

Zeitschrift: Jahresbericht des Bündnerischen Lehrervereins
Herausgeber: Bündnerischer Lehrerverein
Band: 6 (1888)

Artikel: Ist unsere Solmisationsmethode und Die Methode des Gesangunterrichts in der Volksschule überhaupt der Verbesserung bedürftig und fähig? : Referat für die Jahresversammlung in Schiers
Autor: Meyer, E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-145170>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ist unsere Solmisationsmethode

und

*Die Methode des Gesangunterrichts in der Volksschule überhaupt
der Verbesserung bedürftig und fähig?*

Referat für die Jahresversammlung in Schiers.

Von Seminarlehrer *E. Meyer* in Schiers.



Wenn wir heute an unserer Jahresversammlung gemeinsam die Solmisationsmethode und die Methode des Gesangunterrichts der Volksschule einer nähern Besprechung und Kritik unterziehen, um nötigenfalls Vorschläge zur Verbesserung zu empfehlen, so betreten wir damit nicht ein neutrales Gebiet, das der Schule einzig und allein angehört, sondern ein solches, das nicht zum geringsten auch in das Gesangsleben ausserhalb der Schule, in Haus, Kirche und Vereinen eingreift. Denn mit dem Schulgesange hängt ja der Volksgesang innig zusammen. Das gilt nun bei uns mehr als anderwärts, weil unsere Sänger selbständig nach Noten singen wollen und müssen und doch daneben im grossen und ganzen allein auf das Können, auf die Methode des Notensingens angewiesen sind, welche sie dem Gesangunterricht in der Volksschule zu verdanken haben. Das ist anderwärts nicht in dem Masse der Fall. In industriellen Gegenden geht ein grosser Prozentsatz der nicht mehr schulpflichtigen Jugend in höhere Schulen über, wo Gelegenheit geboten ist, sich im Singen und Notentreffen weiter zu üben. Ein anderer grosser Teil der Sänger spielt irgend ein Musikinstrument, den Gesangvereinen stehen Klaviere zur Verfügung, worauf der Dirigent den Gesangstoff solange eindringlich vorspielt, bis die Sänger — mit den Noten in der Hand — die Melodien mit dem Ohr erfasst und dem Gedächtnis unverlierbar eingeprägt haben. Singt also in jenen Verhältnissen die grosse Masse der Sänger entweder gar nicht, oder nur scheinbar nach Noten und ist man deshalb sehr oft an die Methode gebunden, mit der

man einen Staaren ein Lied lehrt, so sind unsere Sänger grösstenteils auf sich selbst angewiesen; sie müssen selbständig nach Noten singen können und hiezu muss ihnen die Schule einige Befähigung und die Bedingungen zur weitem Fortbildung ins Leben mitgeben.

Die Methode der Schule, die Notenschrift in Gesang zu übertragen, ist und bleibt bei uns im grossen und ganzen auch des erwachsenen Sängers Methode. So kann es denn dem gesamten singenden Volke und seinen Leitern nicht gleichgiltig sein, welcher Notenschrift, Tonbenennung, Methode der Aneignung des Liedes etc. sich die Schule bedient und ob sie ihr hochgestecktes Ziel mehr oder weniger erreicht. Da ist also Grund genug und somit auch Hoffnung vorhanden, dass nicht nur voran die Lehrerschaft, sondern auch alle am Gesangwesen Beteiligten frei, ohne Voreingenommenheit, sondern mit Wohlwollen und Interesse sich an der uns vorliegenden Frage beteiligen. Denn würde man durch eine allgemeine Beteiligung an der vorliegenden kritisch-methodischen Untersuchung zur Überzeugung kommen, dass im Gesangunterricht und zwar namentlich mit Rücksicht auf die leiterfremden Töne mehr getan werden *muss*, aber auch getan werden *kann*, so würden wir diese Einsicht selbst ungemein höher anschlagen, als die blossе Annahme irgend welcher Verbesserungsvorschläge. Auch wollen wir mit unsern Vorschlägen betreffend Lehrverfahren durchaus nicht behaupten, dass man unter allen Umständen so vorgehen müsse, sondern nur, dass man mit Vorteil so vorgehen könne.

I.

Stellen wir uns nach dieser einleitenden Vorbemerkung vor allem die Frage:

Ist die Solmisationsmethode verbesserungsbebürtig? so scheint die Antwort nur gefunden werden zu können, wenn wir selbst wissen, ob sie ihren Zweck, ihr Ziel erreicht; denn es ist ja üblich, kritische Untersuchungen über ein Lehrverfahren auf den Erfolg abzustellen. Daraus soll sich dessen Wert oder Unwert ergeben. Aber der Erfolg allein bietet kein sicheres Kriterium einer Methode und in bezug auf den Gesangunterricht liesse sich vorerst fragen, ob denn *das* Verfahren das erlaubte, zweckmässige sei, das der Forderung des praktischen Lebens nachgibt und ob nicht den Bedürfnissen des Schullebens, dem Singen in der Schule selbst, Rechnung zu tragen ist. Man könnte in diesem Falle eine Tonschrift benutzen, die dem geistigen Bildungsgrad des Schülers

eher entsprechen würde, oder der Zeitersparnis wegen dem Schüler die Lieder auf dem viel kürzern und bequemern Wege durchs Gehör beibringen.

Da gibt uns Ziller Rat, wenn er sagt: Nach der Fähigkeit, die geistige Kraft und Selbsttätigkeit des Zöglings zu erhöhen, muss der erzieherische Wert einer Methode gemessen werden; und darnach wollen wir den Wert der Solmisationsmethode zuerst beurteilen.

Diese ist uns allen bekannt. Sie besteht in der Verbindung des Intervallsingens mit dem Notensingen und zwar so, dass der Sänger, indem er die Note singt, mit ihrem Namen zugleich das Verhältnis zum Grundton ausspricht. Das Verhältnis zum Grundton aber ist in der Notenschrift genau nicht angedeutet, es muss vom Sänger selbst erst gesucht und gefunden werden. Somit ist er fortwährend genötigt, seine geistige Kraft anzustrengen, um die zu singenden Intervalle abzählen oder ausrechnen zu können, denn ohne das kommt er nicht durch. Durch die Anwendung der universellen Note und nicht etwa einer leichten Intervallenschrift will man zugleich der Forderung des Lebens nachkommen, welche die Kenntnis der allgemein üblichen Notenschrift verlangt; denn alle Gesangsliteratur ist nun einmal in dieser Schrift notirt.

Welche Gesangsmethode könnte nunmehr für die Schule geeigneter sein? Kann es ein Verfahren geben, durch welches der Schüler sicherer dazu kommt, selbständig und bewusst nach Noten singen zu können und sich für die Praxis vorzubereiten, kann es eine Methode von grösserm erzieherischem Wert geben, als diejenige, welche den Schüler stets nötigt, selbsttätig Note für Note abzuzählen und aus der geistigen Vorstellung heraus zu singen?

Aber auch der Erfolg spricht für die Solmisation. Unsere jugendlichen und erwachsenen Sänger leisten, das dürfen wir nach eigener Erfahrung, nach neunjährigem statistischen Vergleich und gemäss den Urteilen der Solmisation fremdstehender Fachmänner behaupten, was Selbständigkeit im Singen nach Noten anbetrifft, nicht weniger, sondern mehr als ihre Kollegen in den Schulen und Chören, in denen nicht solmisirt wird. Das Schönsingen kann hier natürlich nicht in betracht kommen, da zum richtigen Gebrauch der Dynamik als dem Inbegriff der innerlich motivirten Veränderungen der Tonstärke die Noten an sich keinen positiven, unstreitigen Anhalt bieten und auch überdies das Schönsingen gar sehr von der persönlichen Leistung des Leiters, von den äussern

ästhetischen Verhältnissen, dem Bildungsgrad und allfälligen andern musikalischen Einflüssen abhängig ist.

Nun soll damit keineswegs behauptet werden, dass das selbständige bewusste Singen nach Noten, dieses Ziel, dem überall nachgestrebt wird, auch überall vollkommen oder auch nur annähernd erreicht werde. Aber auch da, wo dies nicht oder nur annähernd geschieht, wird doch einige Befähigung und damit der Grund zu weiterer Fortbildung gelegt. Und damit hat die Schule immerhin ihre Pflicht, ihr Möglichstes getan. Für die Routine im selbständigen „Vom-Blatt-singen“ hat der Sänger später selbst zu sorgen.

Sehr treffend schrieb in diesem Sinne der noch in aller Andenken stehende Sängervater Dr. Held kurz vor seinem Tode*): „Da beklagt man sich, dass die angehenden Sänger, wenn auch selbständig vorgehend, immer ein Lied zuerst nach Ut, re, mi singen müssen, bevor sie es mit dem Text fertig brächten. Unnötiger Kummer! — Denn die Schule leistet genug, wenn sie zu *selbständigem Finden* führt; für die Routine hat das Leben zu sorgen;“ und an anderer Stelle: „Eine Prüfung auf selbständiges Singen soll nicht ein solches aufs „Vom Blattsingen“, sondern auf *selbständig Suchen und Finden* sein. Routine, geistige Auffassung und richtiges Tempo sind erst das Ergebnis öfterer Wiederholung.“

Gemäss dem bisherigen Ergebnis kann unbedenklich behauptet werden, das Solmisiren entspricht nicht nur der Forderung, die Selbsttätigkeit und geistige Kraft des Schülers zu erhöhen, sondern es wird auch den Ansprüchen des Lebens, den Bedürfnissen unserer Gesangsvereine am meisten gerecht. Mit Rücksicht darauf dürfte man die Solmisationsmethode nicht für verbesserungsbedürftig halten.

Allein betrachten wir nun auch ihre Schattenseite. Bei der Solmisation werden alle Töne mehr oder weniger auf einen regierenden Hauptton bezogen. Wie steht es nun, wenn der Hauptton wechselt, oder wenn zufällige, abgeleitete Töne zu singen sind? Wo soll der Solmisist diese fremden, nicht in seinem System vorkommenden Töne hernehmen? Haben die Gegner des Solmisirens nicht Recht, wenn sie dieses mit dem Gehen auf Krücken oder

*) Sämtliche in diesem Referat citirten Worte von Held sind einer Arbeit entnommen, die sich in dessen Nachlasse vorfand, einem Aufsätze, den der Verewigte noch in seinen letzten Jahren auf die Einladung des Redaktors eines deutschen Sängerblattes für dieses niedergeschrieben hat.

Stützen vergleichen, das den angehenden Sänger an etwas gewöhne, was ihm später nur Nachteile bringe, und das er sich wieder abgewöhnen müsse, wenn chromatische Töne das absolute Treffen notwendig machen!

Da müssen wir vor allem konstatiren, dass es gänzliche Unkenntniss des Wesens des Notensingens bekundet, wenn man das Intervallsingen mit dem Gehen vermittelt Krücken oder Stützen vergleicht, welches später wieder aufgegeben werden müsse. Wer einmal solmisiren, also die relativen Intervalle berechnen gelernt hat, der legt diese Stütze nicht mehr bei Seite, so lange er nicht muss; denn tatsächlich singt auch der geübte Notensänger immer, zwar mehr oder weniger unbewusst, relativ und er fängt erst an, die einzelnen Intervalle nach ihrer gegenseitigen Entfernung zu berechnen und zu treffen, also absolut zu singen, wenn das relative Beziehen nicht mehr ausreicht, beim Erscheinen leiterfremder Töne nämlich, bei Tönen, die nicht durch die Tonart apperzipiert werden können. Und seine Sicherheit nimmt zu, es ist ihm eine wahre Erleichterung, die einer Erholung gleichkommt, wenn wieder die leitereigenen, die der herrschenden Tonart angehörenden Töne auftreten. Und doch, würde er alle Intervalle absolut messen und treffen, so müsste es ihm, wie dem Spieler eines Musikinstruments, gewiss gleichgültig sein, ob mehr oder weniger leiterfremde Töne vorkommen. Wer also die Töne innerhalb einer Tonart relativ singen kann, benutzt diese Stütze, treten fremde Töne auf, so muss er eben zusehen, dass er sie auf die leitereigenen Töne, oder sofern sie einer neuen, deutlich ausgeprägten Tonart angehören, auf einen neuen Grundton beziehen kann. Noch ist aber der schon erwähnte dritte Fall möglich; es können nämlich die gegenseitigen Abstände der schwer zu singenden Töne gemessen und getroffen, also absolut gesungen werden.

Es wird nicht unnötig sein, hier noch kurz die Bedeutung der Ausdrücke *absolut* und *relativ* in ihrer Beziehung zur Tonhöhe näher auseinanderzusetzen, da sie für das Folgende von grundlegender Bedeutung sind.

Eine Melodie bewegt sich, je nach dem Empfindungsgehalt des Textes um einen Haupt- oder Beziehungston stufen- oder sprungsweise auf- oder abwärts, um endlich bei eintretender Ruhe zum relativen Mittel- oder Grundton zurückzukehren oder um bei veränderter Stimmung einen neuen Haupt- oder Beziehungston zu gewinnen. Dabei bildet der Haupt- oder Mittelton gleichsam die

Mittellinie der ab- und aufwärts steigenden Tonwellen. Die Töne aus welcher die Melodie sich zusammensetzt, oder die feststehenden Stufen, welche sie trifft, haben nun infolge ihrer geringern oder grössern Entfernung ein verschiedenes Höhenverhältnis zu ihrem Mittel- oder Grundton, zu dem sie in Beziehung stehen. Diese Entfernung der Töne oder Stufen zu ihrem Grundton nennen wir Intervall (Zwischenraum oder Abstand). Intervall bezeichnet also — und das war ursprünglich seine einzige Bedeutung — das Höhenverhältnis, den Abstand zweier gleichzeitig oder nacheinander erklingender Töne, von denen der eine der Grundton ist. Da dieses Höhenverhältnis ein relatives, ein auf den Grundton bezügliches ist, sind die zum Grundton in Beziehung gesetzten Töne oder Endpunkte des Abstandes *relative Intervalle*.

Die Anzahl der relativen Intervalle oder Hauptstufen, die wir aus der Unzahl der möglichen Töne oder Stufen herausheben, und zu einem Grundton (do oder ut) in Beziehung setzen, oder die wir von ihm aus betreten, ist eine nur kleine; es sind deren nämlich nur sieben, die wir nach der Grösse ihres Abstandes in aufsteigender Reihe mit Sekunde (re), Terz (mi) etc. benennen. Die so entstandene, in stufenweiser Folge geordnete Intervallreihe oder *Tonleiter* ist also eine einheitliche mit verschiedenen melodischen und harmonischen Beziehungen der Töne zu einander ausgestattete Tonfamilie, dessen Haupt der *Grundton* ist. — Diese Tonleiter aber ist nicht die Melodie selbst, sowenig als das ABC die Sprache oder die Schrift selbst ist, sondern nur ihre Abstraktion, ein Schema für die Melodiebildung; und der Grundton (do) der doch Beziehungs- also Mittelton ist, steht nicht, wie es sein sollte, in der Mitte der Familie, sondern er ist ans Ende der Reihe nach unten oder oben versetzt.

Neben diesen feststehenden Stufen, welche die fortschreitende steigende oder fallende Melodie in gewissen Augenblicken in gesetzmässiger Weise trifft oder betritt, bedarf man nun noch (und gebraucht immer mehr) Neben- oder Zwischenstufen, die sogenannten chromatischen oder leiterfremden Töne, welche 1. entweder innerhalb der Tonart eine Abkürzung der zwischen den benachbarten Stufen (Ganztonschritten) liegenden Strecke bezwecken, also eine *Vermittlung*, einen kontinuierlichen Übergang oder Durchgang von einer Stufe zur benachbarten, ermöglichen, z. B. in C dur: g, gis, a; e, es, d (Vermittlungstöne); oder welche 2. den Übergang (Modulation) zu einem neuen Haupt- oder Beziehungston (neue Ton-

art) bewerkstelligen sollen (Leittöne). Während die mehr zur Ausschmückung der Melodie und Harmonie dienenden *Vermittlungstöne* (durchgehende Töne) für unser Empfinden ein Emporstreben oder Zurücksinken bedeuten, fassen wir die *Modulationstöne* als ein Streben oder Leiten nach einer neuen Tonart mit neuem Grundton auf. Auch die Zahl der Nebentöne oder leiterfremden Töne, welche ihrer Natur nach nicht vom relativen Hauptton, sondern von ihren obern oder untern Beziehungstönen abhängig sind, ist eine nur geringe: es sind eben nur fünf möglich, die je nach ihrem Stammton verschieden benannt sind (siehe die Darstellung der chromatischen Tonleiter weiter unten).

Aber die einzelnen Töne der Melodie oder der daraus abstrahierten Tonleiter, also der relativen Intervalle bilden auch unter sich Tonverhältnisse, wie die Glieder einer Familie unter sich, abgesehen von ihrem Haupt, besondere Verhältnisse bilden. Ihre gegenseitigen Entfernungen oder Abstände können, abgesehen vom Grundton für sich, also isolirt aufgefasst und gemessen werden. Durch Vergleichung zeigt es sich nun, dass zwischen andern leitereigenen oder zwischen diesen und den abgeleiteten Vermittlungstönen, wenn sie auch höher oder tiefer klingen, doch ein gleiches gemeinsames Höhenverhältnis besteht, dass z. B. von *va* bis *la*, von *sol* bis *ci* (*si*), von *re* bis *vi* (erhöhtes *va*) der Abstand derselbe ist, wie von *do* bis *mi*, nämlich je zwei Ganztonschritte. Zwischen andern Tönen ist wieder ein anderes Höhenverhältnis gemeinsam.

Das nun durch bewusste und absichtliche Vergleichung gefundene und abstrahierte, also abstrakte Tonverhältnis, das von jedem beliebigen Tone wie ein Mass nach oben oder unten abgetragen werden kann, nennen wir *absolutes Intervall*.

Das Mass und die Benennung dieses abstrakten Grössenverhältnisses geben die relativen Intervalle; z. B. gibt das relative Verhältnis vom Grundton bis zur Terz (*d* — *m*, gleich zwei Ganztonschritten) das Mass für alle ähnlichen gleich grossen Tonschritte. Alle diese gleichgrossen, zwei Ganztonschritte umfassenden Distanzen zwischen Tönen werden (grosse) Terz genannt, wenn auch keiner der beiden Grundton ist.

Der Name des absoluten Intervalls gibt in der Anzahl der Stufen ungefähr die Grösse der Entfernung an.

Das Singen absoluter wie relativer Intervalle ist ein Singen von Verhältnissen. Beide unterscheiden sich nur dadurch, dass

entweder der Grundton Beziehungston ist (relative Int.), oder aber jeder beliebige vorausgegangene (absolute Intervalle).

Nun aber gibt es auch *absolute Tonhöhen* oder Töne; das sind nämlich die immer gleichbleibenden, von der Zahl der Schwingungen eines tönenden Körpers abhängigen und deshalb physikalisch genau bestimmten Tonhöhen, die nur durch die festgestimmten musikalischen Instrumente festgebannt, vom Menschen aber in der Regel nur ungefähr festgehalten und reproduziert werden können. C, cis, d, dis, e, ect, sind die Namen für diese *absoluten Töne*, die ihre Existenz der Instrumentalmusik zu verdanken haben. Diese Namen bilden die absolute Tonbenennung im Gegensatz zu unserer relativen do, re, mi. Aber auch die absolute Tonbenennung steht in keiner Beziehung zu den absoluten, auf jeder Tonhöhe ausführbaren Intervallen; sie kann für das Treffen der absoluten Intervalle nur dadurch Hülfe und Anhalt geben, dass sie, indem sie beständig die Vorzeichnung und die zufälligen Versetzungszeichen in betracht zieht, und dem entsprechend sich modifiziert (fis, gis, es, as) immer die Grösse der zu singenden absoluten Tonschritte andeutet. Zum Beispiel erinnert sich der Sänger, wenn er fis g, a b liest, dass das Halbtonschritte sein müssen; c-es, as-f sind kleine Terzen etc.

Das Singen oder Festhalten absoluter Tonhöhen ist eine Gabe der Natur an einzelne wenige oder die Frucht unausgesetzter Übung und hat deshalb für den Gesang keinen Wert, weil es eine unsichere und ungenaue Hilfe ist.

Wenden wir nun die Resultate der vorgenommenen Unterscheidung auf das Singen an, so ergibt sich Folgendes:

1. Wir können in relativen und absoluten Intervallen singen.
2. Das Singen relativer Intervalle oder in relativen Intervallen ist das natürliche, erste und auch das leichteste, solange das Prinzip der Tonalität nicht durchbrochen wird, oder solange der relative Mittel- oder Grundton oder ein naher Verwandter von ihm von der Melodie als Beziehungston beibehalten wird.
3. Das Singen absoluter Intervalle setzt das Singen relativer Intervalle voraus, ist das Resultat der Abstraktion und muss dann eintreten und das Singen relativer Intervalle ergänzen, sobald leiterfremde Töne sprungweise oder zahlreich auftreten, sodass eine Beziehung zum Grundton entweder gar nicht mehr vorhanden ist, oder aber nicht mehr

erkannt werden kann, so dass die Töne nicht mehr durch die Tonart apperzipiert werden können.

Besser und mit Bezug auf die leiterfremden Töne ziemlich zutreffend urteilt über die Solmisation der durch seine Liederbücher bekannte Schäublin in Basel. Er sagt: Diese Methode hat ihre unbestrittenen Vorzüge, so lange man im Gebiete der Durtonarten bleibt und keine oder nur vorübergehende Ausweichungen vorkommen, wie das auch in einer Anzahl Choralmelodien, besonders aber bei vielen Volksliedern wirklich der Fall ist. Sobald aber diese Grenze überschritten ist, so verwandeln sich die Vorteile in Nachteile, das Natürliche verkehrt sich ins Künstliche und der Erfolg wird zweifelhaft.“ *)

Man sieht, Schäublin ist kein Anhänger der Solmisation. Er anerkennt zwar ihre Vorzüge, ja er sagt selbst an einem andern Orte, bis zu einem gewissen Grad huldige er der Verbindung des Solmisirens nach Noten. Aber bei weiteren Fortschritten, bei einem gewissen Grade müsse man ausschliesslich zu den Notennamen c, d, e übergehen. Das ist nun so unbestimmt wie möglich gesprochen. Offenbar aber meint er die Methode, die heute in vielen Schweizerkantonen und hauptsächlich in Deutschland verbreitet ist, eine Methode, bei welcher man eine Zeit lang, 1, 2, auch 3 Jahre, nach Intervallen, gewöhnlich nach Ziffern, singt und dann aber die absolute Noten- und Tonbenennung einführt.

Der Erfolg dieses Verfahrens kann für uns, die wir einen Hauptvorteil darin erblicken, nicht verschiedene Tonbenennung zu gebrauchen und diese nie, selbst in der Praxis nicht, mit einer andern zu vertauschen, nicht lange zweifelhaft sein; denn wenn wir bedenken, wie lange Zeit es braucht, bis die Intervallvorstellungen sich so befestigt haben, dass sie zu unverlierbaren, jederzeit disponiblen Vorstellungen geworden sind, so scheint es uns durchaus unmöglich, dass solches der noch im Kindesalter stehende Schüler bei seinem geringen Bildungsgrade in einer so kurzen Zeit von 1—3 Jahren erreicht. Kann schon aus diesem Grunde der Erfolg nicht den gehegten Erwartungen entsprechen, so sind es noch andere Erwägungen, die uns abhalten, die absolute Tonbenennung zu gebrauchen.

1. Auch für den Sänger, der die absolute Tonbenennung gebraucht, ist es vorteilhaft, die vorkommenden Intervalle zum Teil

*) Schäublin: Über die Bildung des Volkes für und durch die Musik pag. 23.

relativ und zum Teil absolut deuten, berechnen und treffen zu können.

2. Glücklicherweise besteht die überwiegende Mehrzahl der zu singenden Töne noch aus leitereigenen und speziell aus solchen, die mit grösserer Leichtigkeit relativ getroffen, also durch die Tonart apperzipiert werden können. Dazu bietet nun ohne Zweifel die relative Tonbenennung grosse Hilfe.

3. Die absolute Tonbenennung hingegen ist einer relativen Auffassung der Töne nicht nur nicht förderlich, sondern geradezu hinderlich.

4. Alle absolut zu singenden Intervalle müssen zuerst als solche in ihrer Grösse erkannt oder gemessen werden, ehe ein Singen derselben möglich ist. Dieses Messen oder Erkennen kann der Absolutist sowenig als der Solmisist umgehen, denn seine feststehende absolute Tonbenennung steht wie die absolute Tonhöhe in keiner Beziehung zu den auf beliebigen Tonhöhen vorkommenden, absoluten Tonverhältnissen oder Schritten. Allerdings deutet die absolute Tonbenennung — und das müssen wir zu ihrer Ehrenrettung sagen — die Grösse der Tonschritte zum Teil an, insofern sie sich, je nach der Vorzeichnung oder den zufälligen Versetzungszeichen beständig modifiziert und so die damit im Zusammenhang stehenden Veränderungen oder Verschiebungen der ursprünglichen Tonschritte anzeigt.

5. Mit dem erkannten Tonabstand ist aber dem Absolutisten sowenig als dem Solmisisten die Möglichkeit gegeben, ihn nun auch ausführen, treffen zu können. Diese Möglichkeit kann erst durch spezielle Abstraktionsarbeit und Unterricht erreicht werden. Diese Arbeit mag nun allerdings dem Absolutisten weniger Mühe verursachen, da er ein und dasselbe Intervall in seinen verschiedenen Stellungen und Stufenverhältnissen immer mit derselben Benennung getroffen und gesungen; z. B. trifft er den kleinen Terzschrift *c*—es an in *B*, *Es*, *As* und *Des* dur; in *g*, *e* (*f*) und *b* moll und hiezu kommen dann noch die Fälle, in welchen *c*—es durch zufällige Versetzung entstanden ist.

Wenn dann aber Schaublin sagt: „Bei den entfernteren Ausweichungen verwandeln sich die Vorteile der Solmisation in Nachteile; das Natürliche verkehrt sich ins Künstliche und der Erfolg wird zweifelhaft“, so hat er damit auch richtig die schwache Seite des Solmisirens berührt und gezeigt, wo diese einer Verbesserung bedarf. Damit ist nun aber keineswegs gesagt, dass wir das Kind

mit dem Bade ausschütten, nämlich die Solmisation durchaus aufgeben und unser Heil in der absoluten Tonbenennung suchen sollen. Besser wird es für uns sein, ihrer grossen Vorzüge wegen die Solmisation zu behalten, zugleich aber darnach zu *streben, die Vorteile des Singens mit der absoluten Benennung auch der Solmisation zuzuwenden.*

Mit Rücksicht auf die Ausweichungen und leiterfremden Töne schreibt auch Dr. Held, nachdem er die Umschreibung (Wechsel des do) erklärt hat: „Mit der Umschreibung oder Umnennung überwindet der Ut-re-mi-Sänger Ausweichungen in den nächsten Verwandtschaftsgraden noch selbstständig, ist aber damit so ziemlich an der heimatlichen Flurgrenze angelangt. Erscheinen noch grössere Schwierigkeiten, so ist er genötigt, beim Gesangsleiter Hülfe zu suchen.“

Man sieht, der Übelstand besteht, und er ist zu gross, als dass ihn nicht jeder, der sich in Schule und Verein mit Gesang abgibt, täglich hören und sehen sollte. Und doch ist keine Aussicht vorhanden, dass die so berüchtigten fremden, neuen Klänge in späterer Zeit, etwa in folge Verbesserung des Kunstgeschmackes wieder verschwinden und damit die Schwierigkeiten für den Solmisten sich vermindern werden, vielmehr das Gegenteil steht in Aussicht, denn die neuere Musik, unter dem Einflusse des Zeitgeistes stehend, ist bestrebt, alle Ausdrucksmittel und -weisen charakteristischer und leidenschaftlicher zu gestalten, die Formen reicher auszustatten, und dieses Bestreben macht sich auch immer mehr in der Gesangsliteratur geltend. Man nehme eine moderne Liedersammlung vor und untersuche, was da an chromatischen Durchgangs- oder Vermittlungstönen und an Modulationen den Sängern zu singen zugemutet wird.

Eine Kunst darf nicht stille stehen, darf nicht immer dieselben Ausdrucksformen beibehalten, wenn sie nicht geistlos und gehaltlos nur nach der Schablone arbeiten will. Eine neue Zeit mit neuem Geist verlangt neue Form. Auch die Gesangkunst darf nicht zurückbleiben; es müssen neue Klänge als neue Würze frische Farbe, Ausdruck und Charakter bringen. Die neuere Tonkunst sucht ihr Heil in der Chromatik und Enharmonik: eine freiere auf der chromatischen Scala beruhende Melodie- und Harmoniegestaltung soll die trockene, beengte Diatonik ersetzen. Bei der immer mehr sich verbreitenden Instrumentalmusik kann es nun nicht ausbleiben, dass diese ein Übergewicht über den Gesang erhält. Je mehr die Töne und Melodien durch die Instrumente

hervorgebracht werden, desto [mehr gewinnt der Ton Geltung in seiner absoluten Bedeutung, desto mehr wird infolge dessen seine relative Bedeutung zurückgedrängt, und das Singen erschwert.

Gegen diese Entwicklung des Gesanges unter dem Einflusse der Instrumentalmusik und des Zeitgeistes lässt sich nicht aufkommen. Sowenig wir das Rad der Zeit aufhalten können, ebensowenig würde es nützen, dem Bestreben der neuern Musik und und ihrem Einflusse sich entgegen zu stemmen.

Nun bedenke man, wie ratlos und hilflos heute viele Sänger, ja selbst deren Leiter dastehen, wenn in einem Liede fremde, nicht der Tonart und ihren Nächstverwandten angehörende Töne zu singen, also zu treffen sind. In früherer Zeit, selbst vor 30—40 Jahren noch, als Weber die Solmisation in ihrer heutigen Form zu verbreiten sich bemühte, da war der Liederschatz melodisch, harmonisch wie auch rhythmisch einfacher gestaltet als heute; da mochte die Solmisation und auch das Können unserer heutigen Sänger ausreichen. Jetzt aber ist sie vorbei, die glückliche Zeit; die fortgeschrittene Kunst verlangt mehr und darum gibt es für die Sänger mehr zu lernen, zu kennen und zu können. In diesem Falle wird auch das Liederrepertoire nicht ein so beschränktes, nur auf das Alte angewiesenes sein.

Aber da zeigt es sich, wenn die chromatischen Töne, wie in der Sprache die Fremdwörter sich mehren, dass mit der Solmisation in der jetzigen Form die sich steigernden Schwierigkeiten nicht überwunden werden können, dass sie uns hiebei weder Stütze, noch Hilfe sein kann. Für die von den Stammtönen abgeleiteten oder versetzten Töne haben wir nur gar keine Benennung, obwohl diese Töne doch ebenso ein Bürgerrecht haben und einen Namen beanspruchen dürfen, wie die Stammtöne.

Aber noch ein anderer Übelstand stellt sich mit der Solmisation ein. Wir haben schon früher bei der Unterscheidung des Singens absoluter und relativer Intervalle erwähnt, dass das absolute Singen geeignet sei, das relative Singen zu ergänzen, sobald dieses mit Schwierigkeiten verbunden ist. Deshalb sollte heutzutage jeder Sänger die absoluten Tonhöhen oder Tonabstände: Halbton, Ganzton, kleine Terz, grosse Terz etc. aus den relativen Intervallen abstrahirt haben, so dass diese Vorstellungen ihm zum stets disponiblen, geistigen Besitztum geworden sind. Ein solches Resultat kann aber nur erreicht werden, wenn man sich hiezu jahrelang dadurch vorbereitet, dass man auf die vorkommenden

Tonschritte achtet. So wie man aber jetzt allgemein das Solmisiren betreibt, ist ein Üben im Erkennen und Treffen absoluter Intervalle fast verunmöglicht. Wer solmisirt, hat z. B. kein Bedürfnis, auf die vorkommenden Ganz- und Halbtonschritte zu achten; er singt sie ganz unbewusst, da er ja die relativen Intervalle ohne dies trifft. Wer nicht die Vorzeichnung inbetracht zieht, ja, wer es ganz übersieht, dass sie ein Mittel ist, uns an Ganz- und Halbtonschritte, an grosse und kleine Terzen etc. beständig zu erinnern, wer diese Schritte noch unbewusst singt, und die Intervalle noch alle auf den Grundton bezieht, statt auf ihre Beziehungstöne, der kommt sehr schwer dazu, aus den relativen Tonhöhen die absoluten zu abstrahiren

Auf Grund der bisher blossgelegten Übelstände müssen wir nun behaupten: *Die Solmisationsmethode in ihrer jetzigen Form würde wohl den Bedürfnissen der Schule noch gerecht werden, allein sie entspricht nicht mehr den modernen Anforderungen an die erwachsenen Sänger.*

Dieser Mangel ist in neuerer Zeit natürlich nicht nur bei uns, sondern mehr noch in andern Gegenden der Schweiz, wo solmisirt wurde, empfunden worden und auf Grund langer, vorsichtiger Erwägungen hat man es in mehreren Kantonen für vorteilhaft erachtet, die Solmisation nur für kurze Zeit beizubehalten oder sie überhaupt ganz fallen zu lassen.

Wir stehen nun ebenfalls vor der Wahl: wollen wir

1. in bisheriger Weise fortfahren, also nicht auf die gesteigerten Anforderungen des Lebens Rücksicht nehmen, oder
2. die Solmisation, soweit es möglich ist, zu verbessern suchen, oder
3. sie ganz oder zum Teil aufgeben, wie andere Kantone es auch gemacht haben.

Wir entscheiden uns für das Zweite, denn *wir sind überzeugt, dass die Solmisationsmethode einer Verbesserung fähig ist.* Wir finden es eben am vorteilhaftesten für die Schule und das Leben, eine einmal eingeführte Tonbenennung nicht zu vertauschen, also nicht zwei Tonbenennungen in der Schule zu verwenden und auch die Vorteile der Solmisation nicht preiszugeben. Hingegen soll darnach gestrebt werden, die Übelstände und Nachteile, die das Solmisiren mit sich bringt, zu beseitigen und die Vorteile der absoluten Tonbenennung auch der Solmisation zuzuwenden.

Verbesserungen müssen sich also hauptsächlich erstrecken:

- a) auf die Benennung der leiterfremden Töne, b. auf das Andeuten

der Grösse der Tonschritte durch die Tonschrift, zum Zwecke des Bewusstwerdens der zu singenden Schritte, c. auf die Methode der Erlernung (Unterrichts) der Solmisation, indem nämlich durch die ganze Art des Unterrichts darauf hingearbeitet werden muss, dass das Abmessen und Beziehen der Töne auf einen Grundton (relatives Singen) nach und nach zu einem Beziehen auf die benachbarten Töne wird (absolutes Singen).

Wir wollen nun nicht etwa mehr Zeit für den Gesangunterricht inanspruch nehmen, sondern wir verlangen nur, dass die Schüler schon von der Unterstufe an durch die Anwendung eines natur- und zeitgemässeren, zweckmässigeren und rationelleren Lehrverfahrens besser unterrichtet und vorbereitet werden auf die Oberstufe, damit die hier noch zur Verfügung stehende Unterrichtszeit nicht wie gewöhnlich noch für das verwendet werden muss, was man vom Schüler schon längst sollte verlangen können. Könnte dieser Forderung entsprochen werden, so wäre die oberste Stufe in der glücklichen Lage, ausgehend von der Solmisation und auf deren Grundlage für das Singen leiterfremder und absoluter Intervalle viel mehr als bis jetzt tun zu können. Und zwar könnte das geschehen an dem gewöhnlichen Liederrepertoire, an dem Volksliederschatz, ohne noch neuere, schwierige Lieder zur Behandlung herbeiziehen zu müssen.

Somit handelt es sich nicht nur um die Verbesserung der Solmisationsmethode im allgemeinen, sondern auch um eine solche der Gesangsmethodik von der Unterstufe an.

II.

Einige Vorschläge

betreffend Tonbenennung, Tonschrift und Methode.

A.

Zur Tonbenennung und Tonschrift.

1. Benennung und schriftliche Bezeichnung der relativen Intervalle:

do	re	mi	fa	sol	la	ci	do
d	r	m	v	s	l	c	$\bar{d}$ *)

*) Ein Strich über einer „Buchstabennote“ bedeutet den obern, ein Strich unter einer solchen, oder unter einer Reihe von solchen den untern oder die untern Töne.

2. Benennung und Bezeichnung der abgeleiteten Intervalle

a) Die erhöhten Intervalle*):

di	ri	vi	sil	li
d	r	m v	s	l
				c $\bar{d}$

b) Die erniedrigten Intervalle:

d	r	m v	s	l	c $\bar{d}$
ra	ma	sal	bla	ca	

3. „Halb“ ist die Benennung für den Halbtonschritt und wird beim Notenlesen angewendet, wo einer Stufe dieselbe Stufe, erhöht oder erniedrigt, nachfolgt.

4. Berücksichtigung des Wechsels der Tonart bei längerer deutlich ausgeprägter Modulation; Bezeichnung des Wechsels durch die „Wechselnote“, z. B.: || D m l (s) d c d ||.

5. Setzung der Vorzeichnung fis, gis, dis, es, des in die Oktave, in welcher sie die grösste Bedeutung haben.

6. Benennung der absoluten und der durch Erniedrigung erhaltenen Tonhöhen und Tonarten:

a	b c	d	e f	g	a
bes	des	es	ges	as	

7. Der Punkt ist ein selbständiges, relatives Wert- oder Dauerzeichen. Er gehört nicht zur vorausgehenden Note („punktirte Note“), sondern muss als alleinstehender Notenwert gesetzt werden.

B.

Die Methode.

Wir unterscheiden drei Stufen des Gesangunterrichts:

- I. Stufe: Singen nach dem Gehör und Erwerbung der Intervallvorstellungen.
- II. Stufe: Verbindung des Intervallsingens mit dem Notensingen (Solmisiren).
- III. Stufe: Verbindung des relativen Singens (Solmisiren) mit dem Singen absoluter Tonverhältnisse.

*) Die Silben (Namen) für die erhöhten und erniedrigten Töne werden in der Regel ganz geschrieben, also nicht abgekürzt.

*I. Stufe.***Das Singen nach dem Gehör und nach „Buchstabennoten“.**

1. Dem Singen nach Tonzeichen muss eine Stufe für das Gehörsingen notwendig vorausgehen. Dieser fällt vorerst die Ausbildung des Gehörs und der Stimme zu.

Bevor der Schüler mit dem Notenplan, den Noten oder irgend einer schriftlichen Tonbezeichnung und dem Lesen und Treffen derselben bekannt gemacht werden darf, muss er schon viel auf Gesang gelauscht und selbst durch Nachahmung singen gelernt haben. „Das Lernen durch mündliche Mittel ist für die erste Zeit des Unterrichts angemessener als durch das Medium der toten Zeichen, die bloss zur Fixirung des schon verdeutlichten Gedankens dienen müssen, also beim Singen zur Fixirung der schon eingeübten Intervalle und Rhythmen.“

Wie man im Sprachunterricht durch das Vormachen, durch das Beispiel das Kind zuerst zum schönen und richtigen Sprechen zu bringen sucht und niemand sich einfallen lässt, gleich mit dem Schreiben oder Lesen zu beginnen, so handelt es sich im Gesangsunterricht zunächst nach der receptiven Richtung um die planmässige Ausbildung und Verfeinerung des Gehörsinnes durch die Mittel: vorsingen, vorspielen, anhören, geniessen, abhören, abfühlen, und nach der reproduktiven Richtung um den richtigen Gebrauch des kindlichen Sprach- und Stimmorgans durch die Mittel: nachahmen, nachbilden.

Das Kind muss den vorgesungenen Ton richten hören, nach seinen Elementen, Höhe, Dauer, Stärke und Klangfarbe scharf auffassen und unterscheiden, aber auch die Fähigkeit und Fertigkeit erlangen, den aufgefassten, in der Vorstellung schwebenden Ton genau nachbilden zu können. Hiebei ist der Schüler in der Regel auf des Lehrers und der ältern Mitschüler Beispiel und Vorbild einzig angewiesen, woraus sich die Notwendigkeit ergibt, immer musterhaft vorzusingen oder vorsingen zu lassen.

2. Der Gehörunterricht hat aber auch sein spezifisches Lehr- oder Fachziel, nämlich: a. Erwerbung der Vorstellung, Benennung, Bezeichnung und Einübung der relativen Intervalle der neutralen*) Durtonart; b. Kenntniss des 2- und 3teiligen Taktes und des Ein-, Zwei- und Dreistreichwertes der Töne; Anwendung beim Singen nach symbolischen und schriftlichen Tonzeichen.

*) D. h. durch neutrale Zeichen dargestellt.

Begründung: Wenn durch vieles Anhören und Reproduzieren das Gehör, der Tonsinn, also die Gehörsfähigkeit verfeinert, die Tonunterscheidungsgabe geschärft, das Gedächtnis für Tonverbindungen geübt, das Stimmorgan dienstbarer und das Liederrepertoire grösser und mannigfaltiger geworden ist und auch dem Schüler schon wirkliche Abstraktionsarbeit zugemutet werden darf, muss damit begonnen werden, die gesungenen, aus Reihen einzelner aufeinanderfolgender Töne zusammengesetzten Melodien in ihre einzelnen Bestandteile aufzulösen. Die einzelnen Töne müssen vorsätzlich nach Höhe, Dauer und Stärke zum Gegenstand denkender Betrachtung, Untersuchung und Unterscheidung gemacht werden, damit für das spätere neue und fremde Gebiet des Notensingens die notwendigsten und wichtigsten Apperzeptionsvorstellungen schon im voraus erzeugt werden.

Die Schüler müssen schon einigermaßen gewandt geworden sein im melodischen Treffen und rhythmischen Messen der Töne, damit sie keinen Anstoss mehr nehmen, wenn ihre Aufmerksamkeit auf das Lesen der hieroglyphischen Zeichen der Notenschrift und zwar auf die Stellung der Noten im Linienplan und auf die Berechnung der Tondauer gerichtet werden muss. Damit erhält nun der Gehörgesangunterricht sein spezielles Lehrziel.

Wir können aber die flüchtigen Töne nicht beobachten und untersuchen, wenn wir sie nicht festhalten und festbannen, und also durch sichtbare schriftliche und symbolische Zeichen versinnlichen können. Damit stellt sich schon die Notwendigkeit einer Tonschrift oder einer symbolischen Darstellung der Töne ein. Nach dem Grundsatz: je geringer der Entwicklungsgrad des Menschen, desto einfacher seine Schrift, müssen diese schriftlichen oder symbolischen Zeichen immer charakteristische, der Sache entsprechende Zeichen sein; müssen so gewählt werden, dass sie das betreffende Element des Tones anschaulich darstellen. Das Prinzip der Anschauung muss somit nicht nur auf das Hören, sondern auf das Sehen angewandt werden.

3. Jedes abgeleitete und erkannte Element muss sofort, a. mit seinem Namen, b. mit seinem schriftlichen Zeichen, c. mit seinem entsprechenden symbolischen Zeichen (Hand- oder Fingerstellung) versehen und associirt, d. in seine Stellung eingeordnet (nummerirt) werden.

4. Die Tonbenennung, die schriftliche Bezeichnung und die symbolischen Handstellungen müssen so gewählt werden, dass sie

nicht nur die spätere Notenschrift vorbereiten, sondern auch während der ganzen Schulzeit und später in der Praxis unter derselben Bedeutung ihre Geltung beibehalten und nach Belieben verwendet werden können.

5. Die schriftliche Bezeichnung der melodischen Verhältnisse (Intervalle) bildet die *Intervallschrift* („Buchstabennoten“), diejenige der rhythmischen Verhältnisse (Takt, Notenwert, Accent) bildet die *Taktschrift*.

6. Die symbolischen *Handbewegungen* (Taktschlagen) vertreten beim Singen die Stelle des mündlichen Taktzählens und sollen das intensive Taktgewicht, den Accent fühlbar machen und symbolisch darstellen.

7. Die symbolischen *Hand-* und *Fingerstellungen* stehen an Stelle der (relativen) Stufenbenennung oder — Zählung und bezwecken, das Abhängigkeitsverhältnis, also die gegenseitigen Beziehungen (später auch der versetzten Töne) symbolisch und charakteristisch darzustellen.

8. Tondauer und Tonhöhe müssen vorerst getrennt behandelt und geübt, aber bald vereinigt werden.

9. Die *Intervallschrift* muss so angewendet werden können, dass sie auch die Tondauer der Töne bezeichnet und damit zur vollkommenen Tonschrift wird.

10. Die Elemente des Tonsystems dürfen aber nicht synthetisch dargeboten werden, sondern sind auf analytischem Wege vom gesungenen Liedstoff abzuleiten. (Siehe hierüber: Bündner Seminarblätter, II. Jahrgang, pag. 95 und 108.)

11. Das gewonnene und geordnet zusammengestellte Systematische muss der Schüler nicht nur kennen, sondern auch können, es muss deshalb auch eingehend geübt werden. — Wir bekommen somit *rhythmische* und *melodische Lese- und Treffübungen*.

12. Dem Unterricht muss ein planmässig geordneter Lehrgang zu grunde gelegt werden und es sind für die zu erarbeitenden, systematischen Elemente im voraus geeignete Lieder auszuwählen.

13. Der Rhythmus, und zwar auf dieser Stufe nur der intensive, muss lange vor den Intervallen zur unterrichtlichen Behandlung kommen, denn das Singen ohne irgend welcher Takt- oder Wertzeichen hat stets eine ungenügende Beachtung und Ausführung des Rhythmus der Lieder und damit im Zusammenhang mangelhafte Ausbildung des rhythmischen Gefühls zur Folge.

*) do statt ut, weil das d das erwünschte, vollkommene Abschliessen des Luftstromes ermöglicht, und so ein Vorsetzen eines n verhindert.

do: Hand zur Faust geschlossen	} siehe die Abbildung der Beilage.
mi: Hand nach unten geöffnet	
sol: Hand seitwärts gekehrt	

- b. Die Töne va und re; einreihen zur Fünferreihe, einüben dieser Reihe, auch mit anderer Benennung (Zahlen), (siehe Treffübungen pag. 77).
- c. Die Töne la und ci, und zwar das letztere zunächst als unterer Leitton (c)
- d. Oberes do ($\bar{d}$) und oberes ci; Einreihung zur Tonleiter; Einübung (siehe Treffübungen).

Die Intervalle sind sofort nach ihrer Ableitung bis zur Treffsicherheit zu üben. Das geschieht am besten so, dass sie in Reihen senkrecht übereinander an die Wandtafel geschrieben und dann in verschiedenen, aber immerhin dem Organ zusagenden Stimmlagen in allen nur möglichen und erdenklichen Reihen- und Akkordfolgen vom Lehrer mit dem Stabe angezeigt und von den Schülern chorweise, bankweise und einzeln getroffen und auch unter andern Benennungen *) (la la oder Text) gesungen werden.

Bei solchen Treffübungen folge man aber mehr dem Prinzip der Konsonnanz, d. h. man wähle auf- und absteigend hauptsächlich solche Töne, die zusammen gebrochene Akkorde bilden: denn sie sind leichter zu treffen und die nötige Reinheit wird eher erreicht. Um den Sinn für Harmonie und Reinheit zu entwickeln, können auch schon zweistimmige Übungen, oder solche mit dreistimmigen Akkorden vorgenommen werden, wobei der Schülerchor in 2 bis 3 Gruppen zu teilen ist. Die Übungen sollten sich übrigens immer innert dem Umfang von 5—7 Tönen halten und selten eine Oktave erreichen (siehe Treffübungen I, II, III).

Zur Prüfung dienen a. Nachsingübungen (die Schüler nennen oder singen vorgesungene Töne mit richtigen Namen nach). b. Nachschreibeübungen (die Schüler schreiben das Gehörte nieder).

*) Um das Abstrahiren der Tonschritte vorzubereiten.

Treffübungen.

1. (Zur Einübung des Akkordes.)

sol		s	
mi		m	
do		d	

2. (Zur Einübung der Fünferreihe.)

sol		s 5		s	
va		v 4		. v	
mi		m 3		m	
re		r 2		. r	
do		d 1		d	

3. (Zur Einübung von l u c.)

la		l		.	
s		s		s	
v		.		.	
m		m		m	
r		.		.	
d		d		d	
ci		c		.	

4. (Zur Einübung der Tonleiter.)

$\bar{d}$ 8		$\bar{d}$		d		$\bar{d}$	
c 7		.		.		. c	
l 6		.		l		. l	
s 5		s		.		s	
v 4		.		v		. v	
m 3		m		.		m	
r 2		.		.		. r	
d 1		d		d		d	

5. Treffübungen nach den Hauptdreiklängen in den verschiedenen Lagen und Umkehrungen

I.	l	II.	d d	III.	m v
s s		c		r	
v		l		d d	
m		s s		c	
r		v		l	
d d		m		s s	
$\bar{c}$		r			
V. I. IV.		V. I. IV.		V. I. IV.	

Verwendung: zuerst als gebrochene Akkorde aufwärts und retour,

z. B. 1) d m s; s m d	4)	s s — —	5)	s s	l l
2) d v l; l v d	m —	m —	m m	v v	
3) $\bar{c}$ r s; s r $\bar{c}$	d — —	d	d d	d d	

dann dreistimmig zu harmonischen Sätzen, die mit I (Dreiklang der ersten Stufe) beginnen und mit V I oder IV I schliessen, z. B.

	l	l	l		
s	s	s	s	s	s
	v		v		
m	m	m	m	m	m
r				r	
d	d	d	d	d	d
c				c	

*II. Stufe.**Verbindung des Intervallsingens mit dem Notensingen.*

Bisher sind auf der sichern Basis der sinnlichen Anschauung und zwar durch Hören und Sehen die Tonvorstellungen befestigt worden. Die Intervallenschrift war dabei gleichsam der neutrale Boden, welcher es ermöglichte, den verschiedenen Darstellungsformen derselben Sache — Takt- und Tonarten — auszuweichen und nur das Wesen, das Notwendige mit Leichtigkeit vorzuführen.

Nun geht es einen Schritt weiter; es soll die vieldeutige Note an die Stelle des neutralen, bestimmten Buchstabens treten, damit der Schüler bekannt werde mit den verschiedenen Darstellungsformen der Melodie und des Rhythmus. Er soll nun die verschiedenen Tonarten und die verschiedenartige Notirungsweise derselben rhythmischen Taktformen durch die Notenwerte kennen lernen. Stellt die Intervallenschrift oder eine Darstellung in Noten das Notwendige der Sache dar, so kann die verschiedenartige Darstellung derselben Sache durch die vielen Takt- und Tonarten das Angenehme, das Nützliche, ja wir möchten fast sagen das Luxuriöse genannt werden.

Zwar eine absolute Notwendigkeit, schon jetzt das Notensingen zu beginnen, liesse sich keinesweg nachweisen. Weder das melodische, noch das rhythmische Element kann in der verfloßenen kurzen Zeit mit Hülfe der Intervallenschrift und der symbolischen Zeichen genügend geübt und so sichergestellt worden sein, dass der Schüler auf das schwierigere Notensingen so vorbereitet ist, dass er seine Aufmerksamkeit ungeteilt nur auf das Enträtseln der Notenschrift richten könnte.

Und doch, wenn die Notenzeichen bloss zur Fixirung des schon verdeutlichten Gedankens, der schon eingeübten Intervalle und Notenwerte dienen sollen, so müssen wir verlangen, dass dem Schüler das melodische Treffen innerhalb einer Oktave, und auch das Singen mit den einfachen Notenwerten ein leichtes sein sollte. Aber wir dürfen die Forderung Zillers deshalb nicht so streng nehmen, sondern schon Noten anwenden, 1. weil wir es in unserer Notenschrift vorerst wieder aus leicht erklärlichen Gründen nur mit den einfachsten melodischen und rhythmischen Verhältnissen zu tun haben, 2. weil der frühere Übungsstoff, vor jeder neu auftretenden Tonart, vor jeder Notentreffübung und immer wo sich Unsicherheit zeigt, wieder ausserhalb der Linien, also neutral,

zur Anwendung und Übung gelangt; 3. weil das familiäre und kirchliche Leben und allfälliger anderweitiger Musikunterricht vielfach schon jetzt mehr oder weniger die Kenntnis der Notenschrift verlangen und damit auch der Schule unabsichtlich behülflich sind.

Aber nicht etwa die absolute Ton- und Notenbenennung, welche zu den relativen Intervallen in keiner Beziehung stehen, führen wir ein, sondern wir bleiben bei der relativen Benennung, welche ja mit zum Wesen der Solmisationsmethode gehört. Aber auch abgesehen hiervon, finden wir einen grossen Vorteil darin, grundsätzlich die gleiche Tonbenennung immer beizubehalten, so dass sich anfänglich Name und Ton im Bewusstsein so fest verbinden,*) dass sie Reproduktionshülfen für einander werden. Durch das Beibehalten der Solmisationssilben ergibt sich auch die Möglichkeit, dass Lehrer und Schüler die *Intervallenschrift als Ton-schrift* neben der Notenschrift zum schriftlichen Gebrauch verwenden können. Und diese wird ihnen grosse Vorteile bringen.

Die Intervallschrift („Buchstabennoten“) entsteht aus Taktschrift (pag. 75) dadurch, dass an Stelle des Striches die Intervallenbenennung (der Buchstabe) gesetzt wird. Der Strich gilt dann noch als Zeichen der Verlängerung (Aushalten) um eine Taktnote oder Zählzeit; die Ziffer zeigt die Pause für die entsprechende Zählzeit an. Ist eine Taktnote (welche eine Zählzeit dauert) in 2 Hälften zerlegt, so werden diese zwei zu einer Taktnote sich ergänzenden Hälften durch einen verbindenden Strich zusammengebunden. Hier einige Beispiele:

1. Lobgesang.

(A dur; s s.)**)

D— d | d c d | r m r | d— 3 | m— m | m r d | s v m | m r 3 |

1. Grosser Gott, wir lo- ben dich, Herr, wir prei sen dei ne Stärke

*) Diese Verbindung muss jedoch später nach und nach wieder gelöst werden.

**) s — s = Normaloktave. Überschreitet nämlich der Umfang eines Liedes eine Oktave, so greift man aus dem ganzen Umfang die am meisten gebrauchte Oktave heraus und bezeichnet sie; was darüber oder darunter geht, muss mit Strichen entsprechend angezeigt werden.

2. *Seht, wie die Knospen spriessen.*(Es dur; d $\bar{d}$.)

$$\left\{ \begin{array}{l} S \\ M \end{array} \right| \begin{array}{l} s \text{ mv } s \text{ l} \\ m \text{ dr } m \text{ v} \end{array} \left| \begin{array}{l} s \text{—} d \text{ } \overline{d} \\ m \text{—} m \text{ } m \end{array} \right| \begin{array}{l} r \text{ c } s \text{ v} \\ v \text{ r } \underline{c} \text{ r} \end{array} \left| \begin{array}{l} m \text{ 2 } s \text{—} \\ d \text{ 2 } m \text{—} \end{array} \right|$$

1. Seht, wie die Knospen spriessen aus jedem Zweig her aus, wie

3. *Der Mai ist gekommen.*(F dur; d $\bar{d}$.)

$$\left\{ \begin{array}{l} Dr \\ Dc \end{array} \right| \begin{array}{l} m \text{ m } \underline{\cdot} v \\ d \text{ d } \underline{\cdot} r \end{array} \left| \begin{array}{l} l \text{ s } \underline{\cdot} m \\ v \text{ m } \underline{\cdot} d \end{array} \right| \begin{array}{l} s \underline{\cdot} v \text{ v } s \\ m \underline{\cdot} r \text{ r } \underline{c} \end{array} \left| \begin{array}{l} m \text{ 2 } d \underline{\cdot} r \\ d \text{ 2 } d \underline{\cdot} \underline{c} \end{array} \right|$$

1. Der Mai ist gekommen, die Bäume schlagen aus, da

4. *Haidenröslein.*(G dur; d $\bar{d}$.)

$$\left\{ \begin{array}{l} M \text{—} \\ D \text{—} \end{array} \right| \begin{array}{l} m \text{ s } \widehat{\underline{\cdot} v} \text{ m} \\ d \text{ m } \widehat{\underline{\cdot} r} \text{ d} \end{array} \left| \begin{array}{l} r \text{—} r \text{ r} \text{—} \\ c \text{—} c \text{ c} \text{—} \end{array} \right| \begin{array}{l} m \text{—} m \text{ } \widehat{v} \text{ s } \text{ l} \\ d \text{—} d \text{ } \widehat{r} \text{ m } \text{ v} \end{array} \left| \begin{array}{l} l \text{—} s \text{—} 6 \\ v \text{—} m \text{—} 6 \end{array} \right|$$

1. Sah ein Knab ein Röslein stehn, Röslein auf der Haiden:

5. *Die Sterne.*(G dur; d $\bar{d}$.)

$$\left\{ \begin{array}{l} 3 S \\ 3 \bar{S} \end{array} \right| \begin{array}{l} d \text{—} r \\ d \text{—} d \end{array} \left| \begin{array}{l} m \text{ } \underline{\cdot} v \text{ r} \text{—} m \\ d \text{ } \underline{\cdot} d \text{ d} \text{—} \underline{c} \end{array} \right| \begin{array}{l} d \text{ } \underline{\cdot} r \text{ m} \text{—} v \\ d \text{ } \underline{\cdot} \underline{c} \text{ d} \text{—} r \end{array} \left| \begin{array}{l} s \text{ } \underline{\cdot} l \text{ vs} \\ m \text{ } \underline{\cdot} v \text{ rc} \end{array} \right| \begin{array}{l} m \text{ 2} \\ d \text{ 2} \end{array} \left| \right.$$

1. Seh ich die Sterne in der Nacht am Himmel stehn in ihrer Pracht,

6. *Die Lorelei.*(Es dur; d $\bar{d}$.)

$$\left\{ \begin{array}{l} S \\ M \end{array} \right| \begin{array}{l} s \text{ } \underline{\cdot} l \text{ s } \bar{d} \text{ c } l \\ m \text{ } \underline{\cdot} v \text{ m } l \text{ s } v \end{array} \left| \begin{array}{l} s \text{—} v \text{—} v \\ m \text{—} r \text{—} r \end{array} \right| \begin{array}{l} m \text{—} m \text{ } \widehat{r} \bar{d} \text{ r} \\ d \text{—} d \text{ } \widehat{c} l \text{ c} \end{array} \left| \begin{array}{l} m \text{—} \text{—} 5 s \\ d \text{—} \text{—} 5 m \end{array} \right|$$

1. Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin. Ein

1. *Mit Hülfe der Intervallenschrift soll die Notenschrift erklärt und veranschaulicht werden.* Oder bedarf die Notenschrift etwa nicht dieser Veranschaulichung? Wohl wird immer wieder behauptet, die Notenschrift sei ein unübertreffliches Meisterwerk an Klarheit,

Anschaulichkeit und Übersichtlichkeit, da sie ja so rein sinnlich den Umriss der Melodie, das Auf- und Niederwogen derselben vor die Augen stelle, so dass unwillkürlich das Notenbild das Tonbild wecke. Wer aber die Sache etwas genau, nüchtern und zwar vom Standpunkt des Pädagogen, nicht des Fachmannes betrachtet, wird finden, dass die viel gepriesene Anschaulichkeit für den Sänger erst dann von Wert ist, wenn er die Melodie fast auswendig kann; vorher kann er sich nicht auf sie verlassen, da sie ja kein genaues Mass bietet, vielmehr die Intervallverhältnisse nur in Umrissen ungenau angibt. Wer aber im wahren Sinne des Wortes nach Noten singen will, muss die Intervalle zuerst genau erkannt haben. Und das gilt noch in viel höherm Grade vom Schüler, der das Singen nach Noten, also das Abmessen derselben, erst lernen soll.

Und nun gar der Rhythmus! wo ist da klare, anschauliche und übersichtliche Bezeichnung durch die Note? Da ist weder klar, noch anschaulich angegeben, wie vielzeitig der Takt ist, noch in welchem Zeitverhältnisse die einzelnen Teile des Taktes zu einander stehen. Das alles muss erst vom Sänger durch anstrengende Arbeit gesucht werden. So erweist sich das Notensystem als ein Werk der Willkür und Systemlosigkeit.

Da muss nun die *Intervallschrift* beim Unterricht aushelfen, muss *gleichsam den Kommentar, die Erklärung der schwer verständlichen und vieldeutigen Notenhieroglyphen bilden*, und zwar soll sie das in verschiedenartiger Weise tun, je nachdem es sich um den Rhythmus oder die Melodie handelt:

a. Sie muss dazu dienen, die aus zusammengezogenen Taktnoten (Takteinheiten) bestehenden Notenwerte zu zerlegen und umgekehrt die Teile einer zerlegten Taktnote zu vereinen, um sie so durchsichtig und übersichtlich zu machen, damit der Rhythmus also das Zeitverhältnis der Töne, sich auch äusserlich klar und deutlich präsentirt.

b. Sie muss den Schüler nötigen, sich nicht auf die räumlich ungenaue Darstellung der Melodie zu verlassen und diese nicht nur als Anhaltspunkt und Gedächtnishilfe zu benutzen, sondern sich anzustrengen, um vermitteltst Denkarbeit die Melodie zu erobern. Diese anschauliche Darstellung, die dem selbständigen Singenlernen nicht förderlich ist, muss vorerst aufgegeben werden, sie muss vom Schüler in das mathematisch genaue Mass der relativen Intervalle umgesetzt und niedergeschrieben werden. Damit kommen wir auf den zweiten Vorteil der Intervallschrift.

2. *Die Intervallenschrift soll das Mittel sein, die Schüler schriftlich mit dem Liede beschäftigen zu können.* — Die grösste Schwierigkeit des Solmisirens besteht ohne Zweifel im Notenlesen, also in der Befähigung, sich in den verschiedenen Tonarten so zurecht zu finden, dass zu jeder Note sofort das zutreffende, relative Intervallverhältnis gefunden und singend angegeben werden kann. Das kann nur durch vieles, fortgesetztes Üben erreicht werden. Dazu reicht aber die für den mündlichen Unterricht zur Verfügung stehende Zeit schwerlich aus; auch ist die ungleiche Befähigung der Schüler ein grosses Hindernis für ein gleichmässiges, gemeinsames Arbeiten und Fortschreiten im mündlichen Unterricht. Die weniger begabten Schüler lernen mehr, wenn sie mit langsamer und ruhiger Überlegung ihre Gedankenarbeit vornehmen können.

Da ist nun für die Schüler die stille, schriftliche Beschäftigung, das Schreiben vermittelt „Buchstabennoten“ in der Schule selbst oder zu Hause als Hausaufgabe das geeignetste Mittel, sich auf das Singen eines Liedes nach Noten vorzubereiten. Bei dieser stillen Betätigung hat er Zeit, abzuzählen, zu erwägen und zu überlegen, und indem er so die Noten übersetzt in seine Schrift, prägt sich die Stellung der erstern ein; er lernt schreibend das Notenlesen.

„Pour savoir quelque chose, il le faut écrire,“ sagt der Franzose; um etwas so zu wissen, dass man es kann, muss es geschrieben werden. Dazu würde sich nun die Notenschrift, auch abgesehen davon, dass sie eine eigene Technik zu ihrer Darstellung verlangt, wenig eignen, weil sie eben nicht im stande ist, das Wesen der Sache, auf welche es jeweilen ankommt, zu verdeutlichen und zu erklären. Die Intervallenschrift aber bildet des Kindes Begriffs-, Urteils- und Schlussvermögen, sie ist darum der einfachste, kürzeste und sicherste Weg zur Kenntniss der Notenschrift.

Wir beginnen nun damit, zu zeigen, wie das auf der ersten Stufe Gelernte mit der Notenschrift zu verbinden, durch diese auf verschiedene Weise darzustellen und zu ergänzen ist und wie nach und nach durch Beobachtung und Untersuchung neuer melodischer und rhythmischer Formen das System, das Wissen und das Können bereichert und vervollständigt werden kann.

1. Die bisher bekannten melodischen und rhythmischen Elemente und ihre schriftliche Darstellung müssen den Ausgang und die Überleitung bilden zur Einführung in die Notenschrift.

2. *Tonhöhe* und *Tondauer* müssen *getrennt* behandelt, aber bald vereinigt werden.

3. Zuerst kommen die Intervalle und dann die rhythmischen Formen (Taktarten und Notenwerte) zur Behandlung.

4. Es soll beständig Notenschrift in Intervallenschrift, Intervallenschrift in Notenschrift und ebenso Noten- und Intervallenschrift in Gesang, und Gesang in Noten- und Intervallenschrift umgesetzt werden.

5. Es darf der Grundton (und damit seine Trabanten) nie lange in derselben Stellung (Linie oder Zwischenraum) gelassen werden, oder mit andern Worten: es darf nicht dieselbe Tonart während längerer Zeit beibehalten und ausschliesslich geübt werden; denn das Notenlesen soll nicht Sache des Gedächtnisses, sondern des Denkens und der Routine sein.

6. Schon bei der ersten Versetzung des Grundtones (neue Tonart) zeigt sich das Bedürfnis, die *Vorzeichnung* zu setzen, damit der Grundton gefunden werden kann.

7. Neben der Kenntnis der Bedeutung der Notenzeichen, soweit sie zur Anwendung kommen, muss auch dem Schüler das Verfahren bekannt sein, wie aus der Vorzeichnung (letztes # oder letztes b) der Grundton, das da gefunden werden kann. Damit nimmt der Unterricht Rücksicht auf den Gebrauch des Notensingens ausserhalb der Schule.

8. Der *Violinschlüssel* wird, obwohl er ursprünglich das absolute g anzeigt, ebenfalls gesetzt. Er zeigt an, ob die Noten von hohen (ungebrochenen) oder tiefen (gebrochenen) Stimmen zu singen sind; auch dient er zugleich als Dekoration, als Symbol des Zusammenfassens oder — haltens der fünf Notenlinien.

9. Es soll immer, wo es möglich ist, durch die Notenschrift angedeutet werden, welche Töne *Haupt-* und welche *abhängige Töne* (Nebentöne) sind. Auch müssen die Schüler sich daran gewöhnen, die abhängigen Töne auf die ihnen entsprechenden Haupttöne (Beziehungstöne) zu beziehen, statt auf den Grundton. Hiezu werden die charakteristischen Handstellungen treffliche Dienste leisten, da sie das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis der Töne zum Bewusstsein bringen.

10. Die Stellung der Haupttöne, also des Dms in den Linien muss mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln eingeprägt werden. Solche Mittel sind: a. Dickerziehen der durch d m s besetzten drei Linien oder Anstreichen der drei durch diese Töne besetzten

Zwischenräume. b. Nachahmen des Liniensystems durch die fünf Finger der Hand und Anzeiger der Stellung des Dms durch die entsprechenden Finger oder ihre Zwischenräume.

11. Zu demselben Zwecke müssen dem Schüler immer folgende Regeln bewusst bleiben:

a) Steht das *do* in (auf) einer Linie, so stehen auch *mi* und *sol* in Linien und zwar in den zunächst darüberliegenden.

b) Steht *d* in einem Zwischenraum, so liegen auch *m* und *s* in den zunächst höhern Zwischenräumen.

c) Ein Kreuz weist (leitet) immer auf den folgenden darüberliegenden Ton hin; ein *b* leitet oder weist immer auf den zunächst darunter liegenden Ton.

d) Das letzte $\sharp$ der Vorzeichnung bedeutet *c*; dieses leitet aufwärts nach *d*; das zweitletzte $\sharp$ bedeutet *m*. Das letzte *b* der Vorzeichnung bedeutet *v*; dieses leitet abwärts nach *m*; das zweitletzte *b* ist *d*.

12. Die vorkommenden Tonarten müssen (natürlich nicht schon am Anfang) nach der Anzahl der vorgezeichneten $\sharp$ oder *b* benannt oder nummerirt werden, nämlich: erste, zweite, dritte Kreuztonart etc.; erste, zweite, dritte B-Tonart.

Wenn kein $\sharp$ oder *b* vorgezeichnet steht, dann haben wir „die eingestrichene Tonart“; denn das *d* steht auf der ersten Hilfslinie (Strich durch die Note).

13. Das Notiren einer Melodie in verschiedenen Tonarten, das Umsetzen derselben in die Intervallenschrift, das Anstimmen und Singen derselben auf verschiedener Tonhöhe gemäss der Notation, sollen Mittel sein, die Schüler zur Einsicht zu bringen:

a) dass die Melodie, abgesehen von der veränderten Tonlage, in ihren Verhältnissen unverändert bleibt, ob man sie hoch oder tief anstimmt oder singt,

b) dass alle Notierungsweisen in den verschiedenen Tonarten nur die verschiedene Darstellung einer und derselben Sache sind; dass also die Verschiedenheit nur auf dem Papier besteht.

14. Es werden anfänglich nur so viele Notenlinien gezogen, als zur schriftlichen Fixirung der Melodie nötig sind. Deshalb genügen drei Notenlinien solange, als der Umfang des anzuschreibenden Liedes, des hinzu gehörigen Stücks der Tonleiter und des Dreiklangs nicht eine ganze Oktave umfasst.

15. Die *Lese- und Treffübungen*, die als Vorbereitung des Singens eines Liedes, oder zur Einübung einer neuen Tonart an

vorgeschriebenen Tonleitern, Tonreihen und Akkorden vorgenommen werden, sollen nie höher und tiefer reichen, als der Umfang des Liedes reicht. Diese Übungen sollen auf das Lied, das sie vorbereiten, Rücksicht nehmen, sollen gleichsam aus melodischen Gliedern oder Variationen des nachfolgenden Liedes bestehen. Sie werden am einfachsten durch Anzeigen mit dem Stabe nach einem vorgeschriebenen Schema auch*) mit anderer Benennung (da da, Text) vorgenommen.

Kommen in einem Liede leiterfremde Töne vor, so müssen sie als solche ebenfalls in die Systeme und Schematas (Tonleiter, Tonreihe, Dreiklänge) eingereiht und mit den leitereigenen Tönen geübt werden (siehe Beispiel V.); auch kann später zum Dominantdreiklang (V) die Septime hinzugefügt werden (siehe F dur).

Die nachfolgenden Beispiele zeigen, wie etwa die Tonarten nach und nach eingeführt und mit Rücksicht auf den Liedstoff geübt werden könnten und zwar zeigt immer

- a. den Übergang zur Notenschrift und das Einreihen des Dms,
- b. die Stellung desselben im Notenplan,
- c. die Stellung des Dm mit Unterscheidung der Haupt- und Nebentöne,
- d. das Schema für die Übung der Dreiklänge (gebrochen und zusammenklingend, auf- und abwärts),
- e. das Schema für die 2stimmigen Übungen (auf- und abwärts), an.

(Siehe Beilage.)

*) Um sich von den Solmisationssilben frei zu machen (siehe III. Stufe) und um die Abstraktion der Tonschritte vorzubereiten.

Nach den fünf in der Beilage angeführten Tonarten müssten noch folgen:

VI. A dur; VII. D dur; VIII. B dur; IX. C dur (eingestrichene Tonart).

Bezüglich der Art der Verwendung der Dreiklänge verweisen wir auf das früher, bei den Treffübungen der I. Stufe schon Erwähnte. Auch müsste zu Obigem noch hinzutreten die Verwendung der Finger und ihrer Zwischenräume zur Veranschaulichung und Einprägung des Dms, und ihre Anwendung zu Treffübungen.

Nun noch Einiges über die Behandlung des Rhythmus und der Notenwerte.

Wie bei der Melodik absolute und relative Intervalle, so kann man in der Rhythmik absolute und relative Zeitwerte oder Notenwerte unterscheiden. Berechnen wir den Wert, den die Noten im Verhältnis zu einander und zu ihrer Einheit, der „ganzen Note“, haben, so erhalten wir den *absoluten Zeit- oder Notenwert**); so hat z. B. die Viertelnote nur halb so viel absoluten Wert, als die halbe.

Der *relative Zeit- oder Notenwert* ist derjenige Wert, der den Noten im Verhältnis zu der angenommenen Taktzeit, Zählzeit oder Taktnote, welche mit dem Taktschlag zusammenfällt, zukommt; z. B. dauert im $\frac{2}{4}$ Takt die Halbe = 2 Schläge. Unsere Notenschrift geht vom Prinzip der absoluten Zeitdauer aus und die Noten sind nach dem absoluten Verhältnis ihrer Werte benannt, was dazu verleitet, ihnen einen absoluten Zeitwert beizulegen, statt einen relativen.

Der absolute Zeitwert ist aber zum Singen deshalb ungeeignet, weil wir hiebei nicht Zeit haben, den absoluten Wert, sondern nur den relativen Schlagwert zu berechnen, zu zählen und zu taktieren. Da aber die Noten den absoluten Wert bezeichnen, so sind wir genötigt, stetsfort aus ihnen den relativen Zeitwert abzuleiten, also zu berechnen. Wir suchen also, auf welche Zeit eine Note oder besser ihr Ton erscheinen und um welche Zeit er verschwinden soll; d. h. wir ordnen die Noten in den Takt ein. Wir berechnen dabei nicht den Wert mit Rücksicht auf die Dauer der vorausgegangenen Note, sondern mit Rücksicht auf die Zeiteinheit oder Zählzeit des Taktes.

*) Von dem absoluten, mathematisch oder durch den Metronomen bestimmten Zeit- oder Notenwert, kann, wie von absoluten Tonhöhen, beim Singen nicht die Rede sein.

Es muss darum schon von Anfang an der Unterricht durch die ganze Art der Behandlung der Notenwerte darauf hinwirken, dass der Schüler den Noten den relativen und nicht den absoluten Wert beilegt.

Vor allem soll darum immer der Schüler untersuchen, welche Zeitgrösse, oder besser, welcher Notenwert als Mass, also als Schlag- oder Zählwert („Taktnote“) anzunehmen, zu zählen und zu schlagen ist, damit er weiss, auf welche Zeit jede Note oder ihr Ton erscheinen soll. Die erste Frage ist immer: Welches ist die Taktnote?

Zum Zwecke des leichtern Verständnisses sollen die verschiedenen Darstellungsweisen desselben Rhythmus, also die rhythmischen Formen der gleichen Taktformen neben oder unmittelbar nacheinander folgen. Ist also eine rhythmische Form oder Übung im $\frac{3}{4}$ Takte geschrieben, so ist sie auch zugleich in die andern 3teiligen Taktarten und in Intervallenschrift umzusetzen. Es sollen aus dem gleichen Grunde die gleichwertigen Taktarten gleichzeitig und somit die verschiedenen Schreibweisen derselben Sache zusammengestellt vorgeführt werden.

Rufst du mein Vaterland.

$\frac{3}{2}$													
$\frac{3}{4}$													
$\frac{3}{8}$													
3		d d r		c d r		m m v		m r d		r d c		d 3	
		1 2 3		1 2+ 3		1 2 3		1 2+ 3		1 2 3		1 2 3	

Hiebei zeigt sich wieder der Wert der Intervallenschrift; alle die verschiedenen Bezeichnungen derselben rhythmischen Form durch die willkürlichen Notenwerte: werden hier durch dieselbe Bezeichnung einheitlich und auch übersichtlich so dargestellt, dass ein Berechnen der Zeitwerte nicht mehr nötig ist. Werte, die grösser sind als die Takteinheit (Taktnote) sind zerlegt, kleinere Zeitwerte, also Glieder einer Zeiteinheit sind vereinigt, durch den verbindenden Strich wieder zu einer Takteinheit zusammengebunden.

Durch die verschiedene Darstellung desselben Rhythmus, derselben gleichteiligen Taktform durch verschiedene Notenwerte, durch das Umsetzen derselben in Intervallenschrift und durch das

Singen derselben in verschiedenen Tempos soll der Schüler einsehen lernen: a. dass eine Melodie rhythmisch unverändert bleibt, ob man sie in langen oder kurzen Noten notirt oder ob man sie schnell oder langsam singt; b. dass alle Notierungsweisen durch die verschiedenen Notenwerte nur die verschiedene, schriftliche Bezeichnung derselben Sache sind, dass also, wie bei den Tonarten die Verschiedenheit nur auf dem Papier besteht.

Das Rhythmisiren, oder das Hörbarmachen des reinen Rhythmus durch Singen, Klopfen oder Spielen in Verbindung mit *Taktzählen* und *Taktschlagen* (letzteres mehr durch den Lehrer) ist das unentbehrliche Mittel, um dem Schüler rhythmischen Sinn oder Taktgefühl beizubringen und ihn zum relativen Abmessen und Einteilen der Noten in den Takt zu befähigen, und wir schlagen das ungleich höher an, als noch so vieles Erklären und Reden über den Rhythmus und die Notenwerte. — Um das Gefühl für Rhythmus (und zwar insbesondere für den extensiven, durch Zusammenziehung und Unterteilung von Taktnoten entstandenen) zu bilden, muss notwendig *dieselbe Persönlichkeit gleichzeitig beides*, die Taktzeiten (Zählzeiten) und den Rhythmus der Melodie *hörbar machen*. Das geschieht nun am besten so, dass der Mund laut zählt, also die Taktzeiten ankündigt und die Hand (im Notfall der Fuss) dazu mit geringer Bewegung durch Klopfen (oder Spielen) den Rhythmus hörbar macht. Das laute Taktzählen ermöglicht zugleich noch, wo es der Rhythmus mit sich bringt, die Ankündigung der halben Zähl- oder Taktzeit durch „und“ (schriftl. Zeichen: +)*)

Der Einzelne oder die ganze Abteilung trommelt mit dem Finger oder dem Lineal unter gleichzeitigem Taktzählen den Rhythmus der Melodie piano auf die Bank.

Um zu einem geschulten, rhythmischen Bewusstsein zu verhelfen, ziehen wir, gestützt auf vieljährige Erfahrung im Gesangs- und Instrumentalunterricht**), das letztere Verfahren allen andern rhythmischen Übungen vor. Tönt zwar das Rhythmusklopfen oder -spielen nicht so schön wie Singen, so hat es doch vor diesem den grossen Vorteil, dass der Ausführende dabei den Mund frei hat und also noch taktzählen kann.

*) + gilt auch als Pause für die zweite halbe Taktzeit.

**) Der Klavierschüler spielt, so lange nötig, unter gleichzeitigem Zählen, den Rhythmus auf ein und derselben Taste; der Violinspieler macht ihn piz. auf der leeren Saite hörbar.

Das *rhythmische Zerlegen* der Taktnoten kann natürlich erst dann folgen, wenn *das Messen* geübt ist.

Wie jede rhythmische Form an einem für sie nach Text und Melodie charakteristischen Beispiele gelehrt wird, so ist das rhythmische Zerteilen oder Zerlegen einer Takteinheit in kleinere Teile zuerst an einem Liede zu üben, bei welchem auf *eine* Takteinheit und *eine* Silbe zwei verschiedene Töne (geschleift) gesungen werden.

Beispiel: Al les schläft in sü sser Ruh.

D dr | m vm | r mr | d — ||

In gleicher Weise ist auch die Dreiteilung, *die Triole* an einem charakteristischen Texte, dessen Metrum Dreiteilung verlangt zur Anschauung zu bringen.

Als vorbereitende Übung zu einem Liede, welches verschiedene Notenwerte enthält, empfehlen wir noch das Zusammenstellen und Rhythmisiren aller im Liede vorkommenden rhythmischen Formen oder Glieder zu einem kurzen Satze:

Taktarten	$\left\{ \begin{array}{l} \frac{2}{2} \\ \frac{2}{4} \end{array} \right $		
Buchstabennoten	2	d d d [*] d d d dd d d d d 2	
Taktzählen:		1 2 1 2 1 2 + 1 + 2 1 2 + 1 2	

Die grösste Schwierigkeit und die meiste Verwirrung bereitet immer *der Punkt als Notenwert* und zwar hauptsächlich deshalb, weil man ihm noch mehr als den Noten einen absoluten Wert beilegt, statt einen relativen. Man rechnet und bezieht den Punkt auf die vorausgehende Note, redet deshalb nur von „punktirten Noten“, behauptet, er verlängere die zugehörige Note um die Hälfte ihres Wertes und verlangt damit, dass sein absoluter Wert, sein Wertverhältnis zur vorausgehenden Note berechnet werde. Dadurch bereitet man der Sache unnötige Schwierigkeiten, verhilft zu falscher Auffassung und verursacht beständige Verwechslung. Fasst man dagegen den Punkt in seinem relativen Verhältnis zum Takt und zur angenommenen Zählzeit und Taktnote auf, so wird dadurch Verständnis und Ausführung bedeutend erleichtert.

Beim Punkt als Dauerwert sind 3 Fälle möglich:

*) Der Strich als Zeichen der Verlängerung um eine Zählzeit, kann beim Schreiben zweckmässig der vorausgehenden Note angehängt werden.

1. Fall. Der Punkt steht an Stelle der *dritten Taktnote*, hat also den Wert eines Schlages, einer Zählzeit. Diese Form gehört ins Gebiet des Messens und kann schon bei der Behandlung des Dreistreichwertes gelehrt werden.

Taktarten	$\left\{ \begin{array}{l} \frac{3}{2} \mid \text{O} . \mid = \\ \frac{3}{4} \mid \text{O} . \mid = \\ \frac{3}{8} \mid \text{J} . \mid = \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \frac{4}{2} \mid \text{O} . \text{J} \mid = \\ \frac{4}{4} \mid \text{O} . \text{J} \mid = \\ \frac{4}{8} \mid \text{J} . \text{J} \mid = \end{array} \right.$
Intervallschrift	$\left\{ \begin{array}{l} 3 \mid d . \mid = \\ 3 \mid d \mid \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 4 \mid d . d \mid = \\ 4 \mid d \mid d \mid \end{array} \right.$
Taktzählen:	$\mid 1 \ 2 \ 3 \mid$	$\mid 1 \ 2 \ 3 \ 4 \mid$

2. Fall. Der Punkt steht an *Stelle einer halben Taktnote*, zu welcher die nächstfolgende halbe Taktnote die Ergänzung bildet. Der Punkt hat also als rhythmisches Zeichen mit der vorausgehenden Note nichts zu tun, sollte deshalb auch nicht zu ihr hingerückt werden. Er zeigt aber die Zweiteilung der ihr nachfolgenden Taktnote an. Dieses Wertverhältnis des Punktes kann erst mit Erfolg gelehrt werden, wenn das Unterteilen der Taktnote vorgekommen und geübt ist. Die folgenden Beispiele werden das besprochene Verhältnis darlegen.

$\frac{2}{1} \mid \text{O} . \text{J} \mid =$	$\left\ \begin{array}{l} \frac{3}{2} \mid \text{J} . \text{J} \text{J} \mid = \\ \frac{3}{4} \mid \text{J} . \text{J} \text{J} \mid = \\ \frac{3}{8} \mid \text{J} . \text{J} \text{J} \mid = \end{array} \right\ $	$\frac{4}{2} \mid \text{O} . \text{J} \text{J} \mid =$
$\frac{2}{2} \mid \text{O} . \text{J} \mid =$	$\left\ \begin{array}{l} \frac{3}{4} \mid \text{J} . \text{J} \text{J} \mid = \\ \frac{3}{8} \mid \text{J} . \text{J} \text{J} \mid = \end{array} \right\ $	$\frac{4}{4} \mid \text{J} . \text{J} \text{J} \mid =$
$\frac{2}{4} \mid \text{J} . \text{J} \mid =$	$\left\ \begin{array}{l} \frac{3}{8} \mid \text{J} . \text{J} \text{J} \mid = \end{array} \right\ $	$\frac{4}{8} \mid \text{J} . \text{J} \text{J} \mid =$
$2 \mid d . d \mid =$ 1 2+	$\left\ \begin{array}{l} 3 \mid d . d d \mid = \\ 1 \ 2 + 3 \end{array} \right\ $	$4 \mid d . d d \mid$ 1 2+ 3 4

3. Fall. Der Punkt zeigt *ungleiche Zweiteilung* einer Taktnote an. Die Taktnote wird nicht in zwei gleiche Hälften zerlegt, sondern die erste Note (Hälfte) erhält etwas ($\frac{1}{4}$) mehr noch zu ihrem halben Zeit- oder Schlagwert hinzu, wodurch die zweite Note um ebensoviel verkürzt wird. Beim Singen kann der genaue Wert nicht ausgerechnet werden, man denkt nur an den ungleichen

Accent. Diese schwierige rhythmische Form kann erst auf der Oberstufe zum klaren Verständnis gebracht werden. *) Beispiele:

$\frac{2}{2}$  =	$\frac{3}{2}$  =	$\frac{4}{2}$  =
$\frac{2}{4}$  =	$\frac{3}{4}$  =	$\frac{4}{4}$  =
$\frac{2}{8}$  =	$\frac{3}{8}$  =	$\frac{1}{8}$  =
2 d d $\underline{\dot{d}}$ =	3 d d d $\underline{\dot{d}}$ =	4 d d $\underline{\dot{d}}$ d d =
1 2 +	1 2 3 +	1 2 + 3 4

Einübung eines Liedes nach Noten.

1. (rhythmisch) a. Rhythmus erklären (einzeln) mündlich oder Rhythmus schlagen (-spielen) unter gleichzeitigem Taktzählen.
 b. Rhythmisieren auf da da
 c. Rhythmisieren des Textes

$\left. \begin{array}{l} \text{im Chor ein- oder mehr-} \\ \text{stimmig auf gleichem Ton} \\ \text{oder Akkord.} \end{array} \right\}$
2. (melodisch) a. Notenlesen
 b. Notensingen

$\left. \begin{array}{l} \text{frei, aber ungefähr gleichwertig.} \end{array} \right\}$
3. (rhythmisch-melodisch) a. Notensingen im Takt.
 b. Melodiesingen auf da da. **)
 c. Textsingen (auch dynamisch).

Bemerkungen: 1. Bietet das Rhythmische eines einzuübenden Liedes verhältnismässig grössere Schwierigkeiten als das Melodische, so folgen die Übungen 1a, b, c denjenigen von 2a, b nach.

2. Das Melodiesingen auf da da oder la la bildet die Vermittlung zwischen dem Notensingen und dem Textsingen; es hat den Zweck a. den Schüler darin zu üben, von den Noten mit Leichtigkeit auf den Text übergehen zu können, und b. die Melodie dadurch dem Gehör klarer und deutlicher vorzuführen, dass die Lautverschiedenheit durch den Wegfall der Solmisationssilben beseitigt ist.

*) Beim Rhythmisieren empfiehlt es sich, zuerst gleiche Teilung der Taktnote anzugeben.

**) Die Silbe „da“ ist deshalb vorteilhafter als „la“, weil sie eine neutrale Silbe ist und der Consonant d vollkommenes Abschliessen des Luftstromes ermöglicht.

3. Wo ein längeres Lied zu lernen ist, oder wo ein solches schnell dem Gedächtnis übergeben werden soll (in Gesangvereinen) empfiehlt es sich, es in Abschnitte (Sätze) zu teilen und so zu üben. Es werden also an einem Abschnitt (4—8 Takte) des Liedes nach einander die Übungen 3 a, (b), c vorgenommen und dann wird erst zum folgenden Abschnitt geschritten. Denn lässt man, wie das in vielen Gesangvereinen noch geschieht, die Noten eines Liedes von grösserer Ausdehnung noch so oft singen, so kommen die Sänger doch schwer von den Noten weg; denn bis sie mit dem Notensingen am Ende des Liedes angekommen sind, haben sie den Anfang längst wieder vergessen. Aber die Melodie in Verbindung mit dem Text prägt sich leichter ein. Richtig ist es darum, zu verfahren, wie wenn man ein grösseres Lesestück in eine fremde Sprache zu übersetzen hat: man präpariert und übersetzt Satz für Satz.

4. Die schriftliche (stille) Beschäftigung mit dem einzuübenden Liede kann sich erstrecken:

- I. (Vorbereitung zu 1. b.) auf die Darstellung des Rhythmus durch die Taktschrift (Beispiele pag. 75) mit oder ohne Text.
- II. (Vorbereitung zu 2. a.) auf das Aufschreiben der Intervalle durch „Buchstabennoten“ ohne Angabe des Rhythmus (z. B.: D r m r v m r c d l s etc.)
- III. (Vorbereitung zu 3. a.) auf das genaue Aufschreiben der Melodie (mit oder ohne Text) durch die Intervallenschrift („Buchstabennoten“). Siehe die Beispiele pag. 79 und 80.

Mit Rücksicht auf die Praxis müssen auf der Mittelstufe auch schon die durch Versetzung *erhöhten* oder *erniedrigten* Töne propädeutisch behandelt werden. Denn man würde in der Auswahl der zu singenden Lieder zu sehr beschränkt sein, wollte man jetzt noch jedem Liede mit leiterfremden Tönen ausweichen. Zugleich bildet das Singen solcher Töne die wünschenswerte, ja sogar nötige Vorbereitung für eine systematische Behandlung der versetzten Töne und für die Abstraktion der absoluten Tonschritte. Kommen nun im Verlauf des Solmisirens leiterfremde Töne vor und verlangen gelesen und getroffen zu werden, so kann der Unterricht nicht umhin, sie auch vorläufig einzureihen, zu benennen und zu bezeichnen. Damit im Zusammenhang steht dann die Untersuchung der durch das Einschieben neuer Töne entstandenen Entfernungen der Töne von einander und damit erwünschte Gelegenheit, nun

auch die Tonschritte der Tonleiter einer Untersuchung, Prüfung und Vergleichung zu unterwerfen.

Zuerst wird wohl das am meisten vorkommende, in die Dominante leitende vi sich beim Singen einstellen, und damit zur Besprechung, Einreihung, Benennung und Bezeichnung einladen. Da muss nun natürlich, da der Ton neu ist, von der Empfindung, also vom Hören ausgegangen werden. Haben nun die Schüler mit dem Liede auch den neuen Ton, natürlich nach dem Gehör, sich eingeprägt, so soll daran gegangen werden, die gesungene Melodie aufzunotiren. Ein vergleichendes ein- oder besser zweistimmiges Singen wird sie überzeugen, dass der heimatlose Ton nicht v und nicht s ist, sondern zwischen beiden liegt.

I. Abth.	(	s	vi	s	—		1	2	3	4		s	vi	s	—		1	2	vi	s		s	vi	3	4		s	vi	s	va	m	
II. Abth.	(	1	2	3	4		m	v	m	—		m	va	m	—		m	v	3	4		1	2	v	m		s	vi	s	va	m	

Die Schüler werden auch finden, aus welchem Ton er durch Versetzung abgeleitet, welches also sein Stammton, wo und mit welchem Namen er als Zwischenton einzureihen ist. Auch werden sie die Notwendigkeit einsehen, dass die Erhöhung an der Note des Stammtones bezeichnet werden muss; sie lernen die Bedeutung des # als Erhöhungszeichen kennen.

Ein anderes Lied in der eingestrichenen Tonart (C), z. B. des Sempacherlied (Schluss: Wir singen heut ein heilig Lied) wird Gelegenheit bieten, das durch ein b erniedrigte c, nämlich das ca und die Bedeutung des b als Erniedrigungszeichen zu erklären.* Gelegentlich kommen auch Stellen vor, wo in Kreuztonarten das c durch den Hersteller (♯) zu ca erniedrigt oder wo in B Tonarten das v durch den Hersteller zu vi erhöht werden muss.

Das Singen der Töne s vi s unter der wechselnden Benennung d c d, v m v wird zeigen, dass diese rückkehrenden Tonschritte gleich klingen; das gleiche Resultat ergibt sich durch das Singen oder Anhören von m v m, l ca l, c d c.

Die Vergleichung der gesungenen Schritte mit r d, r m, s v, s l, l c wird zeigen, dass diese Entfernungen grösser sind.

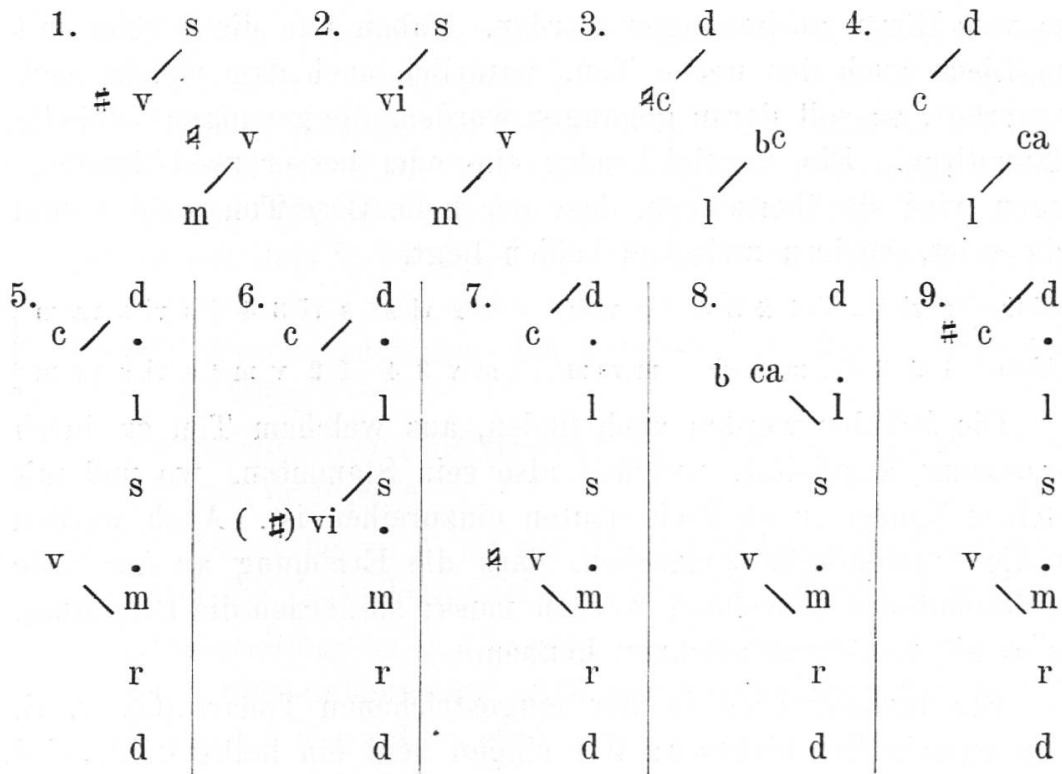
Resultate: 1. m-v oder v-m, c-d oder d-c, s-vi oder vi-s, l-ca oder ca-l sind Halbtonschritte.

2. d-r oder r-d, r-m oder m-r etc. sind Ganztonschritte.

*) Zur fernern Einübung des ca kann empfohlen werden, ein Lied aus F ohne Vorzeichnung anzuschreiben, und die b jedem c besonders vorzuzeichnen.

3. Im Drm (Tonleiter) sind Halbtonschritte m-v, c-d; zwischen den andern Stufen sind Ganztonschritte.

Eine mit ungleichen Höhenstufen angezeichnete Stufenleiter soll das mit dem Gehör Angesehene nun auch dem Gesichtssinn vorführen zur Bestätigung des durch das Gehör bereits Erkannten.



Zur Solmisation gehört auch die *Umnennung* oder die *Berücksichtigung des Wechsels der Tonart* in der Benennung der Töne. Tritt nämlich eine neue Tonart deutlich ausgeprägt längere Zeit auf, so kann der Sänger den Wechsel der Tonart ebenfalls vollziehen, indem er die Töne und Noten mit Rücksicht auf den neuen Grundton benennt. Der Wechsel muss auf einer der beiden Tonarten angehörenden Note vollzogen werden. Schriftlich wird er so angezeigt, dass über die Note in Klammer die Benennung nach der frühern Tonart gesetzt wird (Wechselnote), daneben aber der neue Name. In der Intervallenschrift steht links neben der neuen Benennung eingeklammert die frühere. Die Schüler können den Wechsel der Tonart hie und da finden, in der Regel aber muss der Lehrer oder Gesangleiter die Umnennung angeben. (d m s | l (s)d c | d— 3 ||)

Ist nun der Schüler auf der Stufe angelangt, auf welcher er fremde Töne benennen, bezeichnen und von ihren Beziehungstönen

aus auch treffen kann, so darf nicht unterlassen werden auch *Moll-Lieder* zu singen und damit das Ohr auch für das *Mollgeschlecht* zu bilden. Wird das letztere nicht getan, werden nicht spezielle Übungen in Moll vorgenommen, so steht der Sänger jedem Lied, jedem Motiv, ja selbst jedem Dreiklang in Moll fremd gegenüber, er hält sie für unrichtig und unrein; unabsichtlich meist und unbewusst wird die Mollterz gewaltsam hinaufgedrückt und zur Durterz gemacht.

Da das Mollgeschlecht für den Schüler etwas Neues ist, so muss wieder zuerst von der Anschauung, also vom Hören ausgegangen werden. Aber nicht die *Molltonleiter*, etwa gar noch mit dem übermässigen Sekundenschritt (v sil l) wird geübt, sondern es wird der Leitton dahin gesetzt, wo er hingehört, nämlich unter den Grundton (la). Die zu übende Tonreihe heisst dann aufwärts: sil, l, c, d, r, m, v, aber es wird in der Regel nicht mit sil, sondern mit do oder la angefangen und dann singt der Schüler die Treffübungen innerhalb dem angegebenen Umfang bald so leicht, wie solche in Dur. Auch schliesst sich später bei nötig werdender Erweiterung des Umfangs das untere melodische Stück der Tonleiter (m vi sil l) leicht an.

Die ersten *Lese- und Treffübungen* werden neutral (also ohne Noten) vorgenommen und es werden zu diesem Zwecke folgende Tonreihen und Akkorde nach und nach geübt:

1.	2.	3.	4.	5.a.	5.b.
m	m	m v	m	m m / v	sil / l l
		. r	.	r	m m / v
d	d	d	d	d	r
		. c	.	c /	
	l	l	l	l l	d
			# . sil	sil /	c /
				V. I. IV.	V. I. IV.

Nachdem die Schüler sich einigermaßen durch melodische Übungen und *Liedersingen* an den Klang von Moll-Melodien und -Harmonien gewöhnt haben, wird der gleiche Stoff nach und nach durch Noten dargestellt. Nachfolgende Übungen könnten als Vorübung zum Singen eines Liedes in e moll benutzt werden:

(Siehe Beilage.)

III. Stufe.

Verbindung des Solmisirens mit dem Singen absoluter Intervalle.

Wir sind schon früher bei der Unterscheidung der absoluten und relativen Intervalle zu der Einsicht gelangt: das Solmisiren muss durch das Singen absoluter Intervalle ergänzt werden. Der Sänger ist dann in der Lage, die Vorteile beider benutzen zu können; er singt relative Intervalle (solmisirt), soweit wie möglich mit relativer Benennung; ist dies nicht mehr zweckmässig, so wird der Abstand absolut getroffen und zwar, wenn es sich um leiterfremde Töne handelt, mit modifizirter relativer Benennung. Er ist dann nicht mehr sklavisch an die Solmisationssilben gebunden, dass sie ihm zum Treffen verhelfen, oder gar in knechtischer Abhängigkeit gehemmt durch diese Fessel, die ihn an jeder freien Bewegung in den Tonarten hindert.

Aufgabe der Schule ist es nun, die geeigneten Mittel aufzusuchen und auszuwählen, um damit neben der Solmisation auch noch das Singen einiger absoluter Intervalle anzubahnen, so dass auch hinsichtlich der leiterfremden Töne die Schüler zum *selbstständigen Suchen* und *Finden* befähigt werden. Denn geschieht das nicht in der Volksschule, wo sollen dann die meisten unserer Sänger dies später sonst noch lernen?

Die Intervalle oder Tonabstände absolut singen oder treffen heisst: sie ohne Rücksicht auf einen gemeinschaftlichen Beziehungs- oder Grundton vom Vorausgehenden aus vermittelt der abstrakten Tonverhältnisse: Sekunde (Ganz- und Halbtonschrift), Terz, Quarte etc. messen und treffen. Zum absoluten Singen ist also nötig:

1. jeden vorkommenden Abstand sofort richtig zu erkennen und
2. jeden erkannten oder gemessenen Abstand richtig intoniren zu können.

Es treten deshalb zwei Fragen zur Beantwortung an uns heran:

1. Was lässt sich tun, dass der Solmisist sich der vorkommenden Tonschritte bewusst wird, d. h. dass er sie beachten, erkennen und messen lernt?

2. Was müssen wir tun, damit er die erkannten oder gemessenen Tonschritte auch selbständig treffen, also singen kann?

Bevor wir an die Beantwortung dieser Fragen gehen können, müssen wir noch einen andern Umstand näher ins Auge fassen.

Wie man aus dem bisher Dargelegten ersieht, bildet *das Erkennen* stets die *notwendige Vorbereitung zum Treffen* der absoluten Tonschritte. Das absolute Singen setzt nämlich ein inneres Anschauen jedes vorkommenden Tonschrittes voraus, während beim Solmisiren die Tonschritte nicht beachtet und erkannt und also unbewusst gesungen werden. Da nun die Solmisation den Sänger nicht nötigt, an die vorkommenden gegenseitigen Abstände, welche die Noten nur ungenau darstellen, zu denken und damit sich zu üben im Abmessen, Berechnen, also bewussten Erkennen der Abstände, geht unzweifelhaft hervor:

Das Solmisiren, wie überhaupt jedes Singen relativer Intervalle bereitet nicht in genügender und wünschbarer Weise auf das Singen (Erkennen und Treffen) absoluter Intervalle vor.

Der Solmisist begnügt sich einfach damit, den relativen Namen des Tones oder der Note zu finden, mit dem Gefundenen hat er dann auch den Ton selber. Singt er *m v, c d*, so ist er sich des Halbtonschrittes nicht bewusst und wenn er auch oft schon auf ihn aufmerksam gemacht worden wäre. Die Notenschrift deutet die zu singenden Schritte gar nicht an und deshalb achtet der Sänger nicht darauf. Etwas anderes ist es, wenn er singt *s vi s, l h l*; denn hier erinnert das Versetzungszeichen, das unmittelbar vor der Note steht, an den Halbtonschritt.

Der Solmisist singt also, solange keine Versetzungszeichen stehen, gleichsam mit verbundenen Augen und wenn der Grundsatz richtig ist: *zum bewussten Singen gehört in gewissem Grade die Kenntnis der vorkommenden Tonschritte*, so darf das Solmisiren nicht ein bewusstes Singen genannt werden. Indem durch viele Übung der Intervallname sich verbunden, gleichsam verkörpert hat mit seinem Ton, so wird der Name zur Hilfe für die Reproduktion des Tones, der relativen Tonhöhe, wird, wie der Griff oder die Taste am Instrument, das vermittelnde Prinzip zwischen dem Willen und dem Singinstrument der Kehle.

Aber eben diese Verkörperung, diese sklavische Abhängigkeit und Verbindung der Solmisationssilben mit den ihnen zukommenden Tönen ist es, was den Sänger beim Auftreten entfernter, fremder Tonarten, wo die Intervalle in andere Beziehungs- und Abhängigkeitsverhältnisse treten, und beim Vorkommen schwierig zu treffender chromatischer Töne in Verlegenheit bringt. Diese sklavische Abhängigkeit von den Silben ist gemeint, wenn Schaublin

sagt: „Die Vorteile verwandeln sich in Nachteile, das Natürliche verkehrt sich in Künstliche“

Es muss darum schon von Anfang an dieser geistigen Sklaverei entgegengetreten werden. Wie dieses vorzunehmen ist, haben wir durch die bisher dargelegte Methode zu zeigen versucht. Bei sämtlichen Treffübungen nach Noten ist nicht nur einseitig das Do re mi als Tonbenennung zu gebrauchen, sondern es müssen auch andere Silben (da da, la la) und sogar Textesworte als textliche Unterlage benutzt werden, so dass der Schüler weniger einseitig an die üblichen Silben gefesselt ist und auch eine Abstraktion der Tonschritte eher vorbereitet wird. Die Solmisations-silben sollen zwar stets beibehalten werden, der Schüler aber soll später beim Treffen nicht mehr von ihnen abhängig sein. Das Lesen und Treffen der Intervalle muss von der Unterstufe an durch die Unterscheidung von Haupt- und Nebentönen so betrieben werden, dass die Schüler sich daran gewöhnen, sämtliche Intervalle nicht auf einen relativen Grundton zu beziehen und abzumessen, sondern jedes beliebige Intervall auf seinen Beziehungston, auf jedes Hauptintervall seine zugehörigen Trabanten, so dass das Ablesen, Singen oder Treffen zu einem Beziehen und Abmessen der nebeneinander liegenden Stufen wird. Das kann um so eher erreicht werden, wenn noch die unten (Seite 99) angegebenen Massregeln zur Erkennung der Ganz- und Halbtonschritte befolgt werden.

Der Schüler soll, wenn ich ihm einen mit la benannten Ton vorsinge, zu diesem Ton gleich sol singen können; gebe ich va, so singt er auf Verlangen mi, ohne dass vorher der gemeinsame Grundton (do) angestimmt worden wäre. Das beständige Anstimmen des Grundtones auch da, wo er nicht zu singen ist, muss unterbleiben.

Indem die benachbarten Töne mit ihren gegenseitigen Beziehungen und Abständen mehr hervorgehoben und ohne Rücksicht auf ihre Stellung zum Grundton geübt werden, tritt der letztere immer mehr in seiner Bedeutung zurück und damit treten gleichzeitig die gegenseitigen, also absoluten Abstände mehr in den Vordergrund. Solches Beziehen der benachbarten Töne auf einander ist gewissermassen schon ein absolutes Singen oder Treffen und hat als solches grössere Freiheit und Beweglichkeit beim Übertritt in eine neue Tonart zur Folge, wenn auch die vorkommenden Abstände (Sprünge oder Schritte) in ihrer Grösse

selten erkannt und bewusst gesungen werden. Denn dazu hat der Sänger bei den leitereigenen Tönen kein Bedürfnis und überdies auch kein Mittel an der Hand, um die genauen Abstände aus der Notenschrift herauslesen zu können.

So kommt es dann, dass der Schüler beim Singen nie an Ganz- und Halbtonschritte denkt und doch sollte das schon beim Solmisiren, wo noch einfache Verhältnisse vorliegen, geschehen. Es muss der Schüler gewöhnt werden, die Tonschritte zu beachten, die nebeneinander liegenden Töne gegenseitig in ihren Abständen zu messen und zu treffen und er soll mit diesen Vorübungen zum absoluten Singen nicht zuwarten, bis schwierigere, leiterfremde Töne auftreten und zum Messen und absoluten Treffen unerbittlich zwingen.

Wir kommen nun an die Beantwortung der früher gestellten Frage: *Was können wir tun, dass sich der Schüler der vorkommenden Tonschritte bewusst wird*, d. h. dass er sie erkennen und messen lernt?

Das Erkennen der Tonschritte kann geschehen, a. durch das Ohr, indem das Vorgesungene nach seinen einzelnen Schritten untersucht wird, b. durch das Auge, indem die durch Noten ungenau dargestellten Intervallverhältnisse untersucht und bestimmt werden. Indessen fällt das Erkennen oder Bestimmen von Intervallschritten durch das Ohr beim Unterricht weniger in Betracht, weil hiezu ein Bedürfnis weniger vorhanden ist und der flüchtige Ton sich einer längern, genauern Beobachtung und Beurteilung entzieht.

Vorerst kann es sich nur um das Unterscheiden und Erkennen von erhöhten und erniedrigten Primen- und Sekundenritten handeln, da zur schnellen und sichern Unterscheidung grösserer Intervalle die sichere Beurteilung dieser kleinern Schritte nötig ist. (Diese Bemerkung bezieht sich jedoch nicht auf das Unterscheiden durch das Gehör.) Um das Erkennen der Halb- und Ganztonschritte zu ermöglichen und zu üben, empfehlen wir folgende Unterrichtsmassregeln:

1. Von da an, wo dem Schüler zum ersten Male die Ungleichheit der Tonschritte und ihre Anordnung in der Tonleiter überzeugend klar gemacht werden konnte, darf keine Gelegenheit unbenutzt gelassen werden, an diese Ungleichheit zu erinnern, sie dem Ohr und dem Auge immer wieder zur Anschauung zu bringen.

2. Zur Übung im Anhören und *Unterscheiden der Ganz- und Halbtonschritte* dienen Tonunterscheidungsübungen mit mündlicher oder schriftlicher Angabe des Erkannten (Notirübungen).

3. *Andeuten der ungleichen Abstände* der Intervalle bei der zu Treffübungen angeschriebenen, neutralen Tonleiter, Tonreihe oder Akkordreihe vermittelt ungleicher Zwischenräume (siehe die Tonleitern der Notenbeilagen.)

4. Es sind immer die beiden letzten $\sharp$ und $\flat$ der Vorzeichnung in ihrer Stellung aufzusuchen und zu benennen:

letztes $\sharp$ = c ($\nearrow$ d); letztes $\flat$ = v ($\searrow$ m);

zweitletztes $\sharp$ = m ($\nearrow$ v); zweitletztes $\flat$ = d ($\searrow$ c);

da sie die Halbtonschritte c - d (d - c) und m - v (v - m) und zudem in den Kreuztonarten m und c, in den B Tonarten d und v anzeigen.

5. Andeuten der Halbtonschritte in der Noten- und Intervallschrift, entweder vermittelt schräger (Binde-) Striche ($\nearrow$ als Zeichen für den aufwärtsleitenden, $\searrow$ als solches für den abwärtsleitenden Halbton, entsprechend den Handzeichen von v und m) oder auch dadurch, dass die beiden letzten $\sharp$ oder $\flat$ der Vorzeichnung jeder bezüglichen Note vorgesetzt werden. *)

(Siehe Beilage.)

Dabei dürften sich die Versetzungszeichen, welche von der Vorzeichnung herrühren, und welche (im Gegensatz zu den zufälligen Versetzungszeichen) auf die Tonhöhe der relativen Intervalle der Tonleiter keinen Einfluss haben, durch geringere Grösse von den zufälligen, wichtigern Versetzungszeichen unterscheiden.

6. Es sind aber auch die allfällig übrig bleibenden $\sharp$ und $\flat$ der Vorzeichnung (dritt- und viertletztes $\sharp$ etc.) ebenfalls mit den zugehörigen Intervallen kurz zu erwähnen, damit der Schüler mit der *Bedeutung etwa vorkommender Auflösungs- und Herstellungszeichen* nicht im unklaren ist.

*) Eine ähnliche Verwendung der Vorzeichnung findet sich auch im neuen zürcherischen Gesanglehrmittel und zwar für das erste Jahr der Transposition (Einführung der Tonarten); nur werden sämtliche Versetzungszeichen der Vorzeichnung den bezüglichen Noten vorgesetzt. — Auch Spieler von Instrumenten schreiben sich etwa die Versetzungszeichen vor jede einzelne Note, bis sie sich gewöhnt haben, sich der Vorzeichnung beständig zu erinnern.

Indem der Schüler durch diese verschiedenen Vorkehrungen, trotz der relativen Tonbenennung, beständig gezwungen wird, die vorkommenden Sekundenschritte zu beobachten und zu beurteilen, bildet er sich über das Beobachtete einfache *Regeln*, die durch viele gelegentliche Besprechungen hervorgehoben und formuliert werden.

Die Schüler werden etwa sagen:

a. Von einer Note, welche ein $\sharp$ vor sich hat, bis zur nächsten obern Note, die nicht erhöht ist, ist nur ein Halbtonschritt.

b. Von einer durch ein $\flat$ erniedrigten Note bis zur nächsten untern nicht erniedrigten Note ist immer nur ein Halbtonschritt.

c. Folgt auf eine Note dieselbe Note nochmals, aber erhöht oder erniedrigt, so ist der Unterschied beider nur ein Halbtonschritt.

d. Vom dritten bis vierten (m - v) und vom siebenten zum achten Tone (c - d) der Tonleiter ist immer nur ein Halbtonschritt.

e. Die $\sharp$ und $\flat$ der Vorzeichnung erniedrigen oder erhöhen die betreffenden Noten nicht, sie stehen nur da, damit man das d finden kann und damit man durch sie beständig daran erinnert wird, wo die Halbtonschritte sind.

f. In allen Kreuztonarten erinnern uns die (beiden letzten) $\sharp$ der Vorzeichnung vor den Tönen m und c daran, dass von diesen mit $\sharp$ versehenen Noten aufwärts nach v und d nur Halbtonschritte sind. Nur in der „ersten Kreuztonart“ (G-dur), wo nur ein $\sharp$ st, kann der Halbtonschritt m - v nicht angezeigt werden.

g. In allen B Tonarten erinnern uns die (beiden letzten) $\flat$ der Vorzeichnung, nämlich diejenigen vor v und d daran, dass von diesen Noten abwärts nach m und c nur Halbtonschritte sind. Nur in der ersten „B Tonart“ (F-dur), wo man nur *ein* $\flat$ hat, kann der Halbtonschritt c - d, oder d - c nicht angedeutet werden.

h. In der „eingestrichenen Tonart“, welche keine $\sharp$ und $\flat$ hat, kann man die Halbtonschritte nicht sichtbar machen.

i. Will man einen in den Kreuztonarten mit einem vorgezeichneten $\sharp$ versehene Note erniedrigen, so muss man einen „Hersteller“ davorsetzen, z. B. erste Kreuztonart, $\sharp$ ca la. Von dieser bis zur nächstfolgenden, tiefern Note ist dann nur noch ein Halbtonschritt.

k. Will man einen in den B Tonarten mit einem vorgezeichneten $\flat$ versehene Note (Ton) erhöhen, so muss man einen Hersteller davorsetzen. Von dieser bis zur nächstfolgenden, obern Note ist dann nur noch ein Halbtonschritt.

l. Von einer Note, die in einer Linie steht, bis zur nächsten im obern oder untern Zwischenraum stehenden, ist es immer entweder ein Ganz- oder ein Halbtonschritt; das Gleiche ist der Fall von einer Note in einem Zwischenraum bis zur nächsten in der obern oder untern Linie stehenden Note. Heissen nun diese Notenschritte $m - v$ ($v - m$) oder $c - d$ ($d - c$), so sind es Halbtonschritte.

Ebenso würde der Schüler durch Vergleichen sich nach und nach Regeln bilden über das Erkennen der Ganztonschritte und eventuell auch über das Erkennen oder Messen der kleinen und grossen Terzschrte. Die oft gegebene Regel: Von einer Notenlinie bis zur nächstfolgenden oder von einem Zwischenraum bis zum nächstfolgenden Zwischenraum ist es immer eine Terz, wird sich dabei als ungenau oder unvollständig und infolge dessen als unbrauchbar erweisen; denn die so bestimmte und erkannte Terz kann immerhin je nach ihrem Inhalt oder Umfang ($1\frac{1}{2}$ oder 2 Ganztonschritte) eine kleine oder grosse sein. Um mit unsern Darlegungen zum Schluss zu kommen, müssen wir es uns versagen, auf diese Regeln näher einzutreten.

Damit, dass man die Grösse von Tonabständen oder Intervallen erkannt hat, ist noch nicht die Möglichkeit gegeben, sie nun auch ausführen zu können. Ohne das Letztere aber hat das Abmessen oder Erkennen keinen Wert. Es muss deshalb durch besondere Anleitung, durch Unterricht der Schüler das Singen oder Treffen der Tonschritte lernen. Es ist zwar allbekannt und wird nicht bestritten werden, dass durch das Untersuchen der Tonleiter nach ihren Schritten, durch das Treffen oder Beziehen der beim Solmisiren vorkommenden erhöhten und erniedrigten Töne auf ihre Auflösungs- oder Beziehungstöne viele Schüler mehr oder weniger bewusst Halb- und Ganztonschritte erkennen und treffen können. Ja selbst grössere Intervalle, wie kleine und grosse Terzen können sie von jedem angestimmten Tone aus singen, jedoch nicht auf jeden beliebigen Namen oder Text, sondern nur in Verbindung mit einem zugehörigen Texte, also unbewusst, so dass es für das Treffen keinen Wert hat. Aufgabe der Schule ist es deshalb, durch absichtliche Besprechung und Übung, also durch besondern Unterricht dafür zu sorgen, dass die nötige Sicherheit

und Fertigkeit, die genannten Schritte, von jedem Tone aus nach oben oder unten ausführen zu können, nicht nur, wie durch Zufall von einzelnen begabten Schülern erreicht wird, sondern dass mehr oder weniger *alle* sich diesem Ziele nähern. Zudem muss die Schule dafür sorgen, dass die Schüler mit den Namen und den schriftlichen und symbolischen Zeichen für die absoluten Tonschritte bekannt werden, so dass die Sänger später den Gesangleiter verstehen, wenn er bei schwierig zu treffenden Noten ihnen zuruft: „Halbton aufwärts“, „kleine Terz abwärts“; oder wenn er, um weniger zu stören, durch symbolische Handzeichen diese Schritte andeutet, oder auch schon vor dem Singen durch Eintragen schriftlicher Zeichen in die Noten dem Sänger das Treffen zu erleichtern sucht.

Wir stehen deshalb vor der Beantwortung der Frage:

Was muss der Unterricht tun, damit die Schüler die erkannten, oder gemessenen, absoluten Tonschritte auch selbständig treffen, also nach Noten singen können?

Die Antwort ist durch das, was wir schon über das bewusste Erkennen und Singen von absoluten Intervallen vorbrachten, so ziemlich gegeben. Diese absoluten Tonschritte müssen durch Vergleichen der verschiedenen Fälle, in denen ein gewisser Tonschritt entweder a. gleichzeitig oder nacheinander erklingend angehört, b. auswendig gesungen, c. aus leitereigenen oder abgeleiteten Tönen bestehend, in Noten dargestellt angetroffen und erkannt und d. gesungen wurde, abstrahiert werden. Auch für den Schüler gibt es keinen andern Weg. Nur kann ihm dieser schwerer oder leichter vorkommen, je nachdem er durch das frühere Singen darauf vorbereitet wurde, je nachdem ihm also vom frühern Unterricht her das zur Abstraktion nötige Material, oder die nötige Erfahrung zur Verfügung steht.

Wenn aber die Schüler das Solmisiren nicht gedankenlos betrieben haben, sondern auch, trotz der relativen Tonbenennung die vorkommenden Tonschritte einigermassen beachteten und massen; wenn man die Halbtonschritte in der Notenschrift durch $\sharp$ und $\flat$ oder Striche andeutete und die Schüler stets anhielt, die vorkommenden abgeleiteten Töne von den obern oder untern Beziehungstönen aus zu treffen, so werden sie auch bald im stande sein, den Halb- und Ganztonschritt nach oben oder unten von jedem angestimmten Ton aus in Verbindung mit jedem beliebigen Namen oder Text auszuführen. Nur muss dann der Unterricht

noch die Abstraktion vervollständigen und durch Übungen dafür sorgen, dass das Gelernte zum stets disponiblen Eigentum erhoben wird. — Um nun das die Abstraktion einleitende Unterrichtsverfahren zu finden, müssen wir noch eine Eigenschaft der absoluten Intervalle in Betracht ziehen.

Wie die relativen Intervalle dadurch, dass sie zu einem angenommenen Grundton in Beziehung treten, einen eigentümlichen, *musikalischen Charakter*, einen *spezifisch-besondern Klang* annehmen, wodurch man sie erkennen kann, so haben auch die absoluten Intervalle, ob ihre einzelnen Töne nach- oder miteinander klingen, eine eigentümliche, unterscheidende, charakteristische Färbung. Diese ermöglicht es uns, die absoluten Intervalle zu erkennen, d. h. von andern zu unterscheiden. Der besondere Klang prägt sich nach und nach dauernd ein und der Eindruck ist um so dauernder und unverlierbarer, je eigentümlicher, eindringlicher oder einschmeichelnder der Tonschritt oder der Zusammenklang ist. Das ist auch der Grund, warum sich gewisse Liedstellen sofort oder bald unverlierbar einprägen, so dass man sie jederzeit richtig reproduzieren kann. Ein Beispiel wird dies klar zeigen. Jeder Sänger könnte doch gewiss den Kuckucksruf von jedem gegebenen Tone aus nachahmen, aber nicht jeder ist imstande, von beliebig gegebenen Tönen aus eine kleine Terz abwärts zu singen, und doch ist beides dasselbe. Darum sagt man auch, der Kuckuck habe den Menschen die kleine Terz gelehrt. Das kommt daher, weil man immer, wenn er (der Kuckuck) seinen Namen erschallen lässt, ob er hoch oder tief angestimmt hat, die kleine Terz, also das absolute Intervall von $1 \frac{1}{2}$ Tonschritten abwärts zu hören glaubt. Andere Intervalle von charakteristischer Färbung sind die kleine Terz aufwärts, die Quarte aufwärts, die verminderte Quinte abwärts; die grosse Sexte aufwärts und abwärts; die kleine Septime aufwärts.

Diese erwähnte Eigenschaft gibt uns nun einen Fingerzeig, wie solche Intervalle im Unterricht vorgeführt und eingeprägt werden können und sollen. Wir müssen zuerst den Gehörseindruck klar und deutlich erzeugen, müssen deshalb das Intervall, um welches es sich handelt, an einem konkreten Tongebilde in natürlicher Verbindung mit dem Text vorführen und dann die Abstraktion einleiten. Am auffallendsten, eindringlichsten und deshalb auch am wirksamsten ist es, wenn das Intervall den Liedanfang bildet. Die Verwendung von bekannten Liedanfängen als Hülfe

zum Treffen ist eine altbekannte und hauptsächlich von den Absolutisten viel gebrauchte. Wenn ein Gesangleiter voraussieht, dass seine Sänger ein grösseres Intervall nicht treffen werden, so erinnert er an den Anfang eines den Sängern bekannten Liedes (z. B. grosse Sexte aufwärts: „Morgenroth“; grosse Sexte abwärts: „Diado“).

Bei den weniger auffallenden, charakteristischen und einschmeichelnden Intervallen, wozu hauptsächlich, im Gegensatz zu den „Tonsprüngen“ die Tonschritte (Ganz- und Halbtonschritt) gehören, wird das Erinnern an Liedanfänge und Stellen zum Zwecke des Treffens und Abstrahirens von wenig nachhaltiger Wirkung, aber auch weniger notwendig sein.

Das Verfahren, wie nun die Abstraktion der absoluten Tonschritte eingeleitet und durchgeführt werden soll, ist durch das bisher Gesagte so ziemlich bestimmt. Der gleiche Weg, welcher zur Gewinnung oder Ableitung der relativen Intervalle eingeschlagen wird, gilt auch hier. Es sind also die absoluten Intervalle entweder einzeln synthetisch darzubieten, zu benennen und zu üben, oder aber zuerst aus einem konkreten Liedstoff oder Liedanfang abzuleiten. Auch muss *jedes abgeleitete Intervall mit einem symbolischen Handzeichen, mit einem schriftlichen Zeichen und mit einem charakterischen Stichwort (Liedanfang) versehen und associirt werden*, an welches sich der Schüler bei jedem erkannten, schwierig zu treffenden Schritte erinnert, oder an welches er im Notfalle jederzeit wieder erinnert werden kann.

Die Reihe der gebräuchlichern absoluten Intervalle in aufsteigender Ordnung ist folgende:

1. *Die Prime*; sie kann beim Treffen nur da in Frage kommen, wo einer Stufe (Note) dieselbe Stufe erhöht oder erniedrigt nachfolgt (c ca, v vi). Dieser Fortschritt wird beim Solmisiren am besten mit „halb“ gelesen (also c ca l = c halb l; v vi sol = v halb s).

2. *Die Sekunde*; oder der Tonschritt nach oben und unten und zwar die *kleine* (Halbtonschritt), die *grosse* (Ganztonschritt).

3. a. Die kleine Terz ($1\frac{1}{2}$ Ganztonschritte) oder die Mollterz (Terzsprung) nach oben und unten. b. die grosse Terz (2 Ganztonschritte) oder die Durterz nach oben oder unten.

4. Die reine Quarte, 5. die reine Quinte, 6. die grosse und kleine Sexte, 7. die grosse und kleine Septime, 8. die reine Oktave.

Für die Volksschule kommen höchstens die unter 1, 2 und 3 Angeführten (mit Ausschluss der Durterz nach unten) zur Behand-

lung. Aber dieses scheinbar Wenige ist doch viel, sei es mit Rücksicht auf die kurze zur Verfügung stehende Unterrichtszeit und den Bildungsgrad der Schüler, sei es mit Rücksicht auf den grossen Vorteil, den das Gelernte in der Praxis gewährt.

Nun noch kurz einige Winke über die methodische Behandlung.

I. *Der Halbtonschritt* ist durch den frühern Unterricht hauptsächlich vorbereitet worden, ist von grösster Bedeutung und kommt deshalb in erster Linie zur Behandlung. Dieses Intervall lernte der Schüler schon kennen und benennen als vereinzelter, leiterfremder Tone zwischen die Stufen der Tonleiter eingereiht und damit notwendig die Tonleiter nach ihren Schritten untersucht werden musste. Die Stufenleiter musste dazu dienen, die Unterschiede der Schritte hinsichtlich ihrer Grösse räumlich sichtbar vorzuführen. An ihr wurden mit Rücksicht auf die neu eingereihten leiterfremden Töne specielle Treffübungen vorgenommen, sogar die psychischen Begriffe Halbtonschritt, Ganztonschritt wurden vorläufig abstrahirt. Nun wird es sich hauptsächlich darum handeln, das System zu vervollständigen, d. h. die noch fehlenden Halbtöne oder Zwischentöne zwischen die Stufen einzureihen, zu benennen und zu bezeichnen, so dass daraus schliesslich die vollständige *chromatische Tonreihe* oder *Tonleiter* entsteht.

Wird diese in nachfolgender Darstellung übersichtlich vorgeführt, so wird der Schüler einsehen, woher alle die versetzten Zwischentöne stammen, wie es kommt, dass die ganze Reihe nur aus einer Folge von Halbtonschritten besteht, und er wird mit Leichtigkeit zu jedem versetzten Tone seinen Beziehungston und umgekehrt zu jedem Beziehungs- oder Stammton den höher oder tiefer liegenden versetzten Ton treffen.

1.	$\bar{d}$	2.	$\bar{d}$	3.	$\bar{d}$
	c		c		c
#	li	b	c		li—ca
	l		l		l
#	sil	b	bla		sil—bla
	s		s		s
#	vi	b	sal		vi—sal
	v		v		v
	m		m		m
#	ri	b	ma		ri—ma
	r		r		r
#	di	b	ra		di—ra
	d		d		d

Nun ist noch der letzte entscheidende Schritt zu tun, es muss der Schüler den Halbtonschritt abstrahieren, d. h. einsehen lernen, dass dieses Intervall eine formale Beziehung, ein immer gleichbleibender Höhenunterschied zweier Töne ist. Zu diesem Zwecke muss der Halbtonschritt von wechselnder Tonhöhe aus unter richtiger und dann unter verschiedener Benennung (Silben und Textesworte) nach oben und unten, mit den bekannten Handzeichen (va und ci) begleitet, ausgeführt werden. Statt einem Liedanfang als Stichwort gebraucht man die Benennung „halb“; ob „das obere oder das untere halb“ (Halbton) gemeint sei, zeigt statt Worten das Handzeichen an; schriftlich vertritt dessen Stelle der schräge Strich nach oben und unten ($m/v \setminus m$) und auch zum Zwecke des Einübens des Halbtonschrittes die schriftliche Bezeichnung: $\bar{h}$, $\underline{h}$.

Zur Befestigung des Gelernten können noch manigfache Übungen vorgenommen werden, z. B.:

1. Der Lehrer singt in wechselnder Höhe benannte Töne und die Schüler singen von diesen aus je nach Verlangen (welches durch Handzeichen angedeutet wird) den obern oder untern richtig benannten Halbton.

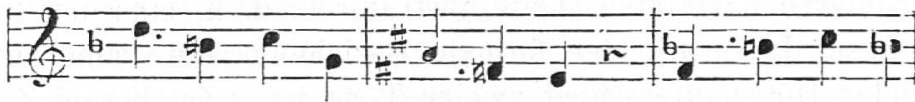
2. Wie oben, nur benennen die Schüler den zu singenden obern oder untern Halbton mit „halb“.

3. Der Lehrer singt oder spielt in wechselnder Höhe unbenannte Töne und die Schüler singen den obern oder untern Halbton mit „halb“ oder mit irgend einem Text, z. B.:

1) s $\bar{h}$ s	1) da $\bar{h}$ da
(G dur, s = r) 2) Winterszeit; (C dur, s)	2) Komm / da \ her
3) s $\underline{h}$ s	3) Tra \ ri / ra

Mit Hülfe des abstrahierten und gelernten Halbtonschrittes ist der Schüler nicht nur imstande, alle durchgehenden, steigenden und fallenden Halbtonschritte auszuführen, sondern durch die Anwendung der Treffhülfstöne ist ihm auch die Möglichkeit gegeben, alle sprungweise-auftretenden, chromatischen Töne zu treffen. Der *Treffhülfston* oder die *Treffhülfsnote* ist der über oder unter einem sprungweise auftretenden, chromatischen Ton zunächst liegende Stammtone, den man sich zur Hülfe hindenkt oder schwach (durch einen Punkt) hinnotiert, um so den grossen Sprung in einen Halbtonschritt zu verwandeln, z. B.:

Terz. (klein) (gross) Quarte.



Sexte.



II. Der *Ganztonschritt nach oben*. Stichwort (Anfang irgend eines bekannten geeigneten Liedes): „Heil’ge“ (Nacht); Handzeichen: Hand wie bei mi, jedoch nach oben sich wendend (das Curwen’sche Zeichen für re); schriftliches Zeichen: Bindebogen nach oben $\frown$.

III. Der *Ganztonschritt nach unten*. Stichwort: „Guter“ (Mond, du gehst so stille etc.); Handzeichen: dasjenige für la; schriftlich: Bindebogen nach unten $\smile$ (zur Bindung der untern Note). Bei der Behandlung der Ganztonschritte geht man (statt von einem Liede) am besten von den Ganztonschritten der Tonleiter aus.

Wenn wir Handzeichen der relativen Intervalle (v, c, r, l) auf dieser Stufe zur Bezeichnung absoluter Tonschritte gebrauchen, so ist eine Verwechslung deshalb nicht zu befürchten, weil hier, wo es sich nicht mehr um das Einüben der relativen Intervalle sondern vielmehr um das Einprägen der absoluten Tonschritte handelt,*) auch der Gebrauch der Handzeichen in ihrer frühern Bedeutung unnötig geworden ist. Es sollen diese Zeichen jetzt allgemeine Bedeutung erhalten und somit allgemeine Zeichen werden. Dienten die Handzeichen für va und ci zur Andeutung der speciellen Halbtonschritte v—m nach unten und c—d nach oben, so gebrauchen wir jetzt dieselben Zeichen allgemein zur Ankündigung jedes Halbtonschrittes nach unten und oben u. s. f.

IV. Die *kleine Terz nach oben* (Mollterz). Stichwort: „O weh“! (die Blümlein, etc.); Handzeichen: Hand senkrecht in die Höhe, Finger etwas eingezogen (wie bei re); schriftliches Zeichen: $\lceil$. Das für die Mollterz charakteristische Stichwort: „o weh“ kann auch synthetisch gegeben werden.

*) Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerken wir noch ausdrücklich, dass das Einüben der relativen Intervalle auf dieser III. Stufe nicht mehr nötig, das Solmisiren in den verschiedenen Tonarten aber fortgesetzt werden soll.

V. *Die kleine Terz abwärts.* Stichwort: „Kuckuck“ (Kuckuck, ruft etc.) oder „Stille“, „Turner“ (ziehen); Handzeichen: dasjenige der kleinen Oberterz, jedoch Hand nach unten gekehrt; schriftlich: $\underline{\quad}$.

VI. *Die grosse Terz nach oben* (Durterz). Stichwort: „Zu Strassburg“ (auf der Schanz) oder „Ach, bleib“ (mit deiner Gnade); Handzeichen: Hand senkrecht nach oben gestreckt; schriftliches Zeichen: senkrechter Strich ($\top$), welcher die beiden Linien oder Zwischenräume, in welchen die Noten stehen, verbindet. Die grosse Terz nach unten (Zeichen: $\perp$) mit leiterfremden Tönen ist seltener.

VII. *Die reine Quarte aufwärts.* Stichwort: „Wach auf“ oder „Wo Berge“ (sich erheben); Handzeichen wie bei do, jedoch senkrecht in die Höhe.

Wie man sieht, zeichnen sich die Handzeichen für die sprunghaften absoluten Intervalle vor den schrittweisen und relativen dadurch aus, dass je nach der Richtung des Sprunges die Hand senkrecht nach oben oder unten gerichtet ist. — Es können nun vermittlest dieser Zeichen Treffübungen vorgenommen werden, indem die Schüler, die vom Lehrer durch Hand- oder schriftliche Zeichen angedeuteten absoluten Tonschritte oder -sprünge von beliebig angegebenen Tönen aus ausführen. Selbst bestimmte, bekannte und unbekannte Melodien können so nach Zeichen gesungen werden.

Hiermit schliessen wir unsere Arbeit, deren Mängel und Lücken niemand besser erkennt, als wir selbst.*) Namentlich will uns der letzte Teil, welcher weniger als die frühern Partien im ruhigen Hinblick auf eine Reihe fertiger Ergebnisse ausgearbeitet werden konnte, selbst noch nicht befriedigen. Aber wir glauben doch, dass es uns in vielen Teilen gelungen ist, wenn nicht das Richtige, so doch das Bessere zu zeigen, so dass die Solmisationsmethode welche in neuerer Zeit in der Schweiz bedeutend an Achtung und Verbreitung verlor**), ja selbst vielerorts als „überwundener Standpunkt“ betrachtet wird, bei uns ihren alten, guten Ruf und auch bei gesteigerten Anforderungen für die Sänger ihren Wert zu erhalten vermag. Und darum geben wir uns der Hoffnung hin, dass

*) Die Intervallschrift konnte durch den Druck nicht überall in wünschenswerter Weise hergestellt werden. Auf Seite 80, Zeile 8 und 9 von oben sollten im 3. und 4. Takte die Buchstaben und Punkte verbindenden *Striche höher*, nämlich in, statt unter der Reihe stehen.

**) Die Gründe und Erwägungen, welche dazu führten, diese Methode in mehreren Kantonen officiell ganz oder teilweise aus der Schule zu verbannen, sind die gleichen, die in diesem Referate an verschiedenen Stellen erwähnt sind.

manche der hier entwickelten Ansichten und methodischen Grundsätze die Beachtung und Billigung weiterer Kreise finden werden, so dass sie etwas beitragen könnten zur Förderung des Schul- und Volksgesanges. Indem wir darum zu wohlwollender und nachsichtiger Beurteilung einladen, bitten wir zugleich des Spruches eingedenk zu sein:

Prüfet Alles und das Gute behaltet!

Zur Geschichte des Ut re mi.

Von Dr. J. A. Held. *)

Lange vor der Notenschrift hiess die erste Halbleiter (Tetrachord) A, B, C, D; — die Neumen**) bezeichneten nicht die Halbleitern, sondern gewisse melodische Figuren im Bereiche einer solchen: das A war nicht das grosse, auch nicht das kleine A, wie die heutigen Notisten in zäher Gewohnheit glaubten annehmen zu müssen. Mannstein bemerkt: „Das B hatte damals (nach Gregor d. G.) das Bürgerrecht“, (das ist als Vertiefung des Altbürgers H.) Wir denken: B war der ältere Bürger als H, die Buchstaben des Alphabets hatten in ihrer Reihenfolge die Bedeutung nicht nur als Lautzeichen, sondern auch als Ordnungszahlen, — so finden wir es in den ältesten Büchern der vorchristlichen Zeit bis auf den heutigen Tag. Also die Bedeutung von A, B, C, D war ganz gleich, wie: erster, zweiter, dritter, vierter Ton, wenn der Halbtonschritt zwischen der ersten und zweiten Stufe lag. Dann kam die Halbtonleiter mit dem Halbtonschritt vom zweiten zum dritten Ton: $\bar{\Gamma}$ (G), A, B, C. Darauf wurde die Halbleiter: F, G, A, B mit dem Halbtonschritt von drei zu vier gebildet. — Der A-Halbleiter schloss sich aufsteigend in gleichem Intervallverhältnis die Halbleiter: e, f, g, a an, der $\bar{\Gamma}$ -Halbleiter die Halbleiter: d, e, f, g, und der F-Halbleiter die Halbleiter: c, d, e, f; aber immer in der Bedeutung: $\widehat{1, 2, 3, 4}$, — $\widehat{1, 2, 3, 4}$; $\widehat{1, 2, 3, 4}$, — $\widehat{1, 2, 3, 4}$; $\widehat{1, 2, 3, 4}$, — $\widehat{1, 2, 3, 4}$. — Auf B wurde die Halbleiter selten gebraucht, weil im Fortgang der Töne der Halbtonschritt fehlte, und weil die ergänzende zweite Halbleiter: f, g, a, b ganz ungleich ausfiel. (Aus

*) Aus dem bereits S. 60 zitierten Aufsätze „Tonbezeichnung u. Tonbenennung“.

**) Über die Neumen s. die Anm. am Schlusse dieses Aufsatzes.