

Ob die Schüler gut und gern singen

Autor(en): **Bucher, Dominik**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Schule**

Band (Jahr): **31 (1944)**

Heft 21: **Gesangunterricht**

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-537432>

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.

SCHWEIZER SCHULE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

OLTEN + 1. MÄRZ 1945

31. JAHRGANG + Nr. 21

Ob die Schüler gut und gern singen

Das ist nicht einerlei, ist auch nicht gleichgültig. Wer seinen frohen Lehrersinn bewahrt hat, der wird mit Lust und Beharrlichkeit dafür sorgen, dass die Schüler gut und gern singen. Wege zur Erreichung dieses Zieles gibt es viele; aber es schadet nichts, wenn man sich die Marschroute wieder einmal genau aussteckt.

Mit andern Worten: Wir müssen uns zu allererst wieder einmal überlegen, ob wir mit einer eigentlichen Ziel-Lehre oder mit einer Rezept-Sammlung ausgerüstet die Wanderschaft in den Gesangsunterricht antreten wollen.

Die Rezept-Methodik „man nimmt, man macht . . .“, so verpönt sie bei den Denkgewohnten ist, wäre zwar unter den obwaltenden Umständen nicht ganz von der Hand zu weisen. Die stets wachsenden Anforderungen in allen Unterrichtsfächern und die ausserberufliche Beanspruchung der Lehrpersonen lassen tatsächlich für ein tiefinnerliches Ueberdenken des Lehrweges oft wenig Zeit mehr übrig, und da ist dann manche Lehrperson froh, wenn eine fertige Lehrform, eben ein Rezept, sich vorfindet. Trotzdem möchte hier nicht dieser Weg eingeschlagen werden, weil gewisse Gefahren zu fürchten sind. Das übernommene Rezept macht den Lehrweg unpersönlich und beraubt ihn so einer wichtigen Voraussetzung zur nachhaltigen und tiefen Beeinflussung. Das Rezept als bloss äussere Form gelangt oft zur falschen Anwendung, weil die innern Triebkräfte, welche zu seiner Formung geführt haben, bei einer andern Person nicht mehr oder noch nicht bekannt sind. Beispiele falscher Anwendung von Stimmbildungs- oder Tonika-Do-Rezepten gäbe es genügend. Und wie viel Schatten hat doch ein ungenügendes Verständnis des sog. Arbeitsprinzipes ein Jahrzehnt lang über die Volksschule geworfen! Da zeigte sich deutlich der Mangel am Verstehen der Grundlage. — Die unbequemste Eigenschaft einer Re-

zeptsammlung aber besteht in ihrer grossen Raumforderung. Ein solches Vorhaben müsste, um wirklich seinem Zwecke unmissverständlich gerecht zu werden, mit einer dreistelligen Seitenzahl, mit Handbüchleinformat und — last not least — mit einer entsprechenden Autorkapazität rechnen können.

Mit dieser Arbeit aber will indessen eine Ziel-Lehre aufgesetzt werden, die allerdings da und dort durch praktische Beispiele etwelche Veranschaulichung erhalten soll. Als Hauptziel nennt diese Arbeit das Gut- und Gernsingen der Schüler. Diesem Hauptziel sind nun die Teilziele, dem Endziel die Streckenziele unterzuordnen, die sich hinsichtlich der musikalischen Elementarlehre, der Gehör- und Stimmbildung und der Lesefertigkeit aus den einzelnen Formen des Lehrauftrages (Wissen und Beobachten, Ueben, Ausüben und Singen) ergeben.

1.

Ein gewisses Wissen

Damit die Schüler gut singen lernen und das Singen gern ausüben, ist es rätlich, wenn nicht gar notwendig, dass der Lehrer und in kleinerem Umfang auch die Schüler ein bestimmtes Wissen aus der musikalischen Elementarlehre, über das Singorgan und seine Betätigung besitzen. Ein „gewisses“ Wissen bedeutet demnach für den Lehrer, dass er doch — mehr als ein Musik-Laie — über ein grösseres Mass von Fachwissen verfügen muss; dem Schüler gegenüber aber darf es eine Einschränkung bedeuten; denn eine Uebersättigung mit Wissen führte ihn vielleicht geradewegs dazu, ungut und ungern zu singen. Die Beifügung „gewiss“ möchte hier aber noch in einem weitern, in ihrem ureigentlichen Sinne verstanden sein; Gewissheit des Wissens. Es ist wahrscheinlich in kei-

ner Lehre so viel Vermeintliches und Widersprechendes aufgestellt worden wie in den verschiedenen Gesangslehren. Gewissheit bedeutet demnach auch für das Bearbeiten dieses Themas Einschränkung. Es sollte m. a. W. nur das zur Sprache kommen, was allgemein anerkannte Gültigkeit besitzt. — Und schliesslich kommt hier noch ein gewisses Wissen für den Lehrer als Gesangspädagogen in Frage, die Einsicht in die psychologischen Grundlagen eines fruchtbringenden Unterrichtes.

Da gerade dieses Wissen im unverrückbaren Hinblick auf das Gut- und Gernsingen von sehr starker Bedeutung ist, so soll hievon zuerst die Rede sein.

Hast du, lieber Leser, schon einen von den zahllosen Aufsätzen über Entwicklungspsychologie (E. Ps.), die in Fachzeitschriften, Dissertationen und Lexiken erschienen sind, gelesen? Ich wage es zu hoffen. Dann magst du wenigstens ahnen, dass die E. Ps. einen alten pädagogischen Erfahrungsgrundsatz wissenschaftlich genauer und nachdrücklicher umschreiben will. Dieses Grundgesetz besagt, dass die Vermittlung jeglicher Bildungsgüter an einen günstigsten Zeitpunkt gebunden ist. Kommt die Vermittlung ordentlich zu früh, so sind die Voraussetzungen zur Aufnahme noch nicht da, kommt sie verspätet, so ist vielfach das Interesse nicht mehr vorhanden. Die E. Ps. ermittelt aber nicht nur den günstigsten Zeitpunkt; sie regelt auch die stufenmässige Reihenfolge. Da die E. Ps. schlechthin alle Abschnitte vom Lebensanfang bis zum Lebensende in den Kreis ihrer Betrachtung zieht, so sieht unsere Einteilung zwei Hauptstücke vor: Es ist einmal die Rede von der E. Ps. des Zöglings und nachher von jener des Lehrerpädagogen; denn auch dieser macht seine Entwicklung durch, eine Entwicklung, die im Gesamtbild der Schule, wo doch Jahr für Jahr Schüler von ungefähr gleicher Entwicklungsstufe da sind, sozusagen die Vorwärtsbewegung inmitten des Stillstandes darstellt.

Der Leser wird mir ein näheres Eintreten auf die allgem. E. Ps. des Schulzeitalters erlassen. Ich glaubte, einen Hinweis auf deren Bedeutung schuldig zu sein. In den spätern Ausführungen aber werden praktische Vorschläge zu hören sein, die vieles verdeutlichen können. Hingegen muss von einer Teilaufgabe der besondern E. Ps. noch gesprochen werden. Die Gestalts- oder Ganzheitspsychologie

ist in der Art ihrer Terminologie und wissenschaftlichen Forschung ein Kind der Neuzeit. Ihrem substantiellen Inhalte nach kann sie eigentlich schon in der Scholastik nachgewiesen werden. Ja noch früher! Im 6. Jahrhundert vor Christus brachte der chinesische Philosoph Lao-Tse den Hauptinhalt der Ganzheitspsychologie auf die kürzeste Formel: „Die Summe der Teile ist nicht das Ganze.“

Leider ist es nur zu wahr, was im Lexikon der Pädagogik der Gegenwart (1930) geschrieben steht: „Bis vor kurzem war die Unterrichts- und Erziehungslehre in der Elementenpsychologie begründet. Auch die jetzt wirkende Lehrer- generation hat ihre psychologische Ausbildung noch im Sinne dieser überlebten psychologischen Lehre erhalten. Beide Umstände machen es verständlich, dass bis heute in der Pädagogik erst wenige Ansätze zu verzeichnen sind, bewusst von der Ganzheitspsychologie auszugehen, und dass diesem Bestreben starke Hemmungen entgegentreten.“ Soweit das Lexikon!

Nun ist es aber besonders für die untern Schulstufen von grosser Wichtigkeit, dass das Bildungsgut in ganzheitlicher Form dargeboten wird. Im Zusammenhang mit dieser Forderung erinnere ich mich eines auffälligen Beispiels aus Roggers Lehrbuch der Pädagogik. Es heisst da, dass ein kleines Küchlein nie mehr seine Mutterhenne kennen lernt, wenn man ihm zwischen dem 2. und 8. Lebens- tage eine Kapuze über den Kopf zieht. Das heisst in psychologischer Form nichts anderes, als: das Küchlein hat seine bestimmte Zeit, wo es das Bild seiner Mutter, ein Ganzheits- und Gestaltsbild aufnimmt. Wird dieser Zeitpunkt verpasst, so erkennt nachher das Küchlein nur noch Einzelteile, die in ihrem Beieinandersein zwar eine Summe, aber keineswegs das Ganze ergeben. So ist es ganz ähnlich beim kleinen Schulkind. Das vorschulpflichtige Kind lernt ganzheitlich. Die Mutter und die Geschwister lehren — insofern sie nicht des Schulmeisters Gebaren nachäffen — durchaus ganzheitlich. Die Mutter singt Lieder vor, nicht einzelne Töne, sie betet Gebete vor, nicht einzelne Wörter, noch Laute. Es vergeht einige Zeit, im Wunderland der Kinderseele geschieht etwas (wer weiss genau was?), und auf einmal singt das Kind das ganze Lied, es betet das ganze Gebet, der kleine Bub pfeift mit aller Selbstverständlichkeit den Lütholdmarsch, den er nun so oft gehört hat. Die zeichnerischen frühkindlichen Darstellun-

gen, die von den Erwachsenen vielfach so gar nicht verstanden werden, sind nach den eingehenden Untersuchungen der Leipziger Psychologen Volkelt, Sander und Krueger ganzheitliche Darstellungen, die allerdings nicht das Erscheinungsgemässe der Zeichnungsobjekte, sondern mehr deren Wirkungsweise auf das Kind (z. B. in taktilmotorischer Hinsicht) darstellen wollen.

Dann kommt das Kind zur Schule, und nun beginnt die Elementenpsychologie ihre, im wahren Sinne des Wortes zersetzende Tätigkeit. Wenn Freude und Fertigkeit des Singens längst nicht mehr im wünschbaren Ausmasse vorhanden sind, so müssen dafür neben einigen zeit- und umweltbedingten Gründen musikpädagogische Couponationen verantwortlich gemacht werden, die von der Elementarpsychologie her leben. Sobald der Gesangunterricht wieder aus sich selber lebt, statt aus der Klavierschule, die doch fast notwendig eine Elementarlehre sein muss, wird es wieder anders werden.

Der Seelenspiegel, der die Gestaltform der Uebungs- und Liedwesen aufnimmt und widerstrahlt, das ist das musikalische Gedächtnis, eine Wunderkraft der Seele, die im bisherigen Gesangunterricht arg vernachlässigt wurde. Die Ganzheitspädagogik ist genau in dem Masse auf die Gedächtniskraft angewiesen, wie sie diese umgekehrt wieder befruchtet. Gehörbildung an organischen Ganzheiten vermittelt des Gedächtnisses: der Zusammenhang dieser drei grossen G darf uns nicht mehr aus dem Blickfeld der Entwicklungspsychologie kindertümlicher Gesangspflege verschwinden.

In der Hinwendung zur E. Ps. des Lehrerpädagogen berühren wir ein Problem ganz eigener Art, das je nach der Wesensgestalt der betreffenden Lehrperson je eine besondere Darstellung verlangte. Eine gewisse objektive Schichtung im Wesen der Lehrpersonen, ein Hervortreten der seelischen Formationen, ist trotzdem nicht in Abrede zu stellen, und hauptsächlich aus der Wesensschau (Phänomenologie) dieser Formationen ist die Wandelbarkeit des Lehrerlebens ersichtlich. Nach meiner Beobachtung ist der Lehrer zuerst ein Sucher, dann ein Prinzipienreiter und zuletzt ein mit dem besondern Wesensmerkmal der Väterlichkeit ausgezeichnete Erzieher. — Nach Absolvierung der Staatsprüfung wird der Junglehrer zunächst 1—2 Jahre in der Art des Seminarpraktikums weiterleh-

ren. Inzwischen erwacht das Eigengepräge seiner Lehrerpersönlichkeit und kommt in Konflikt mit den hergebrachten Lehrritten. So wird der Junglehrer zum Sucher. Dieser Zustand dauert einige Jahre an, bis eine Versteifung auf gewisse Grundsätze sich abzuzeichnen beginnt. Nun wird der schon ordentlich reife Schulmann zum Prinzipienreiter; im Gesangunterricht z. B. wird das absolute Notenlesen, die Stimmbildung oder die dynamische Gestaltung auf die Spitze getrieben. Wehe, wenn die Versteifung gar zur Verknöcherung ausartet, wenn die geistige Weiterentwicklung hier schon stille steht! Dann wird daraus jenes Schulmeisterzerrbild erstehen, wie es etwa zur Ergötzung des breitem Publikums im Lustspiel vorgeführt wird. Der normale Entwicklungsverlauf aber mündet in jene herrliche Stufe ein, die sich durch Väterlichkeit auszeichnet. Wer den Wesensbegriff der Gottvaterschaft von der hl. Theologie her kennt, wer selber aus eigener Vaterschaft glücklich Wissender ist, der erkennt mit Leichtigkeit, dass der charakteristische Zug dieser Entwicklungsstufe zur Ganzheit hingeordnet ist, die sowohl die Kräfte des Erkennens und Wollens, wie besonders auch jene des Gemütes umschliesst (. . . aus ganzem Herzen, aus ganzer Seele, aus ganzem Gemüte). Eine dermassen mit den Prädikaten der Gottes- und Menschenliebe ausgezeichnete Lehrerpersönlichkeit strahlt aber in allem Bildungsgeschehen eine ganz andere sonnige Wärme aus als jene, die sich dem blossen Intellektualismus verschrieben hat. Hier gilt das Wort des hl. Paulus: „Wissenschaft bläht auf, Liebe aber erbaut.“ Das wirkt sich vor allem im Gesinnungsunterricht aus. In bezug auf die Gesangspädagogik (Methodik wird Pädagogik!) wird der Boden der Ausschliesslichkeit verlassen, das Lehrerherz hat Raum für das grosse Ganze, für das Singen als solches, nicht bloss für die Stimmbildung, für Notenlesen oder Treffübungen oder dergleichen nützliche, aber aus dem Zusammenhang und aus der Entwicklungsstufe gerissene Dinge. Damit sind dann die Voraussetzungen für eine erfreuliche Gesangspflege erwacht und schauen sich nach Arbeit um.

Sonderbares Zusammentreffen! Kaum hat die Klage über die Elementenpsychologie verklungen, so erfordert die Weiterführung dieser Arbeit, sich mit der musikalischen Elementarlehre zu beschäftigen. Doch hat es sein Gutes; denn nun muss sich zeigen, dass nicht die Elementarlehre als solche angefeindet ist, sondern — vom Stand-


punkt der E. Ps. her gesehen — ihr verfrühtes Auftreten.

Im Hinblick auf die Raumknappheit muss es genügen, aus der Elementarlehre ein paar Probleme herauszugreifen. Für den Lehrer sind es allerdings keine Probleme. Was er vom Musik- und Physikunterricht (Akustik, Wellentheorie) des Seminars her noch weiss, das ist ein wohlfundiertes und zusammenhängendes Wissen. Eine ganz andere seelisch-geistige Lage treffen wir beim Schüler, und alsogleich spüren wir auch die grosse Mühe, uns in seine seelische Lage hinversetzen zu können. Da wollen wir einmal beim Angelpunkt des melodischen Lebens etwas stehen bleiben, beim wirklichen Problem Ganz- und Halbton, an welchem Punkte die ganze Intervall-, Tonleiter- und Tonverwandtschaftslehre wie an einem Haar hängt. Mit diesem Punkte steht oder fällt das ganze erwähnte System und damit auch der Zusammenhang mit dem Notensystem einschliesslich der Schlüssel-, Vor- und Versetzungszeichen. Ich wage zu behaupten: Ein durchschnittlich begabtes Kind, das keinen Instrumentalmusikunterricht geniesst, wird bis weit in die Klassen hinauf Ganz- und Halbton nicht sicher unterscheiden können. Die Tatsache, dass es die Durtonleiter und etliche Lieder tongerecht singen kann, ist kein Beweis für die gegenteilige Annahme. Sage ihm, es solle beim Singen der Tonleiter den Halbton zwischen die 2. und 3. Stufe legen, und es wird dir den Anfang der Molltonleiter vorführen . . . Glaubst du wirklich, dass ihm das gelingen werde? Also! Uebrigens gibt es selbst für uns Erwachsene oder musikgebildete Lehrer unter gewissen akkordischen Umständen sinfonischer Musik Stellen genug, wo wir nicht sofort, sondern erst nach Uebersetzung, unter Heranziehung von Vergleichen bestimmen können, ob diese oder jene Stimme einen Ganz- oder Halbtontschritt vollzogen hat. Hier stehen wir vor einem wichtigen Einsatz zur Frage der Entwicklungspsychologie, worüber wir nicht eifrig und tief genug nachdenken können. Nicht auf das musikalisch besonders gebildete Kind dürfen wir in diesem Punkte abstellen, sondern nur auf den Klassendurchschnitt. Darum die revolutionäre These: Heraus mit diesen erkenntnistheoretischen Dingen aus der Primarschule! Wohl soll die Tonleiter, das gescheiteste und zweckmässigste Uebungs-„Lied“, sollen Intervalle und gebrochene Akkorde

gesungen, aber nicht erkenntnistheoretisch unter Einsatz unbegriffener Begriffe behandelt werden. Das alles gehört auf die Sekundar- bzw. auf die Mittelschulstufe.

Sowenig es auf der Volksschulstufe ein rechnerisches Begreifen der Intervalle geben kann, ebensowenig ein rechnerisches Erfassen der rhythmischen Verhältnisse. Das ist — mit wenigen Ausnahmen — Sache des körperlichen Gefühles, wie es sich mittels der Atmungs- und Sprechorgane beim Sprachrhythmus, mittels der Atmungs- und Körperbewegungen beim rhythmischen Turnen auswirkt. Rhythmus liegt im Gespür, nicht im Denkvermögen. Viele Blasmusiker spüren den Takt in der auf- und abwogenden Zehe, wir Direktoren spüren allerhand in den Armen, Händen und Fingerspitzen, Berufssänger glauben im Halse oder in den Atemräumen etwas wahrzunehmen. Vielleicht sind Atemzug und Pulsschlag nicht nur der Anfang des Lebens, sondern auch der Rhythmik; denn so wie Tag und Nacht die grosse Zeit sinnfällig einteilen, so vermag dieses innerkörperliche Wogen und Branden ein unbestimmtes Körpergefühl zu gliedern. Rhythmus!

Mit dem Unterscheiden von betonten Bewegungen (Zählen, Taktieren, Schlagen, Klatschen) gegenüber dem unbetonten, aber gleichmässigen „Nageln“ (Nägel einschlagen) beginnt die Einführung in das Erfassen und Gestalten rhythmischer Bewegungen. Sehr bald, schon auf der Unterstufe, bedient sich der Unterricht der Noten und Taktstriche, indem er diese in gruppenweiser Anordnung von 1, 2 oder 4 Takten als rhythmische Zeichen einsetzt. Diese Gruppen werden womöglich aus Kinderliedern und Abzählreimen abstrahiert und rein gefühlsmässig — ohne Bruchrechnen — geklatscht. Die punktierte Achtelnote mit dem nachfolgenden

Sechszehntel , ein Hauptbestandteil vieler Lieder, kann ohne Bedenken schon auf der Unterstufe verwendet werden. Es braucht ja dazu kein Bruchrechnen, sondern bloss das liebliche, kurzweilige Doppelhüpfen, wie es in der Turnlektion vorkommt. Im Hinblick auf das Gesagte ist die Seite 41 des 5. Luzern. Rechenbüchleins überflüssig, indem auf der 5. Schulstufe ein solches gesangliches Rechnen nicht in Frage kommt und weil vom Standpunkte des Bruchrechnens aus zu sagen ist, dass die Noten nicht sehr anschaulich

die Bruchwerte der Zeit angeben. Wenn künftighin all die kostbaren Stunden, die ausserdem für rechnerisches Erfassen der Gesangrhythmik eingesetzt wurden, restlos dem gefühlsmässigen Erfassen rhythmischen Lebens zukommen dürfen, so wird nicht nur der Volksschulgesang einen mächtigen Auftrieb erhalten; die Chorleiter und die Direktoren der Blasmusikspiele werden uns nicht genug danken können, wenn Sänger und Musiker wieder ein richtiges Gespür haben für Takt und Rhythmik; denn die Kuchleingeschichte gilt — cum grano salis — ganz besonders für die rhythmische Schulung. Wenn nicht in einem gewissen jugendlichen Alter alles Liedersingen und Musizieren vom körperlich-rhythmischen Gefühl verbeiständet wurde, so kann das später nie mehr in befriedigendem Masse nachgeholt werden.

Und wie steht es zu guterletzt mit dem Wissen um Stimmbildung, Aussprache und Dynamik, dessen Bedeutung einesteils noch verkannt und andernsteils masslos übertrieben wird? Dieses eigenartige Wissen, das ganz in der Schweben mit dem Können ist, darf vor allem kein totes Buchwissen, kein Aufstapeln physiologischer Kenntnisse über Lunge und Kehlkopf sein; es muss erlebt, muss in der Schule eines erfahrenen Stimmpädagogen gereift sein. Es kann auch — unter der Voraussetzung eines sehr feinen Gehörs und eines ausgeprägten Muskelgefühles — im autodidaktischen Lehrweg heranreifen. Wenn es dann eine gewisse Güte erreicht hat, so mag das Weiterstudium auf Grund guter Fachliteratur ungemein förderlich sein. Ein gesichertes Wissen über die Stimmerzeugung und Resonanzentwicklung ist für dessen Träger ein sehr beglückender geistiger Vorrat. Doch liegt darin auch die Gefahr, dass der nun in diesen Dingen reife Lehrer unreife Kinderköpfe damit „beglücken“ möchte. Wenn aber schon unter Erwachsenen, ja unter Stimmpädagogen, die Gefahr des Missverstehens besteht, um wie viel fraglicher sind dann die Aussichten für den Schulunterricht. Es lohnt sich wohl nicht der Mühe, wenn der Lehrer wie ein wandelndes Lexikon seine Weisheit auskramt. Nein! Nicht um auszukramen muss der Lehrer wissen, viel wissen, sondern aus zwei andern wichtigen Gründen.

Einmal darf in der ganzen schulischen Gesangspflege nichts verordnet und gefordert werden, was der Stimmentwicklung jetzt oder später irgendwie gefährlich werden könnte. Dazu nur ein Beispiel

zur Erläuterung. Erfahrene Stimmpädagogen verlangen, dass in der Schule nicht schreiend gesungen werde. Eine in der Stimmbildung nur halbwegs gebildete Lehrkraft wird nun vielleicht einwenden, dass das bloss eine modische Zeitforderung, eigentlich einbarer Unsinn sei. Lautes Singen sei nur dann schädlich, wenn der Stimmeinsatz mit dem Glottisschlag beginne und mit verkraempfter Stimmuskulatur weitergeführt werde. Ständig leises Singen sei für gesunde Kinder etwas Unnatürliches und nicht zur Singfreude führend. Diesen Ausführungen wäre zunächst entgegenzuhalten, dass sie sowohl richtige wie falsche Auffassungen enthalten. Schon das über den Glottisschlag Gesagte ist zweifelhafter Natur, indem dieser einerseits zu einer verkraempften Stimmgebung führen kann, wie er andererseits in der Bel-canto-Schule zur Erlernung des Trillers notwendig gebraucht wird. Es kommt also schon da auf das Wie und nicht auf das Was an. Aber der wesentliche Punkt, gegen den die obigen Ausführungen verstossen, liegt in dem, was nicht gesagt ist. Es wird nämlich dieses Lautsingen nicht in Beziehung gesetzt zur Resonanzbildung. Nichts schädigt aber die Resonanzentwicklung so sehr wie forciertes Singen. Das Resonanzvermögen zieht sich beleidigt und nunmehr untätig in den Schmollwinkel zurück, weil es durch den aufdringlichen „Schreihals“ kalt gestellt worden ist. Darum ist das Singen mit übermässigem Atemdruck in aller Gesangs„pflege“ zu meiden.

Dieses eine Beispiel soll uns lehren, den Wert des Stimmbildungswissens zu schätzen. Leider gestattet die Raumbeschränktheit die Aufführung weiterer Beispiele nicht, sonst müsste man noch darlegen, welcher Unfug mit gewissen Tonbildungssilben und mit dem Summen getrieben wird, bloss deshalb, weil man nicht weiss, warum und in welcher Ausführung solches geübt werden muss. Anstatt Tonbildung erreicht man dann unter Umständen eine Verkraempfung der Stimmorgane, was auf die Dauer gleichbedeutend ist mit Zermürbung der Stimmgesundheit. Kenntnis der Stimmhygiene ist somit für uns Lehrpersonen genau so wichtig, wie für den Violinisten, den Trompetenbläser und den Orgelspieler die Kenntnis seines Instrumentes ist.

Es gibt indessen für die Notwendigkeit reichen Stimmbildungswissens noch einen weiteren Grund. Sehr viele Lehrpersonen kommen einmal in die

Lage, nicht bloss in ihrer Schulklasse, sondern auch in andern singenden Ringen, die noch höhere Anforderungen stellen, Gesangunterricht erteilen zu müssen. Man denkt da unwillkürlich an die Lehrerorganisten und Chordirektoren und weiss dann haargenau, wie sehr die mehr oder minder kunstvolle Vortragsart der kirchlichen ein- oder mehrstimmigen Gesänge nicht bloss von der Energie des Chorleiters abhängig ist, sondern ebensowohl auch von dessen Wissen.

Nach all diesen Ausführungen dürfte die Wichtigkeit der Stimmbildungskunde nicht im Zweifel stehen. Auf die Frage aber, was nun alles Gegenstand dieses Erkenntnisstrebens sein müsse, darf hier nur an ein ausgedehntes Schrifttum gedacht werden, um alsogleich zu erkennen, dass eine — nur teilweise Ausbreitung dieses Wissens ein Ding der Unmöglichkeit ist. Das Bekanntwerden mit diesen Gegenständen muss dem Einzelnen überlassen bleiben. Jeder muss nach dem Masse seines Interesses, oder noch besser gesagt, nach der Stufe seiner eigenen Entwicklung sich in diesem Labyrinth zurechtfinden. Um dem Uneingeweihten hilfreich die Hand zu bieten, sind unten einige ganz kleine Schriften angemerkt, die sich durch Kürze und begriffliche Klarheit auszeichnen.*

2.

Achtendes Beobachten

Hinreichendes Erfüllen bildender Verpflichtung im Gesangunterricht erfordert — wie das der vorige Abschnitt zeigte — ein bestimmt abgegrenztes und durch Gewissheit ausgezeichnetes Wissen der Lehrperson. Es darf aber nicht tot, leblos, wachstumslos sein. Wie ein lebendiger Organismus durch die Nahrungsaufnahme erhalten bleibt, wächst und durch Zeugung seine Art fortpflanzt, so muss das Wissen durch ständiges Beobachten vervollkommen und erweitert werden. Das Beobachten könnte allenfalls beim mechanischen, statistischen Aufzeichnen und Festhalten stehen bleiben, könnte also beispielsweise mit der technischen, leblosen Arbeit eines Seismographen

* Karl Suter-Wehrli. „Ausschnitte aus der Gesangstechnik.“ Hug & Co., Zürich.

Fritz Klaentschi, Luzern. „Was jeder Sänger . . . wissen sollte.“ Selbstverlag.

Christian Winkler. „Sprechtechnik für Deutschschweizer.“ Francke AG, Bern.

verglichen werden. Eine viel höhere Wertstufe aber erreicht die Beobachtung, wenn sie die Umstandsbestimmung „achtend“ erhalten kann; denn nun wird sie auf einmal durch die Wärme menschlicher Verbundenheit, durch das Gefühl gegenseitigen Verstehens und Achtens erquickt. Solch mitfühlendes Beobachten macht den wissenden Mann zum weisen Mann und ist — von der Pädagogik des Gesangunterrichtes her gesehen — eine der Hauptbedingungen für die Gesangspflege im wirklichen und nicht bloss im vermeintlichen Sinne von „gut und gern“.

Was heisst das im einzelnen? Auf welche Objekte erstreckt sich die Beobachtung der Lehrperson? Die Beantwortung dieser Frage weist uns deutlich auf drei Beobachtungskreise hin, die sich um den Schüler, die Lehrperson und das Lehrsystem legen.

Wer Gelegenheit hat, in ungezwungenem Verkehr mit vorschulpflichtigen Kindern zu stehen, der wird in diesem Kreise deutlich wahrnehmen können, dass vor allem Gutsingen, aber auch Gernsingen ein Produkt der Vererbung ist. Dieses Erbgut kann schon bei kaum 3jährigen Kindern so unvermutet zum Vorschein kommen, dass man — ohne vorher an Vererbung gedacht zu haben — verblüfft fragt: „Woher mag diese Geschicklichkeit kommen?“ Freuen wir uns dieser Beobachtung und dieser Kinder! Sie sind uns später im Unterricht eine wertvolle Hilfe. Je mehr solche kleine Kunstjünger im Klassenverband sitzen und je eher wir sie entdeckt haben, um so leichter wird unsere Arbeit vonstatten gehen; denn die Gernsinger haben's im Blut, und ihre Sangeslust ist deshalb der wahrhaftige Triebstoff für das gelegentlich etwas stockend vorwärtskommende Schulgefährt.

Die Beobachtung der singenden Kleingugend gibt uns allenthalben Anhaltspunkte, nach denen sich die Liederauswahl richten könnte, ohne Gefahr zu laufen, unpassendes, unkindliches Liedergut in den Anfangsunterricht hineinzutragen. Möchten doch Auge und Ohr des Lehrers wachsam über der Kinderschar schweifen, damit dem forschenden Sinne nichts entgehen könnte, was Aufschluss gibt über die rhythmische und mimische Vortragsart des insgeheim belauschten Kindergesanges. Denn genau so wie der neuzeitliche Zeichenunterricht aus den Kleinkinderzeichnungen gelernt, wichtige Entwicklungsgesetze erkannt hat, genau so weisen die Beobachtungen am Kindergesang auf das spätere Verhalten in der Schulgesangstunde hin.

Und was alles es da erst wieder zu beobachten und zu werten gibt!

Tonalität.

Mit welchen Liedern macht man Jahr für Jahr gute Erfahrungen hinsichtlich Tonreinheit?

Gegenteilige Beobachtungen? An welchen Stellen besonders? Welche Erfahrungen macht man mit „Rufst du . . .“ in den verschiedenen Schulklassen? Detonation in welchem Umfange? Welche Beobachtungen machst du bei Föhnwetter, wenige Stunden vor dem Schneefall, bei überheizter Schulstube, bei dichtem Nebel, im Frühjahr, nach Krankheiten?

Welche Kinder haben ein gutes Tongedächtnis für 1 Takt? Für 2?

Welchen Grundton wählen die Schüler meistens selber beim Singen der Tonleiter?

Von welcher Klasse an sind die Schüler imstande, aus einer Gruppe vorgesungener Töne den Grundton anzugeben?

Prüfe die Reinheit folgender zwei Intervalle: Do—fa, do—la!

Können die Schüler herabfallende Münzen am Klange unterscheiden?

Rhythmus.

Warum kommen die Schüler beim Klatschen gern in ein beschleunigtes Tempo hinein? Wie Abhilfe schaffen?

Bei welchen Liedern besteht besondere Gefahr, dass die Pausen übereilt werden? Auf der Unterstufe? Mittelstufe?

Wo werden erfahrungsgemäss die halben Noten zu wenig gehalten?

Wie steht's in dieser Hinsicht mit „Grosser Gott . . .“?

Achte gut darauf, wo das Volk seine Volkslieder rhythmisch verhunzt? Was kann die Schule dagegen tun?

Denk z. B. an „ . . . schlaf in himmlischer Ruuu-uuh . . .“

Ton- und Lautbildung.

Prüfe genau, wie die Schüler einatmen! Wie sie den Ton zum Singen einsetzen!

Sind die rein äusseren Voraussetzungen zu ungehemmtem, lockerem Singen da? Körperhaltung? Ist der Hals frei vom beengenden Kragen, im Winter frei von einschnürenden Kapuzen?

Höre scharf, ob beim Singen ein leises Reibegeräusch zu vernehmen ist! Gucke den Schülern in den Hals hinunter!

Beobachte die Grösse (die Kleinheit gewöhnlich!) der Halsöffnung! Wie steht es mit der Beweglichkeit der Zunge, des Unterkiefers?

Beobachte Zähne und Lippen bei der Artikulation!

Immer wieder: Beobachtung der Lautqualität bei den Vokalen! Beobachtung der Mundbeweglichkeit bei den Konsonanten!

Vergleiche die Tonbildung deiner Schüler mit jener der am Rundfunk gehörten Schülerchöre!

Vergleiche zwischen Tonbildung und Aussprache der Bambini ticinesi und der Berner Singbuben!

Vergleiche die Aussprache der verschiedenen Nachbarschulen für dich selber!

In wieweit hat das Milieu einen Einfluss auf Tonbildung und Aussprache der Schüler?

Gegenteil: Wie wirkt sich im Laufe vieler Jahre die Bemühung der Schule um gute Tonbildung und Aussprache bei der Bevölkerung aus?

Singfreude.

Welche Lieder singen die Schüler (die Knaben?, die Mädchen?) am liebsten? Wann? Wo? Unaufgefordert? Welche von deinen Schülern singen auch gerne allein? Gehst du gelegentlich während des ungezwungenen Singens den Schulreihen nach und legst deine Ohren ganz nahe an den Singstrom deiner Schüler? Da wirst du bei mehr als einem Kind die überraschende Beobachtung machen, dass es gut singt, trotzdem du es beim Einzelprüfungsgesang (der in Zukunft zu verpönen wäre!) schlecht, denkbar schlecht befunden hast.

Und nun gar erst die Verhältnisse in der Pubertätszeit! Zum Beispiel bei den Knaben. Hast du daran gedacht, oder besser gesagt, hast du es „achtend“ beobachtet, dass der Bub in dieser Zeit sich seiner Stimme eigentlich schämt, dass er sie gar nicht gerne „öffentlich zeigen“ will. Da ist es wahrhaftig mit der Beobachtung allein nicht gemacht, hier heisst es verstehen und Achtung haben vor einer organisch-seelischen Umwälzung. Der für Schläge und Schimpfworte vielleicht unverwundbare Bube hat mitunter ein ungemein zartes Empfinden für Blossstellung seiner Stimme.

Ebenfalls nicht spurlos geht die Mutationszeit beim Mädchen vorüber, obwohl hier der Stimm-„bruch“ mehr aufs Biegen als aufs Brechen geht. Der Stimmwechsel macht keinen Oktavensprung, kaum einige Ganztöne; aber der Stimmklang verändert sich. Einige Vokale werden jetzt für längere Zeit sehr flach oder auch fahl tönen. Tröste dich, Aufregung wäre wertlos; es wird später wieder anders, — besser!

Das sind einige Andeutungen, in welcher Richtung etwa die Beobachtung beim Kinde, beim Kleinern und beim Grössern, gehen kann. Lassen wir es uns angelegen sein, unsere Fähigkeit zum Beobachten stetsfort zu schärfen und in der Auswertung der Beobachtungsergebnisse ruhig und edel zu bleiben (oder zu werden) und hieraus das

zu lernen, was hier in dieser Arbeit an konkreten Einzelvorschlägen (Rezepten) bewusst verschwiegen wird. Werdet gute Beobachter und verstehtet aus allgemein gültigen Beobachtungen richtige Anordnungen zu treffen: so werden die Schüler bald gut und gern singen!

Vorausgesetzt, dass man selber nicht ein ungutes Beispiel darin gibt! Darum beobachte sich die Lehrperson auch selber, ihre eigene Atemtechnik ihre eigene Stimmformung, die Vokalbildung und das Bemühen um deutliche und scharfe Konsonanten! Allenfalls vor dem Spiegel! Eine gewissenhafte Lehrperson wird in der steten Beobachtung ihrer eigenen Stimmentwicklung erkennen, dass ihr zunächst die Lesung der grossen Stimmbildungsklassiker Stockhausen, Reinecke, Lehmann, Iffert, Scheidemantel und wie sie alle heissen, viel, viel Dunkles und Unerklärliches hinterlässt; einige Jahre später wird eine kleine Schrift von Schiegg oder Suter-Wehrli schon viel mehr Verständnis finden, noch später mag ein kurzer Artikel „Stimmbildung“ in einem Lexikon volle Klarheit schaffen und zu guterletzt genügt das winzige Bonmot „Bisogna bere la voce“, um mit einem Mal alles zu verstehen, zu erfüllen und zu gestalten. Das ist ein Vorgang, der aber durchaus nicht nur den Intellekt beschlägt, sondern ebensowohl die Fähigkeit verfeinert Hörens. Der über die Stufe infantilen Hörens Hinausragende wird staunen, welcher Verfeinerung das menschliche Gehör überhaupt fähig ist.

Das gilt auch für die stete Prüfung der Tonreinheit. Wozu hat man eine Stimmgabel? — Die Taktzuverlässigkeit ist viel grösseren Schwankungen unterworfen, als man gemeinhin annimmt. Darum scheue die Lehrperson nicht davor zurück, ihre rhythmische Stetigkeit am Metronom zu überprüfen. Aber jegliche Selbstkontrolle vor dem Spiegel, mittels Stimmgabel oder Metronom muss von der blossen materiellen Ueberprüfung zu einer „achtenden“ Beobachtung vorstossen. Indem sie dann die Falten der Seele umschlägt und festgesetzten Altersstaub herausklopft, wird sie zur Gewissensforschung. Dieses tut besonders dann immer not, wenn die Gefahr der Mechanisierung da ist. Welcher Organist, der schon einige hundert Mal das Requiem mitgesungen hat, kennt nicht diese Gefahr? Und was alles nistet sich nicht ein, wenn man in der Schule Jahr für Jahr nur immer die gleichen Lieder singt!

Dann gilt es auch, im eigenen Seelenbezirk den Raum abzustecken, der dem Kunstgenuss gewidmet ist. Stehe ich noch auf dem Boden einer sauberen und ehrlichen Tonkunst oder halte ich es mit dem Kitsch? — Noch eine weitere, nicht ganz unwichtige Gewissensfrage: Wie steht es um die eigene Singfreudigkeit? Merkt man etwas davon im Gesangunterricht, oder spielst du immer den stummen Zuhörer oder gar den nimmermüden, unerquicklichen Schimpfer und Kritiker? Ach, das wäre schlimmer als eine kleine Blösse im sog. Musikgehör. Denn wisse, was auch viele andere wissen: es gibt Schulen, welche einen sogenannten unmusikalischen Lehrer haben, und sie singen besser als die Schulen ihrer Kollegen, die „hoch“-musikalisch sind.

Die Musikalität allein tut's nicht! Es kommt viel darauf an, wie man seine Ware an den Mann bringt. Darum ist eine objektive Beobachtung der verschiedenen Lehrsysteme eine unumgängliche Notwendigkeit, die nur der verleugnen kann, der selber von Ueberheblichkeit trieft. Aber auch da muss sich mit der Beobachtung die Achtung vor dem Ideengut der „andern“ verbinden. Es tut mir heute noch in der Seele weh, wenn ich daran denke, wie einmal ein sehr tüchtiger und begabter, nun verstorbener Kollege an einer kant. Lehrerkonferenz in Luzern mit Hohn und Spott über das Lehrsystem der Tonika-Do-Freunde herfuhr, das im Gesangunterricht heute üblicher als je ist, an Anhängerschaft stetsfort gewinnt und neuestens durch die unter dem Patronate des Schweiz. Tonkünstlervereins und des Konservatoriums Zürich herausgegebene Musiklehre von Ernst Hörler einen mächtigen Auftrieb zu erwarten hat.*

Ein vorurteilsfreies Beobachten verschiedener Lehrwege muss uns zum mindesten ein gewisses Bedenken einflössen gegenüber einem Zuviel an Theorie, an unverständenen Noten- und Vorzeichenkenntnissen im Rahmen der Volksschulstufe. Bleiben wir einmal ehrlich auf dem Boden der Primarschulstufe stehen, lassen wir das Kind dieser Stufe auf einem einfachen, gangbaren und verständlichen Weg Lieder lernen, und überlassen wir das absolute Notenlesen der Mittelschulstufe und jenen Schülern, die Instrumentalmusikunterricht geniessen. Bei dieser ehrlichen und scheinlosen Selbstbescheidung werden wir zur Erfahrung gelangen, dass es doch noch möglich ist, die Schüler zum

* Seither noch erschienen: Singfibel.

Gut- und Gernsingen zu bringen. Aber es muss nun endlich einmal bewusst und deutlich vom Buchstabentum und von einer total falschen Einschätzung der kindlichen Entwicklung abgerückt werden . . ., ehe es zu spät ist! Nachdem aber in verschiedenen Schulplänen, entgegen aller besseren Einsicht, auf Druck gewisser Kreise hin, schon für die Mittelstufe die Einführung des absoluten Notenlesens gefordert wurde und darum Einheitlichkeit des gesanglichen Lehrsystems vergeblich zu suchen ist, so sollte nun zum allermindesten danach gestrebt werden, dass an den einzelnen Abteilungen wenigstens ein- und desselben Schulortes nach einheitlichem Lehrsystem unterrichtet wird. Damit wäre dann wenigstens jenen Schulgemeinden gedient, die das erreichbare Gute voll auszuschöpfen gewillt sind. Ihr Beispiel dürfte mit der Zeit hinreissen!

3.

Ueben und ausüben hüben und drüben!

Entscheidend für die im Hauptteil angedeutete Art des Singens ist das Ueben, und zwar im Sinne des Ausmasses der hiefür angesetzten Zeit, wie auch nach der Art der Gestaltung dieser Uebungszeit. Es kann in einer Schule zu wenig geübt werden, so dass die Erwerbung eines angemessenen Liedgutes und die Pflege der Gehörbildung und der Singstimme gefährdet ist; es kann — so eigenartig das klingen mag — doch auch zu viel geübt werden: zu viel in einer gewissen Art, welche physiologische und psychische Ermüdung schafft, zu viel in einer andern Art, die zu wenig Zeit lässt für die Sicherstellung und Schönhaltung des Liederschatzes.

Die Darlegungen des 3. Hauptabschnittes richten sich nach folgenden Gesichtspunkten:

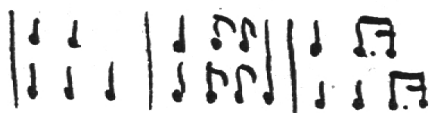
1. Gehörbildung,
2. Stimmbildung,
3. Lesefertigkeit.

Die Gehörbildung befasst sich mit Klanghöhe, Klanglänge, Klangstärke, Klangfarbe und Zusammenklängen. Es gibt also ein tonales, rhythmisches, dynamisches, ein instrumentales und akkordisches Hören. Das Band, das alles zu einer organischen Ganzheit zusammenhält, nimmt seine Fäden aus dem Vorstellungslieben; es ist das musikalische Gedächtnis.

Die Gehörbildung ist für alles Singen und Musizieren das Wichtigste. Nicht nur ist sie wichtiger als Stimmbildung und Lesefertigkeit; sie steht zu diesen beiden Schwestern im Verhältnis der Begünstigung. Das viele, für uns Chordirektoren so peinigende Versagen der Vereinsmitglieder beruht in 90 von 100 Fällen in Mängeln der rhythmischen und tonalen Gehörbildung. Mangelnde Lesefertigkeit ist gewöhnlich nur in einem verhältnismässig kurzen Uebergangsstadium störend, während aber ein mangelhaftes Gehör allzuoft eine lebenslängliche Gefahr für das Singen und Musizieren bedeutet. Das muss uns bestimmen, der Gehörbildung wieder allererste Wichtigkeit beizumessen und den Unterricht darin so interessant und lebendig zu gestalten, dass keine Langweile aufzukommen vermag. Das kann einmal dadurch geschehen, dass die Aufmerksamkeit der Schüler auf schlechthin alles geleitet wird, was in Schule, Haus und Gasse, in Wald und Feld, in Turm und Werkstatt an tonalen und rhythmischem Geschehen zu hören ist. Darüber hinaus gibt es Dutzende von bemerkenswerten Gehörübungen, und zwar nicht nur im Lehrgut der Tonika-Do-Freunde, aber da allerdings ganz besonders. Hauptsache ist und bleibt jedoch, das Uebungsmaterial für Gehörübungen weitgehend aus den zu erwerbenden Liedern zu beziehen. So beeinflussen die Aufstellung eines spez. Lehrganges und die Auswahl der Lieder einander gegenseitig sehr stark. Seien wir aber nicht kleinlich! Man darf es sicherlich riskieren, einmal ein Lied zu lernen, dessen Grundgefüge nicht in den methodischen Plan der Gehörbildung passt, zumal es doch beispielsweise Sitte ist, Aufsätze „rein“ zu schreiben, obwohl im Schriftunterricht noch nicht alle darin vorkommenden Schriftzeichen durchgeübt worden sind.

Der Rhythmus ist etwas objektiv Gegebenes. Ueberall im Kosmos treffen wir Rhythmus, nicht nur in den Bewegungen der Gestirne, im Wechsel der Tagzeiten und Gezeiten, sondern auch in den kleinen Bewegungen des alltäglichen Lebens: im Ticktack der Uhr, im rauschenden Sang der Säge, im hallenden Klang der Glocken, im Pochen der Schmiedehämmer wie im leichtbewegten Schlegeln des Küfers, im Taktschritt der Kompagnie, im klingenden Spiel der Musik, im Lied. Ueberall ist der Rhythmus da. „Im Anfang war der Rhythmus“ (Bülow). Der Rhythmus im engern Sinn, wie er das musikalische Geschehen gestaltet, schlummert

als etwas Naturgegebenes in vielen Erwachsenen und Kindern. Wäre er als etwas allgemein und unbedingt Gegebenes in jedes Menschenherz eingeschlossen, dann könnte unsere Aufgabe der rhythmischen Gehörbildung verhältnismässig leicht sein. Dem ist aber nicht so! In vielen Kindern muss das rhythmische Gefühl förmlich eingefleischt, inkarniert werden. Dabei ist es noch eine sehr un-abgeklärte Sache, ob das Gehör oder vielleicht ein vom Pulsschlag oder andern physiologischen Bewegungen redigiertes Körpergefühl das Primäre sei. Aber eines ist sicher, dass musikalische Rhythmik am allerbesten über den Weg der körperlichen Rhythmik an das Kind herangebracht wird; und weiter ist sicher, dass eine zuverlässige Lieder-rhythmik (Takteinteilung) nicht erhältlich ist auf dem Wege des bloss rechnerischen Zählens. Damit ist auch grundsätzlich die Richtung der Rhythmus-pflege vorgezeichnet. Sie ist doppelspurig: sie nimmt mit dem Gehör alles irgendwie, irgendwo und irgendwann erlauchte Rhythmusgeschehen wahr, benennt und ordnet (abstrahiert) es. Sie bestimmt am gehörten Musikstück die Taktart und erkennt am geklopften Rhythmus unter Umständen das Lied selbst. Auf der Gegenseite aber lebt der Weg der Inkarnation. In zahlreichen rhythmischen Uebungen werden die zwei Urtatsachen des Zwei- und Dreitaktes eingefleischt und mit Melodie umhängt und bekleidet, auf dass eine Ganzheit einherschreite. Diese Doppelspur geht durch die ganze Schulzeit, immer gebend und nehmend. Die Unterstufe setzt sich am einfachen Kinderlied mit den alltäglichen Formen des Zwei- und Dreitaktes



auseinander. Die Mittelstufe nimmt zu den bisherigen Erlebnissen mit der Schreitnote



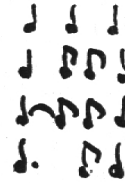
und Hüpfnote



noch die Schleppnote



dazu. Zum lauten Klatschen kommt hier noch das verschwiegene, das zwar die Taktbewegung aufrecht erhält, aber doch nur den Einsatz der Schleppnote markiert. Die Mittelstufe ebnet so einmal indirekt, aber auch direkt so den Weg zur gefühlsmässigen Erfassung der punktierten Viertelnote,



bezw. ihrer Verkleinerung, der punktierten Achtelnote. (Sechssachteltakt.)

Die Oberstufe aber übt mit aller Einsatzbereitschaft die punktierten Noten in allen vorkommenden Liedformen. Mehr braucht es in der Volksschule nicht! Die sichere Beherrschung dieses Wenigen birgt die Garantie für das Gutsingen, wie in der stofflichen Einschränkung auf dieses Wenige die Gewähr für das Gernsingen liegt.

Noch mehr über tonale und rhythmische Gehörbildung auszuführen, überschritte weit den Rahmen dieser Arbeit, die doch nur Ziellehre und nicht Handbuch sein will. Mangel an solchen Unterrichtswerken besteht nicht. Man sehe sich dort um! Eines aber wird noch nicht zu finden sein: die Verwertung und Verwirklichung der Ganzheits- und Gestaltpsychologie im Gesangunterricht. Darum muss hier auch von dieser Seite her neu (und dieses Neue ist doch eigentlich alt!) aufgebaut werden, was indessen hauptsächlich nur die untern Schulstufen in Mitleidenschaft ziehen wird; aber diese „Leiden“ werden Freuden schaffen! Kurz angedeutet wird es sich im wesentlichen um folgendes handeln:

Die kleinen ABC-Schützen bringen eine Anzahl Kinderlieder von der Mutterschule her ins staatliche Schulzimmer. Neue Liedlein werden gehörmässig noch dazu gelernt. Gegen Ende des 1. und am Anfang des 2. Schuljahres werden nun aus diesen Liedern zunächst Tongruppen und später Tonschritte abstrahiert. Man sagt etwa diesen Kindern, dass man zum Schlosserlied noch ein 4. Gesätzlein lernen wolle.

1. Lustig Schlosser hämmre fein . . .
2. Darum hämmre frisch drauf los . . .
3. Wirst dann einst ein Ehrenmann . . .
4. so mi so mi do la so fafa mi mi re so so . . .



Wenn man diese Einführungsart genügend lange Zeit und an immer wieder andern Liedern fortsetzt, so werden die Kinder von selbst auf die natürlichste Art alle Intervalle und die dazu gehörenden Handzeichen (evtl. Noten) abstrahieren lernen. In ähnlicher Weise können auch — wie das an anderer Stelle bereits gesagt wurde — die rhythmischen Elemente herausanalysiert werden.

Wenden wir uns nun dem Uebungsbereich der *Stimmbildung* zu. Diese beginnt schon in der Geburtsstunde. Mit einem mehr oder minder kräftigen Schrei tritt der Säugling ins Leben ein. Es ist die primitivste Art, durch einen Ausatemungsstrom die Stimmbänder zur Tonerzeugung in Position zu setzen. Von diesem „Effekt“ bis zum Stimmphänomen einer Erna Sack oder bis zur wahren Gesangkunst eines Benjamino Gigli oder Karl Erb ist der lange, mühevollere Weg der Stimmbildung, den wir Lehrpersonen zu einem grössern und unsere Schüler zu einem kleinern Teil zu gehen haben. An dieser kleinen Wegstrecke wollen wir da und dort etwas verweilen, um uns einige Wegwarten zu pflücken.

Es muss da gleich zu Anfang festgestellt werden, dass Stimmbildung der Volksschule nicht zu verwechseln ist mit Stimmbildung eines Bel canto-Schülers. Im unverrückbaren Hinblick zu der gestellten Aufgabe des Gut- und Gernsingens muss des bestimmtesten zum Ausdruck gebracht werden, dass die Aufgabe der Volksschule in der Linie einer Volks-Kunst und nicht einer Künstler-Kunst liegt. Sobald wir aus dieser Linie herausrutschen, so besteht zum mindesten die Gefahr eines „Ungernsingens“. Die Wechselbeziehungen zwischen einem falsch verstandenen „gut“ und dem bevorzugten „gern“ sind unter Umständen sehr tückisch; denn aus der Praxis besehen ist es doch so: je mehr wir die Gesamtheit der Jugend in den Ring des Kunstgesanges mit all seinen stimmlichen, aussprachlichen und dynamischen Feinheiten hineinmanövrieren wollen, umso weiter entfernen wir uns von den Voraussetzungen zum Gernsingen. Darin gibt uns die Erfahrung recht, mögen noch so viele Theoretiker und musikalische Aristokraten sich an dieser Feststellung stossen.

Beginnen wir unsere Betrachtung beim ureigensten Instrument der Stimme, beim Kehlkopf, bei den

Stimmbändern. Wenn wir das Singen eines 2½- bis 4-jährigen Kindes beobachten, dann haben wir das Gefühl, das Kind übt und kräftigt einen Muskel, so wie etwa vergleichsweise das jährige und überjährige Kind die Beinmuskeln „hand“habt und kräftigt. In ähnlicher Weise, wie beim Gehen der 6. Sinn, der Gleichgewichtssinn, bestimmend mitwirkt, so beim Einstellen und Handhaben der Stimmbänder das musikalische Gehör. Und nun versuchen wir uns einmal folgendes Experiment vorzustellen:

Auf einer Tischplatte hält eine Versuchsperson eine Darmseite gespannt, während eine andere Person im Rhythmus eines bestimmten Liedes die Saite mit einem Streichbogen zum Klingen bringt. Die Versuchsperson „spielt“ nun die Tonfolge dieses Liedes, aber nicht durch Niederdrücken der Finger nach Art des Spielens auf dem Griffbrett, sondern durch Veränderung der Spannung der unverkürzt bleibenden Saite, also durch blossen Handzug. Frage: Glauben Sie nicht, dass es recht vieler Uebung brauchte, bis das Lied restlos, d. h. einwandfrei, in der Tonhöhe gelänge? Man möge mir die Heranziehung dieses Beispiels nicht als einen gelungenen Einfall bezeichnen, es ist mehr: es ist das ungefähre Abbild des Singvorganges, und soll uns die Schwierigkeit in der Bestellung der verschiedenen Spannungen der Stimmbänder einigermaßen nachfühlen lassen. Dieser Versuch soll uns auch auf die Spur, mehr noch, auf den richtigen Weg der Stimmbildung in der Volksschule führen, soll dem Schulgefährten, das auf einem gefährlichen Wege abseits treibt, die Deichsel umdrehen und es in scharfer Kurve wieder in den rechten Weg einbiegen, der den Entwicklungsgesetzen des kindlichen Alters Rechnung trägt. Jahrelange Beobachtung des kindlichen Requiem-Gesanges bestätigt uns ganz in dieser Auffassung. Wenn einzelne Teile des Requiems umständehalber sehr tief gesungen werden müssen, kann man deutlich beobachten, dass minderbegabte Sängerkinder im Erfassen der einzelnen Tonschritte grössere Unsicherheit zeigen als sonst, was sehr gut begreiflich ist, wenn wir an das vorhin erwähnte Spannungs-Experiment erinnern. Die Spannungsunterschiede sind eben in der Tiefe gerade gross genug, um deutlicher in Erscheinung zu treten. —

Eine weitere Beeinflussung dieser Spannungsverhältnisse erkennt jeder Singende, wenn die Stimmbänder infolge Katarrh belegt (also belastet) sind. Auch hier wird die Intonation einzelner Töne oder Intervallschritte sehr erschwert.

Was wollen wir uns im Klassenunterricht der Volksschule mit dem schwierigen und noch keineswegs vollständig abgeklärten Resonanzproblem, dem Registerausgleich und andern stimmbildnerischen Seiten des Einzelgesanges widmen, wo die Hauptaufgabe doch in der sichern Beherrschung der Stimmband- und Artikulationsmuskulatur und in der stillschweigenden Beseitigung aller Gefahren für die Resonanzbildung liegt. Das Wissen um die physikalischen Gesetze des Singens, die Beobachtung von gewissen Störungstendenzen, namentlich bei absteigenden Tonfolgen und bei weitgespannten und ungebräuchlichen Intervallen soll uns dazu führen, frisch und frei sehr viel die Tonleiter, besonders auch in absteigender Folge, so dann die wichtigsten Intervalle in folgender Anordnung zu üben:

do mi re fa mi so fa la so si la do si re do,
do la si so la fa so mi fa re mi do re si do,
do fa re so mi la fa si so do la re do si do, do so
si fa la mi so re fa do mi si re do do do so re la
mi si fa do so re do, do fa si mi, la re, so do,
fa si do.

Insofern bei diesen Uebungen die Solmisationssilben do, re, mi . . . an Stelle der eintönigen, gestaltlosen, stimmbildnerisch wertlosen absoluten Benennung gebraucht werden, dann wird es uns bei einiger Aufmerksamkeit mit wenig Aufwand gelingen, den Schülern eine gute Vokalisation und Artikulation beizubringen.

Man hat sich wahrscheinlich etwas zu sehr in den Irrtum verstrickt, tonales Reinsingen sei allein vom musikalischen Gehör abhängig. Erfahrungen in Familie, Schule und andern Belangen des Jugendgesanges lassen deutlich erkennen, dass neben der psychischen Einwirkung eines Gehörmangels recht stark physikalische Schwäche in der „Hand“-habung der Stimmbandmuskulatur mitwirkt und dass diese Schwäche oft — in einer noch abzuklärenden Art — von äussern Verumständungen (Temperatur, Witterung, allgemeine Körperermüdung, verdriesslicher Schulbetrieb) abhängig ist. Die Tatsache, dass absteigende Tonfolgen im allgemeinen weniger gut gelingen — nicht nur bei Kindern! — hat ihre ebenbildlichen Erscheinungen

bei der Atemtechnik der Schüler (rasches Einsinken des Brustkorbes) und in der dynamischen Gestaltung beim Decrescendo. Es ist eben immer leichter, einen beliebigen Muskel mählich zu spannen als allmählich zu entspannen, wobei meistens ein ruckartiger Verlauf zu beobachten ist. Dagegen hilft vieles Ueben absteigender Tonfolgen bei absoluter Lockerung der dabei beteiligten Muskelgruppen. Und dann haben wir noch einen mächtigen Verbündeten: das Singen in der Gemeinschaft. Warum gelingt vielen Schülern im Klassenverband eine reine Tonfolge, wo sie doch beim Einzelgesang unrein singen? Da spielen kaum nur psychische Gründe mit. Man kommt nicht mehr vom Gedanken weg, dass ein Meer von einheitlichen Schwingungen eine abtrünnige Welle wieder in den einheitlichen Schwingungsverlauf zurückbringt, m. a. W. dass Schwingungen, die in der Schwingungszahl nicht sehr weit auseinander liegen, das Bestreben zur Angleichung haben, besonders dann, wenn sie nicht an starre Körper gebunden sind. Vielleicht wird uns mit Zeit und Gelegenheit die physikalische Akustik den Nachweis für diese Vermutung bringen.*

Die Spannung der Stimmbänder gibt dem Tone die Form; die Materie empfängt er von der Ausatemungsluft. Darum gehört es sich, dass einige Worte über Atemtechnik hier stehen, umsomehr, da heute über diesen Punkt der Stimmbildungspraxis die erfreulichste Einhelligkeit herrscht. Nach der körperlichen Lage des Atemvolumens kommt vorwiegend die Bauch-Flankenatmung in Betracht. Die Art der Atemtätigkeit ist folgende:

1. Rasches, ruhiges Einatmen,
2. Ruhigstellen des Atems,

3. Klingendes Ausströmen des Atems bei fingierter Muskelstellung der Einatemungsform (Atemstütze). Bei Sängern und Stimmbildnern hat sich dieser Atmungsstil derart automatisiert, dass sie von sich selber sagen, sie hätten während des Singens das Gefühl, den Gesang einzuatmen (bere la voce). Zur Methodik der Atemschulung in der Schulgesangsstunde ist zu bemerken, dass leere Atemübungen langweilig wirken. Man möge sie also draussen in der Turnstunde reichlich zur An-

* Indessen bin ich wahrscheinlich auf die Lösung dieses Problems gestossen, die im sog. „Magneteffekt“ ihre Erklärung findet. Siehe „Psychologie“ Metzger Seite 250 od. E. v. Holst. Vom Wesen der Ordnung im Zentralnervensystem.

wendung bringen. Hingegen möchte beim Übensingen und beim Liedgesang eine Atemökonomie planmässig angestrebt werden, so dass die Schüler allmählich dazu geführt werden, grössere Melodiebogen von 2—4 Takten in einem Atem zu halten. Beim Singen nach Handzeichen hat man es in der „Hand“, die Kontrolle über diese Anforderung von Angesicht zu Angesicht vorzunehmen. Auf diesem Wege reift dann noch eine weitere herrliche Frucht der Stimmbildung: das Legatosingen, das doch für die meisten Lieder ein wesentlich gestaltbildendes Prinzip sein muss.

Zusammengefasst gelten also für den Abschnitt Stimmbildung folgende Grundsätze: Direkte Stimmbildung durch die erwähnten Uebungen der Stimmbandmuskulatur (Seite 660); indirekte Tonbildung durch gute Atemökonomie, weicher Toneinsatz, Legatosingen, durch eine dem Milieu angepasste Aussprache und Dynamik, durch sorgfältiges Vermeiden alles dessen, was der Stimme irgendwie schaden könnte; Beschränkung der Stimmbildungsübungen auf ein Mindestmass, da jedes gut und gern gesungene Lied zugleich eine vorzügliche Stimmbildungsübung darstellt.

Die eigentliche Feuerprobe aber für Gut und Gern des Gesangunterrichtes, dessen heikelste und umstrittenste Seite und Sorge, das ist das Bemühen um die Lesefertigkeit. O könnte man mit einem Federstrich alles Notenlesen aus den Schulstuben wegdekretieren, ohne dabei aller tiefen Musikpflege die Faust ins Antlitz schlagen zu müssen! Es geht nicht, wir wissen es gut genug! Wohl gibt uns das Lehrsystem der Tonika-Do mit den Handzeichen und Solmisationssilben eine bis jetzt unübertroffene Zeichen- und Gebärdensprache, mit der sich sozusagen jedes Schullied ziemlich mühelos ein- oder zweistimmig in die Luft „schreiben“ und aus der Luft „ablesen“ lässt. Mehr noch: diese Gebärdenschrift, die Bezug nimmt auf die tonalen, rhythmischen, dynamischen und atemtechnischen Elemente, bildet in ihrem Auf und Ab der Melodielinie eine nicht zu unterschätzende Notbrücke zum Erfassen des Notendruckbildes, ein viel besseres Mittel als die sog. Wandernote, die nichts anderes kann, als die Ganzheit und Gestalt einer melodischen Linie zu zerreißen und von den rhythmischen Verhältnissen ein falsches Bild zu geben. Da gibt

es eine Schulstufe, wo man die Wandernote nötig zu haben glaubt; aber dann ist ihr Gebrauch schädlich. Dann gibt es wieder eine Zeit, wo ihr Gebrauch unschädlich wäre, aber jetzt hat man ihre Hilfe nicht mehr nötig.

So ist es also klüger, wenn wir von den Gebärdenszeichen direkt zu den Noten übergehen, wobei die Mühe nicht zu scheuen ist, den Notensatz einer ganzen Uebung, bezw. eines ganzen Liedes deutlich und korrekt an die Wandtafel (schwarze Tafel mit weissen Linien) zu schreiben.

Sodann müssen wir uns einmal folgendes überlegen: Was ist — von der Gestaltpsychologie her gesehen — das Augenscheinlichste, das Urtümliche am Notensatz? — Es sind zwei Erscheinungen, die das Gestaltsbild des Notensatzes hauptsächlich kennzeichnen. Da ist einmal die Erscheinungsform der rhythmischen Notierung mit ihren mannigfaltigen Formen und ihren Helligkeitsabstufungen zwischen weiss

(d)

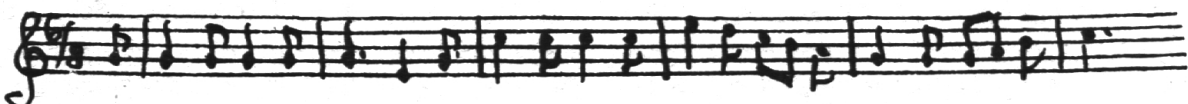
und schwarz

(R).

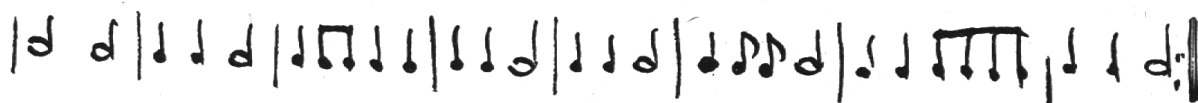
Da ist ferner die Richtung und Richtungsänderung des Melodiesatzes, jene Linie, welche im Gegensatz zu den „bodenständigen“ Linien des Notensatzes die Einzelnoten sozusagen auf dem „Luftwege“ miteinander verbindet und somit jene Ganzheit erfassen will, die im Klangphänomen ohne weiteres schon da ist. Die psychische Aufnahme dieses Gestaltsbildes durch das Auge ist jener des Ohres ganz ähnlich und erfolgt in der Weise, dass bald das rhythmische Bild, bald wieder das Melodielinienbild bevorzugt wird, je nach seiner Ausgeprägtheit. Im nachfolgenden Beispiel werden z. B.

Takt 1 und 3 mehr nach dem Rhythmusbild, Takt 4 und 5 mehr nach dem Richtungsverlauf der Melodielinie aufgenommen.

Nicht urtümlich am Gestaltsbild des Notensatzes ist der Standort der Einzelnote. Sowenig sich im allgemeinen ein Spaziergänger um die ab-



soluten Höhen über Meer kümmert, ebensowenig verrät das Notenbild die absolute Höhe seiner Töne, solange nicht ein bestimmter Schlüssel und entsprechende Vorzeichen Eindeutigkeit festlegen. In der Annahme dieser Tatsache wird lediglich das noch einmal bestätigt, was uns die vergleichende Neumen- und Notenkunde schon immer kundtat. Aber siehe! Nicht einmal das durch Schlüssel und Vorzeichen scheinbar Festgelegte ist wirklich fest. Da gibt es Instrumente, die — gewollt oder ungewollt — transponieren und da gibt es Choral- und andere Sätze, denen eine Transposition erwünscht ist. So vielerlei Möglichkeiten!



Und doch — bei aller Notationsverschiedenheit

(ob hoch oder tief, ob **#** oder **b**)

bleiben zwei Dinge immer die nämlichen: das rhythmische Bild und der Richtungsverlauf. Diese bilden zusammen und sowohl in der bildlichen wie in der klanglichen Erscheinung das Urtümliche der Melodie. In der Suche und in — der Finde nach diesem Urtümlichen singen all jene intelligenten Sänger unserer Chorvereinigungen, welche „die Noten nicht kennen“. Das ist nun auch der Weg, den unsere Schüler gehen sollen und gehen können. Genau so, wie der 6. Sinn das Schreiten und Gehen ermöglicht, findet das ganzheitliche Lesen des Notensatzes seine Stütze am wohlausgebildeten musikalischen Gehör. Merk auf: es begibt sich dabei noch etwas sehr Eigenartiges. Wenn ein wahrhafter Künstler die Liedweise geschaffen hat, dann berührt sein Genius die Seele des lernenden Kindes und hilft ihm, dass es leichter lernt. Wenn aber das Lied nur von einem Tonakrobaten „gemacht“ wurde, dann werden die Hemmungen, die in der Geburtsstunde des Machwerkes auftreten, auch beim Lernvorgang sich bemerkbar machen.

Wie soll indessen die Lesefertigkeit vorbereitet werden, nachdem jetzt klar sein dürfte, dass der Notensatz zum Teil vom Rhythmusbild und zum Teil vom Richtungsverlauf beherrscht ist? Die Beantwortung dieser Frage stösst nunmehr auf keine grossen Schwierigkeiten mehr. Von der dringenden Notwendigkeit einer viel eingehenderen Rhyth-

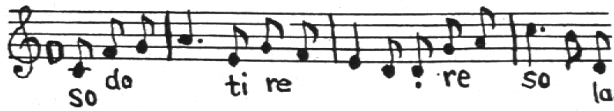
muspflege wurde schon in einem frühern Abschnitt gesprochen, und es bleibt bloss noch darauf hinzuweisen, dass verhältnismässig schon sehr früh die Noten als rhythmische Zeichen in Gebrauch zu nehmen sind. So wie auf tonalem Gebiete zwischen den Tönen, Silben und Handzeichen von Anfang an eine innere Verschmelzung stattfindet, so soll zwischen dem geklatschten oder gesungenen Rhythmus und den Noten als rhythmische Zeichen eine nicht weniger „unerschütterliche Ehe“ eingegangen werden. Für die Anfangsübungen würden die Noten als blosserhythmische Zeichen auf einer Geraden, aber als Ganzheit von 2, 4 oder 8 Takten hingesezt.

Nachdem der Rhythmus durch Klatschen inkorporiert ist, so kann mittels der Tonleiter oder freigewählter Akkordtöne ein Melodiegewand überhängt, vielleicht dazu noch die 2. Stimme hergesezt werden. Auch Kanonbildungen sind sehr wohl möglich, sind höchst anregend und reizvoll.

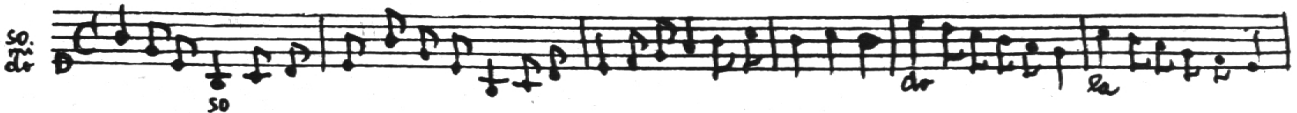


Wenn in diesen vorbereitenden Uebungen angemessene Sicherheit herrscht, können nun die Noten in auf- und absteigender Folge in den Notenplan hinein gesezt werden. Sie sind nun nicht mehr bloss rhythmische Zeichen, sondern ebenso sehr Träger einer Linie, die sie miteinander zu einer Ganzheit, zu einer gestaltvollen Melodielinie verbindet. Dass für die anfänglichen Uebungen die auf- und absteigende Tonleiter und nicht springende Intervalle verwendet werden, liegt ganz in der Linie der Planmässigkeit, liegt aber auch in jener vernünftigen Linie, die das Volksliedergut selber in sich trägt. Von den 1135 Tonschritten, die ich aus 20 bekannten Schulliedern ausgezählt habe, sind nur 370 (32 %) sprunghafte Fortschreitungen. Von diesen 370 Sprüngen ge-

hören 254 (68 %) dem Tonika-Vierklang an. Zwei Drittel bis drei Viertel aller Tonschritte gehen stufenweise auf- oder abwärts. Um dieses Sachverhaltes willen dürfen wir über den künftigen Ausbau der Lesefertigkeit nicht allzu besorgt sein. Lesen von stufenweisen Folgen soll nach bestimmten, zweckentsprechenden **Vorübungen** keine Schwierigkeiten mehr bereiten. Das Lesen der



sprunghaften Fortschreitungen aber soll durch vorheriges Ueberlegen und silbenweises Anmerken solange gestützt werden, bis das Leseziel auch ohne Stützung erreichbar ist.



Wer in der Übungspraxis der To-Do-Lehre bewandert ist, der weiss haargenau, dass selbst für die vorübergehende oder längere Modulation das nötige Stützmaterial in dieser oder jener Art vorhanden ist, weiss auch, wie es einzusetzen ist. Aber wie gesagt: in erster Linie müssen die rhythmischen Impulse gesichert sein, und zwar — dies zu betonen ist äusserst wichtig — in ihrer Ganzheit (nicht Note für Note). Der hier aufgedeckte Lehrweg führt uns zu einem Notenlesen auf **relative** Grundlage*, was für Volksschulverhältnisse nun einmal genügen muss. Schüler, die Instrumentalmusikunterricht geniessen, werden durch diesen Lehrweg nicht behindert, sondern vielmehr in der Erfassung der Akkordlehre und überhaupt des musikalischen Aufbaues gefördert. Für das Gros der Volksschüler ist damit aber **das** gesichert, was im Rahmen des Erreichbaren liegt. Was nützt der immerwährende Streit um das Gut- und Gernsingen, wenn der Flirt mit akademischen Ideen zur unrechten Zeit und am unrechten Ort nicht aufhört!

Ueben — hüben und drüben! Hüben im Schulzimmer und drüben in des Lehrers Studier-

* Bei günstigen Schulverhältnissen, wo das Lehrsystem von Tonika-Do durch alle Klassen hindurch einen planmässigen und einheitlichen Verlauf nehmen kann, liegt es ganz im Bereiche der Möglichkeit, auf der Oberstufe das Lesen der absoluten Tonbenennung einführen zu können.

stube. Was die Lehrperson an Uebungserfolg hinüberträgt ins Schulzimmer, vor die Schüler, mitten in die frohe Schülerschar hinein, das darf in der Gesamtwirkung der didaktischen Gesangspflege nicht unterschätzt werden. Welch ein Hemmnis für einen erspriesslichen Gesangunterricht, wenn die Lehrperson unrein singt, den Takt nicht beherrscht, mangelhafte Lesefertigkeit zeigt, kurzatmig und schlecht sprechend wäre! Da heisst es also im Musikzimmer der Lehrerwohnung: Ueben und immer wieder üben! Was an theoretischem Wissen und auf Grund des Erfahrungswissens in Herz und Hand behaust ist, darf nicht zu ewiger Häuslichkeit eingeschlossen bleiben; durch die Ausübung muss es wieder heraus ans Licht der Schulstube und selber Helligkeit verbreiten!

4.

Singen und Klingen in Ringen

Wissen (Erstarrte Beobachtung), Beobachtung (gebärendes Wissen) und Uebung auf Grund des Wissens und als Hintergrund der Beobachtung führen als wichtige Voraussetzungen (über den Weg des Ausübens) zum Singen in freier und be-seelter Gestaltung, zum Singen als **Ausdruck** der Seele.

Singen! Man will, kann, man darf, man muss singen! Ein Müssen aus innerem Drange oder aus äusserer Gegebenheit; aber immerhin ein Singen aus ganzer Seele, mit ganzem Gemüte und aus allen Kräften. Warum wird das Lied zur melodiegewordenen Seele? Weil die menschliche Wortsprache ureigentlicher Ausdruck der Seele ist, so darf das gesungene Wort als die melodiegewordene Seele im wahrsten Sinne des Wortes hingenommen werden. Die dichterische Gestaltungskraft und die musikalische Inspiration fanden sich zusammen und schufen dieses Kleinod Lied. Je kongenialer die beiden zusammenwirkten, desto kunstvoller wurde das Geschaffene. Aber wenn vom Kinderlied und vom Volksgesang die Rede ist, dann muss die Artgestaltung dieser Kunst sofort genauer umschrieben sein: es muss Volkskunst, es kann nicht Künstler-Kunst sein; denn diese letztere Kunst — allgemein gesprochen, verein-

zette Ausnahmen abgerechnet — wird weder vom Kinde noch vom Volke im Sinne der Hauptüberschrift „Ob . . . gut oder gern . . .“ gesungen. Aber merkwürdig: Nicht gesungen in diesem endgültigen Sinne werden ebenfalls die bloss gemachten, nicht konzipierten Weisen. Dieser Satz ist so wahr, dass man gesund singendes Volk auf die Dauer als Kriterium ansprechen könnte zur Entscheidung darüber, ob ein Lied zu der Gattung Volkskunst oder Volkskitsch gehört. Solch harte Wahrheit, die so manchem vermeintlichen Komponisten wehe tun muss, soll uns das Eine sagen: Ein Haupterfordernis zum Gut- und Gernsingen ist die richtige Liederauswahl, wobei für den Text etwa Sauberkeit, gute Metrik und Leichtverständlichkeit, für die Melodie echte Volkskunst im Sinne voriger Ausführungen zu fordern wären. In der Umschreibung der erwünschten „Sauberkeit“ soll nicht Ueberängstlichkeit herrschen. Ein derber Brocken mitunter richtet oft weniger Schaden an als das schwüle, schmachtende Zeug gewisser Schlagertexte und -melodien. Das gilt namentlich auch für die ausserhalb der vier Schulzimmerwände herumgebotenen Schalklieder. „s Ramseiers wei go grase . . .“ oder „Annemarie tue d'Hühner i . . .“ wirken in ihrer derb-bäuerlichen Art viel harmloser als das nach Aenismixtur schmeckende Liebesgestöhn „Margritli, i lieb di vo Härze . . .“ — Zum Gernsingen muss da als scharfe Konkurrenz das Gutsingen kommen, sobald Kunst und Kitsch auf der Waage sitzen; denn nicht alles, was gewisse Kinder gern singen, ist gewiss gut. Hier schreitet die Verantwortlichkeit leise auf den Lehrer zu, tupft ihm auf die Schulter und flüstert: „Hab acht!“

Die Verantwortlichkeit um das Liedgut nach seiner sprachlichen Seite hin bemüht sich aber nicht bloss um das Was, sondern ebenso sehr um das Wie. (Und wie oft wird das vergessen.) Wie oft werden zu eingeübten Melodiebruchteilen die Textbruchstücke dazu geschüttet, so wie ein Maurer aus Sand, Zement und Wasser einen Betonmörtel mischt. Und es sollte doch bei der Texteführung so feierlich und würdig zugehen, wie bei der Zubereitung des häuslich festfäglichen Schwarzen Kaffees, wo der Hausvater mit Andacht und Anstand den feinen Träsch mit dem duftenden und dampfenden Bohnenkaffee vermengt. Aber wie es heute nicht mehr so ganz leicht ist, einen korrekten Schwarzen zu brauen, so ist es vielleicht ebenfalls unter den heutigen Verumständen der gesangs-

methodischen Wirrnis und der stets mangelnden Zeit begreiflich, wenn eine TextEinstimmung aus tiefem, goldenem Gemüt und eine kleine Texterklärung und Aussprache mit paar humorgewürzten Worten nicht mehr recht gelingen will.

Dann kommt schlussendlich noch eine weitere Schwierigkeit dazu, die nun allerdings mehr im Betriebstechnischen liegt: die Verbindung der bis jetzt silbenmässig gesungenen oder gesummen Melodie mit neuen „Silben“, eben mit den Textworten, stösst auf mannigfache Schwierigkeiten, die in ihrer Grösse unheilvoll wachsen können, wenn das Melodiegewand am Rhythmusgerüst noch nicht festhält oder wenn zu dieser Schwierigkeit noch Mängel in der Lesefertigkeit, in der textlichen wie in der notenbezüglichen, hinzukommen sollten. Singen ist nicht umsonst auf einer gewissen Entwicklungsstufe so viel schwerer als Musizieren: Die Schatten, die von der Elementenpsychologie her auf den Melodieerwerb gefallen sind, verdämmern und verdunkeln das sonst einprägsame Gestaltsbild der Melodie und sobald etwas Neues — eben der Text — dazukommt, verflüchtigt sich seine Realität vollends. (Ganz im Gegensatz zum Singen der vorschulpflichtigen Kinder, die sich oft nicht genug tun können, ein und derselben Melodie die verschiedenartigsten Sprüche unterzulegen.) — Aber alle diese Hemmnisse sind nicht grösser als jene der andern Schulfächer. Ein rüstiger Schüler wird über das hinwegkommen, wird aufsteigen zu jenen Höhen, wo rein und klar das Lied erschallt, nicht mehr das Lied der Uebung, mehr noch als das Lied der Ausübung: das Lied als Ausdruck der Seele!

So sind dann in erhöhtem Masse die Voraussetzungen für das Singen als Ausdruck der Gemeinschaft da. Wie diese verschiedener Natur sind, so ist ihr Singen ebenfalls verschiedener Art, ganz abgesehen davon, dass es dann auch verschiedenen Zwecken dient. So wie jede Gemeinschaft stark macht, so auch der singende Ring, und es ist nicht nur ein starkes, lautes Tönen oder eine gewisse Bestärkung im Rhythmus oder in der Ausdrucksgestaltung des Textes, nein, es ist zu all dem noch ein innerlich, seelisch wirkendes Starkmachen, das so schönen Wortklang erhalten hat in dem alten Spruch: „Wo man singt, da lass Dich nieder; böse Menschen haben keine Lieder“. Ausnahmen werden nur immer die Regel bestätigen. Die singenden Ringe strömen ihre Kraft aus in

sich, d. h. in ihre einzelnen Ringglieder, und sie strömen sie aus um sich, d. h. in andere Ringgruppen hinein. Die Kraft, die nach innen geht, stärkt die schwachen Glieder, und darin liegt die unerhört grosse Bedeutung des Gemeinschaftsgesanges, der deutliche Vorsprung in der Nützlichkeit des Gruppensingens vor der des Einzelsingens. Wenn es mit dem Volksgesang weiterhin rapid abwärts gehen soll, dann muss man nur darauf bedacht sein, die Gutsinger und die Schlechtsinger fein säuberlich voneinander zu scheiden, die Guten in die kunstvoll singenden, in musikalischen Wettstreiten sich ehrgeizig ereifernden Chöre hineinretten und die andern ihrem Schicksal überlassen. Nein! Protest darauf! So darf es nicht mehr weitergehen! Die Mittelmässigen müssen im Kraftfeld der Guten und Sehr guten erwärmt und bestärkt werden, und man wird sehen, wie viel Zaghafte und Verschüchterte noch gross und stark werden kann. Darum herein mit der Jugend in die singenden Ringe!

Da ist einmal der Ring der Schulklassen, der naturgegebenste Zusammenschluss, wo das Mischungsverhältnis zwischen Gut und Mittelmässig mitunter am allerbuntesten sein kann. Und doch wird man es immer wieder erleben, dass auch auf diesem Boden ganz befriedigende Leistungen zu erzielen sind. Mancher Schüchterne und Verschüchterte, der im Einzelgesang eine Null ist, singt erstaunlich richtig im Klassenverband und ist sogar eine wohlklingende Pfeife im Pfeifenwald dieser Schulorgel. Ist man in der Forderung und ausgeklügelten Ueberprüfung guten Alleinsingens nicht zu weit gegangen? Zuweit gegangen auf Kosten einer schlummernden Volkskraft, die man — statt sie zu erwecken — erschlagen hat?

Ueber das Ueben und Singen in der Schulklassen noch vieles zu erörtern, erübrigt sich, da doch alles bisher Ausgeführte sich in erster Linie auf den Schulgesang bezieht. Einem Gedanken möchte noch Raum gegeben werden! Gute Aussprache und gepflegte Dynamik sind gewiss sehr erstrebenswerte Ziele in den Gesangsklassen der mittleren und obern Primarschulen. Daran ist grundsätzlich nicht zu rütteln. Immerhin muss hier schon eine gewisse Gesetzlichkeit der Entwicklung — in bezug auf Alter und Milieu — beachtet werden. Die Weichheit unbetonter Nebensilben, das Vermeiden der „Tonraketen“ und der abgerissenen Endvokale vermögen — wenn sie allzu kon-

sequent durchgeführt werden — dem Schülervortrag etwas unnatürlich Gekünsteltes anzustreichen, das immer dann abstossend wirkt, wenn die Feinheit des gesanglichen Vortrages im Gegensatz zum kindlichen Gebaren einer gewissen Altersstufe oder einer gewissen Umgebung steht.

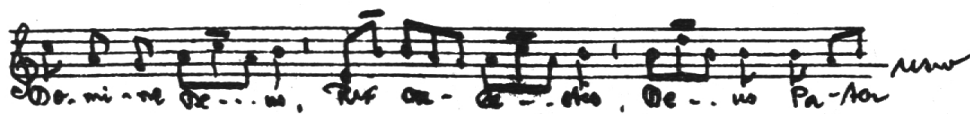
Die Kraft, die von der Schulklasse ausgeht, befruchtet einmal den singenden Ring der Familie und zum andern den Ring des Jungkirchenchors. Was an wirklich gutem Liedgut in den Schulklassen Eingang gefunden hat, dem öffnen sich gar bald auch die heimeligen Ecken und Winkel des Vaterhauses. Und sicher darf sich auch heute noch neben den kunstvollen Darbietungen des Rundspruches das familiäre Lied am Sommerabend, am Sonntagnachmittag oder unter dem Weihnachtsbaum hören lassen. Im allgemeinen aber dürfen wir uns von einer Wiedererweckung des Familiengesanges nicht allzu grosse Hoffnungen machen, selbst dann nicht, wenn es gelingen sollte, für die Schulgesangsmethodik spielende Betriebsformen zu erfinden. Nein, die Gründe für die mangelnde Singfreude liegen wo anders! Liegen in veränderten seelischen und umweltbedingten Verhältnissen. Man betet ja auch nicht mehr so gern, man hasst alle unreelle Frömmigkeit, man ist der Preisgabe innerer Gemüts- und Gefühlswerte in weitesten Kreisen abhold, man ist bis zu tiefst „sachlich“ geworden. Setzen wir daher unsere Hoffnungen lieber in die Bereiche anderer singenden Ringe!

Zur schönsten und weihevollsten Pflege des einwie des mehrstimmigen Gesanges ermuntern sich gegenseitig die Jungkirchenchöre, die den Klang und Wohlklang der menschlichen Stimme wieder ihrer ureigentlichen Bestimmung zuführen: der Verherrlichung Gottes, und die dadurch einigermaßen sühnen, was unsaubere Kehlen in der Schändung dieses Gottesgeschenkes der menschlichen Stimme verschuldet haben. Obwohl im Jungkirchenchor die gesanglichen Anforderungen bedeutend höher geschraubt sind als etwa beim Klassengesang, so möchte man auch da bei der Auswahl dieser Elitesänger einen bestimmten Prozentsatz (20—30 %) schwächere und mittelmässige Sänger mitnehmen aus den bereits früher erwähnten Gründen. Es wird sich lohnen. Die Arbeit des Jungkirchenchors erschöpft sich nicht in der Pflege des ein- und mehrstimmigen Liedes, sie erschöpft sich erst an der fein ziselierten Gestaltung des Gregorianischen Choralgesanges, der nicht nur eine

wunderbar feine Melodielinie hat, sondern auch sehr hohe Anforderungen an die Gesangstechnik stellt. Choralsingen ist die hohe Schule der Atemtechnik, des Legatosingens, der Vokalisation und der dynamischen Schattierung. Was in dieser Hinsicht beim Klassengesang der Schule mit gut zu

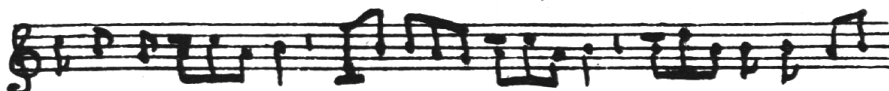
verstehender Reserve behandelt werden muss, das findet hier eine — wiederum zu verstehende — eifrige Pflege. Einige Beispiele sollen den Umfang und die Tiefe dieser Arbeit verdeutlichen:

Aus dem Gloria der 9. Chormesse (Jesu redemptor)



Anfänglich werden bei „Deus“ und bei „Rex“ falsche Betonungen (Tonrakete bei „Rex“) zu be-

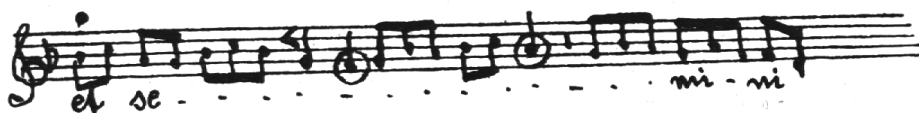
kämpfen sein. Die prophylaktische Massnahme wird nun ein Gegengewicht setzen:



Die zu erzielende Gleichmässigkeit erst wird den Choralvortrag adeln.



Schwierige Klippen sind im Offertorium des Requiem zu überwinden :



Diesmal soll nicht auf die Betonung hingewiesen sein, sondern auf die Gefahr des abgerissenen ‚e‘ vor dem Komma.

Die Möglichkeit, das hochgesteckte Ziel zu erreichen, liegt in der freiwilligen Hingabe, im Idealismus dieser Kinder und ihres Leiters. Was an kulturellem Wert von diesem Jugendgesang wieder zur Ausstrahlung gelangt, an den Schulgesang, an den Cäcilienverein, an den Gemeindegesang, an die Aufwertung der musikalischen Einstellung des Volkes: das lässt sich nicht gut abwägen; aber es ist zweifellos in einer unmessbaren Form da und wirkt Tag für Tag, Jahr für Jahr, so wie der Geist Gottes im geheimen und unsichtbaren wirkt.

Eine ähnliche Stellung, wie sie die Jungkirchenchöre in bezug auf die sakrale Musik einnehmen, beziehen die Jugendchöre, z. B. die Berner Singbuben, die Luzerner Singknaben und die Bambinificinesi hinsichtlich der Pflege des Heimatliedes. Sie sind durch ihre Gesänge vor dem Mikrophon im ganzen Lande bekannt und — sagen wir ruhig — berühmt geworden. Wir haben hier den singenden Ring vor dem Rundfunk, eine neuzeitliche Erscheinung, die aber berufen ist, sehr viel An-

regung zu geben und den Wetteifer unter der Jugend anzuspornen. Wir haben ausser den genannten Gruppen schon manche Primar-, Sekundar- und Realschule singen hören; es war meistens schade, dass man die eigene Schulklasse nicht rings um sich hatte, um auf diese oder jene Schönheit aufmerksam machen zu können; denn Gut- und Gernsingen kommen schliesslich nicht bloss nur von der Theorie und vom Ueben, sondern mitunter oder gar oft vom Hören und von der damit verbundenen Anregung.

Von verschiedenen Ringen war nun die Rede; es mögen deren noch mehr sein. Sie alle, welchen Namen sie immer tragen mögen, welche kleinere oder grössere räumliche Ausdehnung sie auszeichnet: sie alle werden umschlossen vom R i n g e der Z e i t.

Singen in Ringen heisst demnach für den geistlichen und weltlichen Gesang: Halte dich an die Zeit, an die Jahreszeiten, an die Festzeiten, an Freuden- und Trauerstunden, an die Kriegszeit und hoffentlich in absehbarer Zeit wieder an die — Friedenszeit. Die beste Einstimmung zu einem Liedertext oder zu einer Melodie ist in den meisten

Fällen die Einfühlung in den Zeitcharakter. Aus dieser Erkenntnis heraus ist jedenfalls die gegenwärtige Vorliebe für kraftvolle Schweizerlieder „Wir sind die jungen Schweizer“ und für das Soldatenlied zu verstehen. „Eine Kompanie Soldaten . . .“ oder „Tueds prässiere“, „De General und ich“, dürfen füglich auch in Repertoire der Schülermarschlieder aufgenommen werden. Sie sind zwar derb, aber kraftvoll, wie es die Jugend schätzt. Sie dürfen neben den bekannten älteren Marschweisen dazu dienen, das fröhliche Singen auf der Wanderschaft, beim turnerischen Ausmarsch und beim Spiel und die damit hergehende Rhythmuspflege zu beleben. Dabei wird dann manche Lehrperson in Erfahrung bringen, dass gleichzeitiges Marschieren und Singen und das Singen im freien, luftigen Raum wieder seine besondern Anforderungen stellt. Mit eifriger Uebung werden Sicherheit und Freude sich einstellen.

Singen und Klingen in Ringen! „Gesang ist der kürzeste und beste Weg zu den Grundlagen der Musik. Nichts führt schneller und tiefer in die Musik ein als Singen. Der Gesangunterricht in der Volksschule ist eine allgemeine Kulturfrage.“ Wenn dieser Satz Hermann Kretschmars richtig ist, dann sollen wir uns hüten, der sog. Schulmusikbewegung eine übertriebene Bedeutung beizumessen. Was ausserhalb der Schule bei einigen Kindern an instrumentalem Können zwanglos gewachsen ist, das wurde schon immer von solchen Lehrpersonen, die dafür ein offenes Auge hatten, in der Schule zur Entfaltung gebracht. Der Lehrer, der selber verschiedene Instrumente spielt, wird seinerseits ebenfalls nicht versäumen, dem Schulgesang mit neuen Klangfarben erneut Freude zu schenken. Aber nun

die ganze Schule dem Blockflöten- oder Handorgelfimmel zu verschreiben: das geht sicher zu weit, viel zu weit in der Beanspruchung kostbarer Schulzeit, zu weit auch, weil es eine offenkundige Modeströmung ist, die bald wieder verebbt. Wir haben nichts gegen Blockflöte und Ziehharmonika einzuwenden; für weniger Talentierte ist das schliesslich immer noch besser, als gar keine musikalische Anregung. Um aber das zu erreichen, was Kretschmar sagen will, braucht es da wirklich einen Fimmel? Ist nicht das Singen in homophoner oder polyphoner Zwei- und Dreistimmigkeit ein schlichtes, aber kraftvolles Bildungsmittel für Gehör- und Rhythmuspflege und dazu ein wahrer Freudenspendender? Pflegen wir also frisch und froh den heitern Kanon und das zwei- und dreistimmige Volkslied mit passender Begleitung durch Violine, Laute, Klavier oder Harmonium oder was dann sonst noch zur Verfügung steht. Wenn in dieser Arbeit verhältnismässig wenig von der Mehrstimmigkeit die Rede war, so soll daraus keineswegs geschlossen werden, dass im Uebungsweg der Praxis die Mehrstimmigkeit eine so schmale Bahn beschreiten solle.

Bedenken wir aber wohl, dass alles Singen und Klingen einem Strahle gleichen muss, der immer in der nämlichen Richtung sich bewegt, ob er sein Ziel erreiche oder nicht. Diese gerade Linie muss — im grossen und ganzen gesehen — hinstreben zu der Musik der drei grossen B: Bach, Beethoven, Bruckner. Wenn sie auch dieses Ziel nicht zu erreichen vermag, so wird sie doch durch das Streben zu ihr von jener andern Linie abgedrängt, die hinführt zu seichter Jazz- oder Ländlermusik.

Neuenkirch.

Dominik Bucher.

Was ein Häklein werden will . . .

Meinen freien Samstagnachmittag verbringe ich auf dem Lande. Volle Sonnenglut glastet über der in kräftiger Fülle strotzenden Frühsommernatur und lässt das gemähte Gras heute noch zu duftendem Heu werden. Was Hände hat, regt sich, um es noch unter Dach zu bringen. Mit einem spöttischen Zug um die Mundwinkel hat mein Schwager dem Städter den Zugrechen anvertraut. Wer den Kreuzer nicht ehrt, ist des Guldens nicht wert . . . und heute hat ja jeder Grashalm seine Bedeutung. Ich erfasse also Stiel und Aufgabe und mache kriegswirtschaftliche Betrachtungen.

Da . . . schallt vom nahen Hang gegenüber ein dreistimmiger Chor herüber, ein Lied ohne Worte, ein Vokal nur ist's, ein langgezogenes, auf gleicher Höhe gehaltenes Aaaa, aber doch ein Akkord. Ein ungewohnter zwar, Grundton, Quarte, Quint. Die drei Kinder des Nachbars sitzen dort unter einem Baum. Zwei, drei und fünf Jahre mögen sie etwa zählen. Offensichtlich freuen sie sich des Chorklanges. Harmonielehre bedrückt sie nicht. Sie proben immer von neuem und der Ton ihrer Stimme wird fortzu tragender, glänzender. Ich empfinde helles Entzücken ob dem lockern Ansatz und der ausgezeichneten Stimmbildung.