

Vom Schulgesang

Autor(en): **Laimbacher, Karl**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Schule**

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

Heft 18

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-540499>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Volksschule

Vom Schulgesang

Im Grunde betrachtet, gibt es drei Arten von Schulgesang:

1. Nur-nach-Gehör-singen.
2. Die Notenlehrweise.
3. Die verschiedenen bekannten Methoden; genannt seien hier: Dalcroze, Kugler, Eitz und die Tonika-Do von Diekermann.

1. Das Nur-nach-Gehör-singen.

Diekermann sagt:

„Wohl ist das Uebermitteln von Melodien durch das Gehör eine durchaus natürliche, darum gute und niemals zu entbehrende Art der Bekanntgabe neuer Lieder. Nur darf diese Uebermittlung nicht ausschliesslich und vor allem nicht in so automatischer Weise durchgeführt werden, wie es in den Schulen bis in die Gegenwart hinein gelegentlich noch geschieht. Gegen das bewusste oder besser sinngemässe Gehörsingen kann niemals etwas eingewendet werden, wenngleich es selbstverständlich zugunsten des bewussten Singens nach Noten allmählich immer mehr zurücktreten muss. Denken wir doch daran, dass jeder Mensch musikalische Eindrücke gleichmässig empfängt, dass sein Ohr aber geübt sein muss, den Sinn musikalischen Geschehens, wenn auch auf die primitivste Weise zu deuten. Wenn wir uns das stets vor Augen halten, werden wir nicht so leicht in das Extrem einiger Methodiker verfallen können, die ihre Kinder nichts singen lassen, was nicht aus den Noten erarbeitet werden kann.“

Das Singen nach Gehör ist ein wertvolles musikalisches Erziehungsmittel, da es die Aufnahmefähigkeit und Gedächtniskraft der Kinder steigert und dadurch wesentliche Voraussetzungen für erlebendes Hören von Musik schafft. Das hörende Aufnehmen von Melodien hat jedoch nicht in mechanischer Weise, Ton für Ton, zu geschehen, sondern als denkendes Auffassen geschlossener Melo-

dienzüge. In den oberen Jahrgängen tritt es zugunsten der selbständigen Liederarbeit nach Noten immer mehr zurück.

2. Unter Notenlehrweise verstehen wir das trockene Kennen und Auswendiglernen der Noten, Pausen, Zeichen, Schlüssel etc. ohne direkte Verbindung mit dem praktischen Gesang. Dieses Gebaren ist so trocken und geisttötend, weil ihm die Seele, das Lebendige, der heilige Odem des Gesanges fehlt. Erfahrungsgemäss ist ein Unterricht, wenn Musiktheorie und praktisches Liedersingen getrennt durchgeführt werden, auffallend frucht- und erfolglos. Die Assoziation zwischen Theorie und Praxis vermögen die Schüler nicht herzustellen, und die Technik des Notensingens kommt trotz aller Mühe des Lehrers, aus begreiflichen Gründen nicht vom Fleck. Ein Vergleich mit dem Sprachunterricht liegt hier sehr nahe. Wenn Sprachlehre und Aufsatz streng getrennt behandelt werden ohne Ausbildung des Sprachgefühls, so haben wir bestimmt ähnliche Misserfolge zu konstatieren.

Die logische Folgerung lautet also:

Eine Methode müssen wir haben, die Theorie und Praxis eng verbindet, die theoretische Lehrweise mit Singübungen nebeneinander führt und dadurch die Brücke zwischen zwei Extremen herstellt, so dass spielendes freudiges Lernen, Erfassen, Singen und Verstehen einsetzen können.

Pfarrer Gabl, ein überzeugter Verfechter der Eitzmethode schreibt so schön:

„Nicht bloss die Fähigkeit, sondern auch die Liebe zum Gesange soll die Schule dem Kinde ins Leben mitgeben. Was nützte alles Wissen vom Gesange, wenn das Kind nicht singen mag. Wenn das Kind mit Lust und Liebe singen soll, so muss auch sein Gemüt zum Gesange gestimmt sein und darin mitklingen. Wenn das Kind gleich-

gültig oder apathisch ist, wenn es mutlos, erschrocken, gekränkt sich fühlt, dann ist sein Gemüt verfinstert und es mag und kann nicht singen. Nur aus dem fröhlich und heiter gestimmten Gemüte des Kindes quillt der rechte Gesang. Daher suche der Lehrer diese Stimmung des Gemütes in seinen Schülern zu wecken. Kein hartes Wort trübe die Gesangstunde; kein Vorwurf verdüstere sie. Der strenge finstere Ausdruck des Lehrers strömt Kälte aus und giesst fröstelndes Unbehagen in die Seelen der Kinder. Er zeichne die Gesangstunde aus durch eine besonders freundliche Miene, seine Liebe und heitere Geduld leiten Sonnenschein und wohlige Wärme in die Herzen der Kinder. Das Kind wird dann gerne und freudig singen; im Mitklingen seines Gemütes wird es die Weihe und das Glück der Kunst empfinden lernen; seine Erinnerungen im späteren Leben werden gerne in der Gesangstunde und bei den dort gesungenen Liedern verweilen; es wird dem Gesange seine Liebe schenken und bewahren. Schönster Lohn der Mühen des Lehrers!"

3. Die verschiedenen bekannten Methoden. Wie Pilze in einem feuchtwarmen Sommer sind in den Nachkriegsjahren neue Methoden aus allen Fachgebieten der Schule auf der Bildfläche erschienen. Auch im Gesang und Musikunterricht fehlt es nicht an solchen. Zweck meiner Ausführungen soll sein, nur das Notwendigste herauszuheben; was in unsern Schulen bei so arg beschränkter Unterrichtszeit einigermaßen möglich ist, zu berühren und das Wesentliche herauszuschälen, dass es bleibendes geistiges Eigentum des austretenden Schülers werde.

Soll man dies aber erreichen, so muss in erster Linie darauf geachtet werden, dass die Schule mit Singstoff nicht überladen wird, damit nicht zum vornherein das Vorurteil Boden fasst: „Dazu hat man bei uns keine Zeit.“ Es soll ein methodischer Weg eingeschlagen werden, der sehr wenig Zeit in Anspruch nimmt, für die einfachsten Verhältnisse berechnet ist und dem Lehrer den Unterricht und den Kindern das Lernen und Erfassen leicht und angenehm gestaltet.

Gleich eingangs sei bemerkt, dass eine Arbeit über Schulgesang, die ausschliesslich nur eine bestimmte Methode, wie z. B. Eitz, behandelt, für ländliche Verhältnisse wenig Nutzen bringen würde. — Dalcroze, Kugler, Eitz, Tonika-Do. — Welcher ist nun der Vorrang zu geben? K e i n e r. Warum diese Stellungnahme? Untersuchen wir einmal die zwei neuesten Richtungen Eitz und Tonika-Do etwas genauer. Kugler und Dalcroze kommen hier weniger in Frage, da Eitz und Dieckermann, der Vertreter der Tonika-Do-Methode, so ziemlich alles, was an den beiden ältern Methoden Kugler und Dalcroze Gutes und Nützliches war, glücklich in ihre Werke hinüber genommen haben. Sowohl Eitz als Dieckermann haben in ihren Arbeiten sehr viele nützliche und wertvolle methodische Winke und „Vörteli“, daneben wird man aber im Laufe der Ausführungen selbst erkennen, dass dabei vieles für eine ländliche Schule überflüssig und zwecklos ist und nur als lästiger Ballast empfunden würde. Es ist also notwendig, das Wesen beider Methoden in Kürze kennen zu lernen. Vorerst zur Benennung der Noten nach Eitz:

Chromatische Kreuztonleiter von C' aus:

Eitz: Bi — Ro — To — Mu — Gu — Su — Pa — la — de — fe — ki — ni — bi.

Klingt: c — cis — d — dis — e — f — fis — g — gis — a — ais — h — c.

Chromatische B-Tonleiter von C aus:

Eitz: Bi — Ri — To — Mo — Gu — Su — Pu — la — da — fe — ke — ni — ne — bi.

Klingt: c — des — d — es — e — f — ges — g — as — a — b — h — ces — c.

Besonders bemerkenswert ist bei der Benennung nach Eitz folgendes:

1. Die Halbtönschritte von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe sind durch gleiche Vokale gekennzeichnet: Gu — Su — — — ni — bi.

2. Die enharmonischen Verwechslungen, die im Klang gleich, aber in der Benennung verschieden sind, haben gleiche Konsonanten, z. B.:

cis — des heißen Ro — Ri;
 dis — es heißen Mu — Mo;
 fis — ges heißen Pa — Pu;
 gis — as heißen de — da, etc.

Die Benennung der Noten nach Diekermann.

Eine ganz andere Benennung und Auffassung finden wir bei der Tonika-Do-Methode von Diekermann. Die ganze Idee führt uns, ich möchte fast sagen: ins graue Altertum zurück. Zum Ersten werden die alten Solmisationssilben do — re — mi — fa — so — la — ti — do wieder zu Ehren gezogen. Alle chromatischen Erhöhungen werden mit dem Vokal i versehen, also statt:

d. h. die C-Dur-Tonleiter nennt man do — re — mi — fa — so — la — ti — do —, jede andere diatonische Tonleiter (ohne abgeleitete oder leiterfremde Töne) heisst nun auch so, also D-Dur oder As-Dur etc. Daher kommt nun die Bezeichnung der Methode. Die Tonika ist der Grundton jeder Tonart und der wird immer mit Do bezeichnet. Das Kind muss also faktisch transponieren können und der Schüler hat aus einer Melodie sofort deren Harmonie, d. h. die Tonart zu erkennen.

Sehen wir uns mal das folgende Beispiel an:

Falsch si si si re do si la si la so

Richtig mi mi mi so fa mu re mi re do

do — di;
 re — ri;
 fa — fi;
 so — si;
 la — li.

Erniedrigte Töne erhalten den Vokal u.

re — ru;
 mi — mu;
 so — su;
 la — lu;
 ti — tu.

Die Tonika-Do-Methode aber bietet für Lehrer und Schüler auch Schwierigkeiten — was folgende Angaben dartun:

Alle Tonbezeichnungen sind nur relativ,

Dies ist eine Uebung aus Diekermann. I. Teil C-Dur, II. Teil G-Dur. Vergleiche man g und a in der 1. und 2. Linie; g ist oben so — unten do; a ist oben la — unten re.

Diekermann hat zum Einüben der Töne, resp. zur bessern Veranschaulichung der Intervalle eine Zeichensprache. Die Töne der diatonischen Leiter werden erst durch Handzeichen markiert und gesungen und erst dann als Noten niedergeschrieben. Woher diese neue Art der Tonbestimmung? Anlässlich eines Kurses in St. Gallen über die Tonika-Do-Methode durch Diekermann bemerkte ein bekannter städtischer Musikdirektor bei der Diskussion folgendes: „Da haben wir nun dieselbe Methode, welche vor tau-

send Jahren in den klösterlichen Chorschulen zur Heranbildung der Choral- und Kirchsänger verwendet wurde."

Diese Praktiken stammen daher aus der Zeit, da die Buchdruckerkunst noch nicht erfunden war. Da war es auch begreiflich, dass man, statt Jahre lang Bücher zu schreiben, mit Handzeichen unterrichtete.

Aber heute, wo dem Lehrer aus kunstvoll eingerichteten Notendruckereien die besten Lehrmittel aller Art zur Verfügung stehen, möchte ich für mich den modernen Weg einschlagen. Diekermann schreibt selbst: „Das gleichzeitige Führen von zwei selbständigen Stimmen durch die Hände setzt beim Lehrenden absolute Sicherheit in der Tondarstellung durch die einzelnen Hände voraus."

Nur die Frage: Wieso hatten die Neuerer Eitz und Diekermann solche Erfolge? Nicht durch die Tonworte und Handzeichen, sondern durch ihre zum Teil ganz vorzüglichen Methoden, und diese möge man sich zunutze machen. Man kann dasselbe ohne Handzeichen und ohne Tonworte, sondern mit der gewöhnlichen Notenbezeichnung c, d, e etc. erreichen. Wir machen die Erfahrung, dass fast alle Direktoren und Dirigenten, die sich auch mit Instrumentalmusik zu befassen haben, keine Freunde von Tonwortmethoden sind, und warum?

Schon Diekermann schreibt: „Die Haltung der beiden hauptsächlichen Methoden Eitz und Tonika-Do ist unglücklicherweise so grundverschieden (eben weil sie ungleiche Tonworte haben), dass der Gesanglehrer einer Sekundarschule mit den Vorkenntnissen der verschiedenen Gruppen — hinzukommen noch als 3. und 4. Notenlehre und Nur-nach-Gehör-singen — kaum etwas anfangen kann und darum oft resigniert und — von vorne beginnt. Schade um die wertvolle Arbeit, die dann in der Primarschule geleistet worden ist." Und erst der Instru-

mentalmusiker! Der kann doch zum vornherein nichts anfangen mit Tonworten. Da gilt die Tonleiter c, d, e etc. und sonst gar nichts. Erst in der Harmonielehre kommt es so richtig zum Bewusstsein, dass verschiedene Tonbegriffe Verwirrung anrichten. Wenn z. B. die Aufgabe gestellt wird: Sagen Sie mir den Dom.-Sept.-Akkord von H-Moll = fis, ais, cis, e, dann ist's aus mit der Tonwortweisheit; sie richtet höchstens Verwirrung an und erschwert das Weiterstudium. Man sagt: „Ja, das ist schnell umgelernt." Nein. Geben Sie mal einem Schüler der Tonwortmethode Instrumentalunterricht. Sie werden dann was erleben. Andere sagen: Ja, Harmonielehre ist höhere Musiktheorie. Auf die ist keine Rücksicht zu nehmen. Bitte schön, man schickt die Kinder zur Schule, dass sie fürs Leben vorbereitet werden, nicht damit ihnen fürs Weiterstudium der Weg noch erschwert wird. Es geht auch ohne diese experimentellen Tonwortpraktiken. Diekermann sagt schlussendlich: „Ob die Methodenfreiheit unter diesen Gesichtspunkten gesehen, ein segensreiches Zugeständnis bedeutet, wage ich zu bezweifeln."

Im Gegenteil — die Methodenfreiheit ist höchst kostbar und auch Eitz hat sehr gute methodische Winke, aber die eine Forderung muss wenigstens für Landschulen hochgehalten werden: Singen mit Notennamen c—d—e etc. Dann ist der Kontakt nach oben hergestellt und Sekundar-, Mittel-, Musik- und Instrumentalschulen kommen auf ihre Rechnung.

Vorteile der Eitz-Methode:

1. Die Kinder finden den Ton zu jedem Lied mit Leichtigkeit selbst.
2. Die vielen Kanonübungen bewirken, dass das leidige Sinken ganz wegbleibt. Harmonische, nicht nur melodische Gehörbildung.
3. Der zwei- und dreistimmige Gesang erfährt dadurch eine gewaltige Erleichterung und Förderung.

4. Die Erfahrung hat gezeigt, dass jene Sänger des Kirchenchores, welche nach der Eitz-Methode vorgebildet wurden, bedeutend mehr Geschick und Verständnis für die altklassische Polyphonie an den Tag legen, als die andern, eben weil Kanonsingen eine polyphone Gattung ist.
5. Nicht nur der Schüler, sondern auch der Lehrer wird treffsicher und lernt die Akkorde der verschiedenen Stufen kennen.
6. Diese Art des Gesangunterrichtes kann ganz nach Bedarf gekürzt oder ausgedehnt werden.
7. Für die 4. bis 7. Klasse sollen, wenn möglich, die 4. und 5. Klasse zu einer und die 6. und 7. Klasse zu einer Abteilung zusammengezogen werden.

4. Die Rhythmik.

Wir werden beim Ueben der verschiedenen Kanons bemerken, dass recht sehr auf den Takt geachtet werden muss, dass aber dadurch das Taktgefühl in die Knochen fährt und in Fleisch und Blut übergeht. Aber hier kann natürlich Vorarbeit geleistet werden. Die rhythmischen Uebungen können ganz nach Bedürfnis zwischen die Tonalitatsubungen eingeschaltet werden. Es soll hier nur gezeigt sein, wie viele unterhaltsame rhythmische Uebungen gemacht werden können, die zum Teil spielartigen Charakter tragen, und wenn sie, je nur ganz wenige Minuten betrieben, sicher dazu angetan sind, neues Leben, neue Lust in die Schulstube zu bringen. Vorerst etwas über das Taktieren. Wenn die Schüler auf den Lehrer achten sollen, so müssen sie es selbst auch ein wenig lernen, und es macht ihnen viel Spass.

F. L. Schubert sagt: „Mag immerhin der Alltags Sprachgebrauch die Begriffe des Taktierens oder Taktschlagens einerseits und des Dirigierens andererseits fast unterschiedslos miteinander vermengen, so müssen wir sie doch nach Fug und Recht geziemend auseinander zu halten trachten. Dem strengen Wortsinn nach begreift das Dirigieren die

gesamte Zeichensprache in sich, deren sich der Dirigent bedient, um den unter seiner Leitung stehenden Sängern oder Instrumentalisten seine künstlerischen Absichten zu verdeutlichen und sie nach seinem Willen zu lenken und zu leiten; das Taktieren oder Taktschlagen dagegen ist gewissermassen nur die mechanische Grundlage jener künstlerisch höher stehenden Betätigung des Dirigenten; denn es erstreckt sich seiner Wesenheit nach nur auf das augenfällige Markieren gewisser Zeitabschnitte, innerhalb deren die Musiker oder Sänger bestimmte Notenwerte zur gleichmässigen Ausführung zu bringen haben.“

Der Schüler braucht natürlich nur die allerprimitivsten Kenntnisse über die Mechanik des Taktierens zu haben. Die Bewegungen, welche der Dirigent mit dem Taktstock ausführt, können bestehen aus Aufwärts-, Abwärts- und Seitenbewegungen.

Der 2teilige Takt: Ab—auf.

Der 3teilige Takt: Ab—rechts—auf.

Der 4teilige Takt: Ab—links—rechts—auf.

Der 6teilige Takt: Ab, links, auf, ab, rechts, auf.

Oder:

Ab, ab, links, rechts, rechts, auf.

Es gibt noch andere Arten, den $\frac{6}{8}$ Takt zu dirigieren.

Eitz gibt in seiner Anleitung eine Lektion über das Taktieren. Hingegen, was rhythmische Uebungen anbelangt, ist ihm Dieckermann mit seiner Tonika-Do-Methode überlegen. Die verschiedenen Taktarten markiert letzterer vor dem Taktieren mit Händeklatschen. Nun lässt er die Taktierbewegung ausführen.

Zuerst ab—rechts—auf mit Zählen laut, dann leise, dann Augen zu, nicht mehr zählen. — Augen auf. — Sie werden sehen, dass sie nicht mehr beisammen sind. Auf originelle Art weiss er die Schüler in die Achtelsnoten, Triolen und Sechszehntelsnoten einzuführen.

Achtel:

1 2 3 Ruth Paul Ger-da

A musical staff in treble clef showing three eighth notes on the first line (G4), followed by a bar line, then three eighth notes on the second line (A4), followed by a bar line, and finally two eighth notes on the second line (A4) and one eighth note on the third line (B4), ending with a double bar line. The lyrics 'Ruth Paul Ger-da' are written below the notes.

Triolen

1 2 3 Ruth Paul Hil de-gard

A musical staff in treble clef showing three eighth notes on the first line (G4), followed by a bar line, then three eighth notes on the second line (A4), followed by a bar line, and finally a triplet of eighth notes on the second line (A4), ending with a double bar line. The lyrics 'Ruth Paul Hil de-gard' are written below the notes.

Sechszehntel:

1 2 3 Ruth Paul An-na-lie-se

A musical staff in treble clef showing three sixteenth notes on the first line (G4), followed by a bar line, then three sixteenth notes on the second line (A4), followed by a bar line, and finally three sixteenth notes on the second line (A4) and one sixteenth note on the third line (B4), ending with a double bar line. The lyrics 'Ruth Paul An-na-lie-se' are written below the notes.

Ein Hauptverdienst Diekermanns ist es unbestritten, das Turnen mit dem Singen verbunden zu haben. Diese Idee stammt schon von Jacques Dalcroze. Zur Erklärung der

Punktierungen lässt er die Kinder marschieren. Die Punktierung wird durch eine Schrittstauung markiert. Z. B.

Schritt Schritt Schritt - Schluss

A musical staff in treble clef showing four quarter notes on the first line (G4), followed by a double bar line. The lyrics 'Schritt Schritt Schritt - Schluss' are written below the notes.

Als Begleitung spielt man auf einem Instrument diesen Takt, so lange die Uebung dauert. Zur Veranschaulichung der Notenwerte nennt Diekermann das Pferdchen-spiel.

Während der Kutschner nur einen Schritt ausführt, geht das Pferd deren zwei.

Man sieht, der genannte Gesangspädagoge verwendet sehr intensiv das Arbeitsprinzip, die Selbstbetätigung, und kommt

Das Pferdchen-Spiel Reine geschlossene

Schritt Pferd Trab Galopp Kutschner

A musical staff in treble clef illustrating the 'Pferdchen-Spiel' concept. It shows four groups of notes: 1. 'Schritt' with two quarter notes on the first line (G4) labeled 'Pferd' above and 'Kutschner' below. 2. 'Trab' with two eighth notes on the second line (A4). 3. 'Galopp' with two sixteenth notes on the second line (A4). 4. 'Reine geschlossene' with two eighth notes on the second line (A4) grouped by a bracket. Bar lines separate the groups.

nun vom Spiele weg zur eigentlichen Verbindung des Gesanges mit dem Turnen.

Es können Uebungen aus unserer 27er Turnschule mit Gesang begleitet werden. Allerdings wird es nötig, die Uebungen in diesem Falle schwunghaft, rhythmisch gleichmässig auszuführen. Zu diesem Zwecke wählt man für Lieder im 2er Takt ($\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$) zweiteilige Uebungen. Für solche im 3er Takt ($\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$), dreiteilige und für den 4er Takt zwei- oder vierteilige ($\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$) etc. Z. B.: Die Klasse wird in zwei Gruppen getrennt. Die eine singt, die andere turnt. — Rufst du mein Vaterland mit einer dreiteiligen Uebung. Die musikalische Einfühlung folgt später, ohne Verbindung mit Turnübungen.

Auf diese Weise können rhythmisch ganz aus dem Geleise geratene Volkslieder in kürzester Zeit wieder ins richtige Taktmass gebracht werden.

Hier kämen wir nun auch zur Darstellung des Moll-Dur-Gegensatzes durch Musik, Körperhaltung und Bewegung.

Diekermann schreibt: „Der Deutschunterricht und speziell der freie Aufsatz geben uns prächtige Darstellungen des Dur- und Moll-Gegensatzes. In den selbsterdachten kleinen Geschichten und Situationsschilderungen kehren sehr oft die Motive wieder: Gesund — krank, arm — reich. — Auch werden häufig inhaltlich gleiche Geschichten mit verschiedenen Ausgängen einander gegenüber gestellt. Ueberschriften lauten gewöhnlich: ‚Eine Geschichte in Moll‘, ‚Eine Geschichte in Dur‘.

Eine Schülerin schreibt beispielsweise: ‚Mein Vater ist im Kriege gefallen. Ich war erst 5 Jahre alt. Ich kann mich noch gut an ihn erinnern. Wenn ich daran denke, dass ich keinen Vater habe, bin ich traurig‘. — Ueberschrift: Moll-Stimmung. Nun bringt der 13-jährige Hans einen hübschen Gegensatz: ‚Meine Mutter ist sehr gut zu mir. Sie redet mir immer gut zu, wenn ich traurig bin . . . Dann sind wir beide wieder ganz fröhlich!‘ — Ueberschrift: Dur-Stimmung. — Weniger produktive Kinder geben in schriftlichen

Äusserungen gewöhnlich nur Literaturbeispiele oder sie reihen Bilder aneinander. So lässt sich eine vernehmen: ‚Das Leben können wir mit Dur und Moll vergleichen. Es hat Freudenstunden, hat aber auch seine Schattenseiten. Der Tag und die Nacht, die trauernde Witwe, ein lachendes Kind, die Gesundheit und die Krankheit, die Trauerweide und die Myrte: Alles ist ein Vergleich mit Dur und Moll, wird nur nicht so genannt, sondern Glück und Unglück, Seelenruhe und Verzweiflung, Leben und Tod.‘ — So weit Diekermann —.

Herrliche Illustrationen von Dur und Moll bietet uns Schumann in seinem Klavieralbum für die Jugend, opus 68, Edition Peters. Spielen wir einmal: ‚Erster Verlust‘, mit Erklärung und Einfühlung in die stimmungsvolle Musik. — Das Singvögelchen ist aus der Gefangenschaft entflohen. Der erste Teil schildert den ersten Schrecken. Im zweiten Teil treten das tiefere Bewusstsein über den Verlust und zugleich der Schmerz klar hervor. Im viertletzten Takt — der Septimenakkord klingt heller — der Mutter Trost, doch es geht dem Mollschlusse zu. Erneuter Schmerz: ‚Schade ist's, ewig schade.‘

Oder ein Gegenstück: Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend. Anfang: Die bewegte Bassmelodie stellt den leichten, freudigen Schritt des Landmannes dar. Die vollen Akkorde in der rechten Hand drücken Befriedigung und Dank aus. Der zweite Teil ist nicht gerade ein Gebet, aber ein Sichbesinnen über Gottes Güte. Es steigert sich in Verbindung mit dem ersten Motiv bis zum Schlusse.

Glauben Sie mir, das sind Weihestunden, wie man sie schöner und erhabener im Schulzimmer kaum erleben kann. Und die Kinder? Die sind dankbar. — Die hellen Augen — die heilige Stille. —

„Die Kinder stehen im Kreise, die Hände sind gefasst. Die ganze Körperhaltung zeigt deutlich Trauer. Kopf gesenkt, Schultern fal-

lend, Rumpf leicht nach vorne gebeugt, Muskeln entspannt. (Dazu entsprechende Mollmusik.) Der Gegensatz: Die gefassten Hände sind nach oben gestreckt, das Gesicht ist der Sonne zugewendet, der ganze Körper zeigt straffe, lebensfreudige Haltung. (Dazu Dur-Harmonien)."

5. Mehrstimmiges Singen.

„Wenn am Sonntag abend die Dorfmusik spielt“, gehen wir mal in ein Wirtshaus, wo ein paar Mädchen aus dem Stegreif singen. Ungeschult, und doch bemerken wir, dass die zweite Stimme oft ganz korrekt geführt wird, aus dem Gehör.

„Die Fähigkeit, eine volkstümliche Melodie mit einer selbstgeschaffenen zweiten Stimme zu begleiten, ist angeboren. Sie ist bei der Mehrzahl musikalisch veranlagter Menschen vorhanden, fehlt aber zuweilen gänzlich da, wo man sie auf Grund besonders guter Dispositionen auf andern Ausdrucksgebieten der Musik vermuten sollte. Es ist darum bedenklich, musikalisch gut befähigte Kinder, auch wenn ihre Stimmlage tief ist, ohne weiteres der zweiten Stimme zuzuteilen, ehe sich ihre Befähigung dazu gezeigt hat. Wie und wann stellt sich das heraus? Nach gemachten Beobachtungen mit ganz geringen Ausnahmen nicht vor dem 9. und 10. Lebensjahre, dann aber gewöhnlich ganz spontan. Mit einem Male kann es einer aus der Klasse. Unsere Geige hat öfters die zweite Stimme gespielt oder wir haben sie gesungen. Dadurch sind bei einigen

begnügen, als Unbegabten eine solche einzuüben, denn das wäre keine musikalische Förderung und Pflege vorhandener Anlagen, sondern eine nicht zu verantwortende Quälerei. Daraus ergibt sich zwingenderweise die Forderung: Nicht eher zweistimmig singen lassen, als bis die natürlichen Voraussetzungen dafür vorhanden sind. Mir ist wohlbekannt, dass bei manchen Musiklehrern schon im ersten Schuljahre mit harmonischer Begleitstimme gesungen wird. Das ist musikerzieherisch nicht zu rechtfertigen, selbst, wenn schon natürliche Begabungen darunter sind. Kinder des ersten Schuljahres sind in der Darstellung diatonischer Klangreihen noch so unsicher, ihr Ohr ist noch so ungeübt im Auffassen bestimmter Tonfolgen, dass man wirklich wertvollere Arbeit leistet, wenn man erst einmal zu einem angenehm klingenden einstimmigen Liedersingen erzieht. Ausnahmestimmungen lassen sich überall in allen Fächern und in allen Jahrgängen erreichen. Sie sind oft unnatürlich, weil sie künstlich gezüchtet und nicht organisch gewachsen sind. Gerade auf dem Gebiete des Musikunterrichtes haben wir darin schon allerlei erleben müssen. Die Erfolge waren: Unruhe, Mutlosigkeit oder — Misstrauen bei den andern. Lassen wir also die schöne Gabe des gesanglichen Sekundierens ungestört heranreifen. Lieber ein Jahr später damit angefangen, als zu früh.“ (Dieckermann.)

Als Gehörübung, um frei zu einer Melodie die zweite Stimme selbst zu finden, sei Folgendes in verschiedenen Tonarten empfohlen:



Dieckermann.

Kindern Kräfte frei geworden, die zum Ausdruck drängen: die zweite Stimme ist da. Bald kommen noch einige hinzu, auch ungeeignete, die ‚ganz bestimmt zweite Stimme singen können‘, und dabei irgend etwas Undefinierbares, tiefes brummen. Der Prozentsatz der harmonisch Begabten ist in einzelnen Jahrgängen recht verschieden. Man sollte sich aber lieber mit einer schwach besetzten zweiten Stimme

Es ist bekannt, dass sich die zweite Stimme meistens in Terzen und Sexten bewegt, d. h. eine umgekehrte Terz ist ja nichts anderes als eine Sext und umgekehrt. Nun lässt man eine Melodie einstimmig singen und die Kinder versuchen die zweite Stimme selbst dazu zu finden. Allmählich wird es zur allgemeinen Ueberraschung gelingen.

6. Allgemeine Schlussbemerkungen.

Das von Eitz verlangte Absondern in Vor- und Nachsänger (gute und schlechte) könnte ich nicht empfehlen. Zum Kanonsingen sind die einzelnen Gruppen (2, 3 oder 4) so zu setzen, dass Schlechte zwischen Gute zu sitzen kommen; der Erfolg wird so erfreulich, dass sich schon mancher beim Besuch einer Schule, wo diese Methode gepflegt wird, gefragt hat: wie kommt es, dass da alle Schüler singen können?

Für den Gesangsunterricht seien empfohlen: Walter Diekermann. Der Musikunterricht in der Volksschule (Hug); ferner: Der Volksschul-Gesangsunterricht nach der Eitzschen Tonwortmethode v. J. Gabl, Heft I, II und Anleitung für die Hand des Lehrers (Verlag Pustet).

Die Stimme des Lehrers eignet sich schlecht zum Vorsingen, weil sie 1—2 Oktaven tiefer klingt, als die der Kinder. Weit besser sind Geige, Harmonium, oder als Ausnahme die Fistelstimme des Lehrers. Die Kinder mögen angehalten werden, hie und da ihre Instrumente mitzubringen und den Gesang zu begleiten. Mund- und Handharmonika, Okarine etc. Nicht nur in der Gesangsstunde soll gesungen werden. Die Liederstunde kann bestehen bleiben, wie bis anhin. Die vorgeführten tonlichen und rhythmischen Uebungen mögen täglich für einige Augenblicke als Abwechslung in den Unterricht eingestreut werden. Diese Kleinigkeiten, die jeweils kaum einige Minuten in Anspruch nehmen, summieren sich im Laufe des Schuljahres zu einem mächtigen Faktor in der Weckung und Ausbildung des Tonsinnes, des Tongedächtnisses und der Stimme. Uebung und Wiederholung machen auch im Gesange den Meister. Auf Lautbildung und Aussprache verzichte ich einzutreten; es sei auf folgende diesbezügliche Fachwerke hingewiesen: Kleine Sängerbibel. Sprachliche Uebungen für Sänger von Gerold, Verlag

Schott, und Lösung des Stimmproblems von J. G. Scheel, Verlag C. V. Vieweg, Berlin.

„Von den Kindern einen Gesang in p, pp, mf, cresc., decresc., ritard., dimin., stacc. usw. zu verlangen und ihnen etwas Aehnliches vorzumachen, ist nicht schwer; aber das Kind hat die Begriffe dieser Forderung weder in seinem Vorstellungsvermögen noch in seiner stimmlichen Fertigkeit und noch weniger in der Verbindung beider fertig bei sich. Namentlich das Crescendo und Decrescendo verlangen ganz eigene Uebungen, welche um so schwieriger werden, je zahlreicher die Takte sind, über welche sich ein Crescendo oder Decrescendo erstrecken soll. Das ganz allmähliche, immer langsamere, nicht ruckweise An- und Abschwollen eines Tones in natürlicher Verbindung mit Takt und Atemlänge ist eine so vorzügliche, allen gesanglichen Komponenten zustatten kommende Uebung, dass sie in keiner Gesangsstunde ganz fehlen sollte.“ Eitz.

Neue Forderungen werden an die Primarschule gestellt, seit in den päpstlichen Enzykliken Volkschöre, speziell für gregorianischen Choral gewünscht werden. Die Worte des Heiligen Vaters haben freudiges Gehör und willige Aufnahme gefunden. Sind doch jene Gemeinden unserer Diözese St. Gallen heute schon in der Mehrheit, wo mit den Schülern das Requiem und wenigstens ein Lobamt, vielerorts schon als Volkschor gesungen werden. Es muss streng darauf geachtet werden, dass beim Choral nicht nur Noten (wie bei den ganz- und halbsyllabischen Gesängen), sondern auch Gruppen gesungen werden (Melismatische Gesänge). Die Grundformen der Choralnoten, die Neumen (Notengruppen) und die Intervalle den Schülern gelegentlich vorzuzeigen, wird nützlich sein. Um der Volksliturgie leichter Eingang zu verschaffen, haben verschiedene Komponisten Werke geschaffen, mit vierstimmigem Chor und einstimmigem Volkschor. Durch Methoden, wie sie angeführt wurden, sind die

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

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

Oberegg.

Karl Laimbacher.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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