung verwirklicht werden, so, wie sie in Nr. 18 der „Schweizer Schule“ (1934) dargestellt ist.

In der genannten Schulgesang-Nummer ertönte wiederholt der Ruf nach einem Weg, „der möglichst wenig Zeit in Anspruch nimmt, mit den einfachsten Mitteln zum Ziele kommt, dem Lehrer den Unterricht und den Kindern das Erfassen leicht macht, ja selbst den Schwachen das Mitgehen ermöglicht.“

Diesen Weg zeigt die Tonika-Do. Eine Menge unnützen und unnötigen Ballastes wird damit beseitigt und eine gründliche und allseitige musikalische Ausbildung ermöglicht.

Man hat behauptet, die Instrumentalmusik könne mit dem relativen Tonwort nichts anfangen. Schön! das soll sie auch nicht! Auch die relative Notierung geht sie nichts an. Wir können im Gesangunterricht mit der absoluten Benennung und Notierung auch nichts anfangen! Musik und Gesang sind zwei grundverschiedene Dinge. Wie lange geht es noch, bis wir das einmal einsehen und dagegen protestieren, dass der Gesangunterricht dazu missbraucht wird, für den Instrumental-Unterricht niedrige Handlangerdienste zu leisten, die doch immer nur sehr fragwürdig sein können.

Wenn wir den Gesangunterricht auf der geforderten völlig relativen Grundlage aufbauen, dann haben wir

1. Einen Gesangunterricht, der in der kürzesten Zeit, auf die einfachste und natürlichste Weise und auf das Vollkommenste das Ziel erreicht.

2. Einen Weg, der den Instrumental-Unterricht nicht nur nicht erschwert, sondern demselben aufs Vortrefflichste die Wege ebnet.

Solange wir aber im Gesangunterricht die absolute, instrumentale Notierung gebrauchen, solange bleibt der Gesangunterricht ein quälerisches, die Freude am Singen ertötendes, zum vornherein zum Misserfolg verurteilte Stückwerk, ein Zeitvergeuden und ein wahrer Unfug. Auch der Instrumental-Unterricht profitiert davon nichts. Nie werden wir auf diesem Wege zum Ziele kommen!

Es war einmal ein reicher Mann; der hatte ein liebliches Töchterlein. Da starb die Mutter. Eine Stiefmutter kam ins Haus und brachte zwei stolze, herzlose Kinder mit. Diese verachteten das schöne Mädchen und taten ihm zuleide, was sie nur konnten. In

grauem, schlechtem Kleide und plumpen Holzschuhen musste es die ganze Zeit in der Küche sitzen und niedere Magddienste verrichten. Ja, sie verhöhnten es damit, dass sie Linsen und Erbsen in die Asche schütteten und dann von dem armen Aschenputtel, wie sie es nannten, verlangten, dass es sie wieder herauslese und in die Schüssel lege. Dem edlen Kind aber fällt es nicht ein, die entwürdigende Arbeit auszuführen. Es öffnet das Fenster und ruft das weisse Taubenpaar und die Vögel des Himmels herbei, und im Nu ist die Verwandlung vollendet. Nun besinnt sich Aschenputtel seiner edlen Herkunft. Schon steht es am Grabe der Mutter: „Bäumlein rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich!“ Sieh! da steht es nun im Brokatgewand, in Gold- und Silberschmuck. Es eilt zum Feste. Der Königssohn spricht entzückt: „Das ist meine Tänzerin!“ Doch sie entwischt ihm wieder. Endlich gelingt es ihm, in den Besitz des goldenen Schühleins zu kommen, das auf den Stufen der Schlosstreppe zurückblieb, und nun entdeckt er endlich im verschupften

Aschenputtel die wahre Königstochter und befreit sie aus Schmach und Knechtschaft. —
 „Der geneigte Leser fängt allbereits an, etwas zu merken“.

Zum Schluss noch ein Wort an die „Königssöhne“:

Noch immer sind wir auf der Suche nach dem echten Königskind, nach der *Gesamtmethode*, und studieren umfangreiche Werke von hüben und drüben —, und wenn wir meinen, endlich die Richtige gefunden zu haben und uns frohgemut damit „auf den Weg“ begeben. —

Ruckediguck!! ruckediguck!

Blut ist im Schuck!

Wieder nichts! verlorene Zeit und vergebliche Mühe, und das arme Aschenputtel noch immer im Elend! Zum Kuckuck mit all dem breiten und langen „wissenschaftlichen“ Geschwätz! Es braucht ja nur ein wenig folgerichtiges Denken, ein bisschen Logik, und siehe! die Sache ist so einfach, beglückend einfach und —

naturgemäss!

Basel.

Al. Trutmann.

Mittelschule

Sallusts Wesen und Werk

(Ein Literatur-Bericht.)

I.

Die Altertumskunde im allgemeinen und die klassische Philologie im besonderen ist in der Zeit, deren Anfang durch Mommsen, deren Ende durch Wilamowitz bestimmt erscheint, vor allem von zwei Kräften getrieben, einmal durch die historische Deutung und dann durch die kritische Sichtung. Auf Sallust angewendet, bedeutet dies: alles, was Sallust geschrieben hat, wird auf geschichtliche Wirklichkeit hin untersucht, und alles, was nicht hundertprozentig auf seinen Namen verbürgt ist, wird ihm abgesprochen. Dazu wird das Leben des Autors unter die Lupe genommen und siehe! es zeigt sich: seine

Lebenspraxis steht in unüberbrückbarem Gegensatz zur Theorie, die sein Werk entwickelt. So stellt sich dann noch die Frage: Wie ist dies erklärbar?

II.

Die Frage nach geschichtlicher Wirklichkeit musste sich begreiflicherweise zunächst gegenüber der „*Coniuratio Catilinae*“ stellen. Denn ausser Sallust finden wir darüber einlässlichen Bericht bei dem Manne, der Catilinas erster Gegenspieler war oder wenigstens als solcher sich gab, bei Cicero. Und es steht heute zweierlei ausserhalb jeglicher Diskussion, nämlich: die beiden Berichte gehen in wichtigen Punkten auseinander und: Cicero, nicht Sallust gibt das historisch