

# Einführung in die Tonschrift

Autor(en): **Balastèr, G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahresbericht des Bündnerischen Lehrervereins**

Band (Jahr): **22 (1904)**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-145852>

## **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.

## Einführung in die Tonschrift.

„Die Meisterregeln lernt bei Zeiten,  
Daß sie getreulich euch geleiten  
Und helfen wohl bewahren,  
Was in der Jugend Jahren  
Euch unbewußt ins Herz gelegt,  
Daß ihr das unverhohlen hegt.“

Richard Wagner. (Meistersinger.)

Der schöne Ton, die verschiedenen Ausdrucksformen, Atmung und Vortrag, das alles muß um der Kunst willen die sorgfältigste Pflege erfahren. Damit ist nicht genug getan. Hand in Hand mit der Pflege des rein Musikalischen muß das Formelle gelehrt werden, die musikalische Schrift. Über die Notwendigkeit einer gründlichen Unterweisung in der Tonschrift zur Heranbildung von selbständigen Sängern habe ich mich bei Fixierung der Ziele des Gesangunterrichts ausgesprochen; ich will das dort Gesagte nicht wiederholen. Außerdem glaube ich annehmen zu dürfen, daß im Prinzip wohl die wenigsten gegen den methodischen Unterricht auf der Stufe der Volksschule Stellung nehmen werden. Nicht einig ist man aber hinsichtlich der Wege, die die Gesangsmethodik gehen muß, um den allgemeinen Gesetzen und Regeln der Pädagogik sowohl, als auch der Eigenart dieser Disziplin Rechnung zu tragen.

Vor allem nehmen wir zu einer prinzipiellen Frage Stellung: soll man die gewöhnliche Notenschrift oder eine besondere, eine sogenannte Volksnote lehren?

Unsere Tonschrift bietet mit ihrem mehrlinigen Notenplan, den Zeichen für die verschiedenen Notenwerte, den Taktzeichen und Strichen, Schlüsseln und Vorzeichen und dynamischen Accenten ein recht verwickeltes System, und es ist offenbar, daß der Lehrende auf nicht geringe Schwierigkeiten stößt, die seine methodische Tüchtigkeit auf eine peinliche Probe stellen. Die Furcht vor allzu großen Schwierigkeiten war es, welche zur Erfindung der Tonziffern und Volksnoten führte. Es würde zu weit führen, wollte ich hier alle mehr oder weniger sinnreichen Vorschläge aufzählen, welche seit hundert und mehr Jahren gemacht worden sind, um dem Volke

die Erlernung der Tonschrift zu ersparen. Nur die nennenswertesten Systeme seien hier kurz erwähnt. Von einigen Methodikern — und es gehören Männer dazu, deren Namen im Kreise der Pädagogik guten Klang haben — wird für die Unterstufe das Ziffernsingen empfohlen. Dieses Lehrverfahren verfocht in einer Denkschrift an die Akademie zu Paris vom Jahre 1742 J. J. Rousseau; er erntete Beifall. Vollkommener ausgebildet wurde sie zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch Gallin und Cheré. Die Töne werden durch Ziffern bezeichnet, die Pausen durch Nullen. Übersteigt die Stimmführung die Oktave nach oben oder nach unten, so wird es durch Punkte, die über oder unter die Ziffer gesetzt werden, angedeutet. Die Teilung einer Taktzeit in zwei oder drei Teile zeigt ein wagerechter Strich an, z. B.:

$$1 \quad 2 \quad \overline{3 \quad 4} \quad | \quad 5 \quad \overline{6 \quad 7} \quad 8 \quad |$$

(3/4)                      (3/4)

Jede weitere Teilung wird so angedeutet:

$$\overline{\overline{1 \quad 2 \quad 3 \quad 4}} = (4/16) \quad \text{oder} \quad \overline{\overline{1 \quad 2 \quad 3}} \quad \overline{\overline{4 \quad 5 \quad 6}} = (6/8)$$

(3/8)                      (3/8)

C dur wird geschrieben und gelesen:

$$1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 1 \quad (8)$$

ta ra ma fa scha la sa ta

Cis dur:

$$1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 1 \quad (8)$$

tä rä mä fä schä lä sä tä

Ces dur: in Ziffern, durchstrichen von oben links nach unten rechts

tö rö mö fö schö lö sö tö

Die durch Doppelkreuz erhöhten Noten heißen: tiä, riä, miä, etc. Die durch Doppel-B erniedrigten heißen: taö, raö, maö etc. (Dobler, Gesangunterricht.)

Dieses System wurde später modifiziert, in dem Sinne nämlich, daß man es unter Anwendung des Einsschlüssels direkt auf Noten übertrug. Der Grundton jeder Tonart wird als 1 auf die erste Linie geschrieben. Es werden aber tatsächlich die Noten gebraucht, jedoch mit Ziffern benannt.

Dem Wesen nach völlig übereinstimmend mit dieser Methode des „wandernden Ziffernsystems“ ist die Tonic-Solfa-

Methode, welche zur Zeit in den Volksschulen von England in Übung ist. Sie ist eine Erfindung von Miß Sarah A. Glover und wurde vom Geistlichen J. Curven ausgebildet und verbreitet. Sie vertritt den Standpunkt unserer Transponiermethode, indem die Solmisationssilben Doh, Ray, Me, Fah, Soh, Lah, Te nicht absolute Töne bezeichnen, sondern nur bestimmte Stufen der Tonleiter. Als Eigentümlichkeit dieser Methode sei hervorgehoben, daß die Musik weder mit unsern gebräuchlichen Notenzeichen, noch mit Ziffern geschrieben ist, sondern mit gewöhnlicher Druckschrift, wobei die Anfangsbuchstaben der genannten Silben (d, r, m, f, s, l, t,) die Tonstufe bezeichnen. Eine fernere Eigentümlichkeit ist die, daß diese Methode die akustisch-reine (nicht temperierte) Stimmung zur Voraussetzung und nur den à Capella-Gesang zum Ziele hat.

Eine neue Notenschrift, — zunächst nur für Tasteninstrumente — hat erst neulich Prof. Hans Wagner in Wien erfunden. Weiße Noten: weiße Tasten, schwarze Noten: schwarze Tasten, ist ihr Grundprinzip. Während bis jetzt weiße Noten ohne Halsstrich den Wert von vier Viertelteilen repräsentieren, sollen sie nun einzig und allein die Töne der C-Dur Tonleiter angeben, und zwar wie bisher, verteilt auf Baß- und Violinschlüssel und die gewohnten fünf Notenlinien. Ist nun, um von jedem Tone aus eine Skala im Verhältnis von Dur und Moll bilden zu können, die Veränderung der C Tonleiter durch Gebrauch der chromatischen Töne, der schwarzen Tasten, notwendig, so setzt Prof. Wagner z. B. für den als Leitton von G-Dur in fis verwandelten Ton f kein Kreuz, sondern auf die ihm zukommende Notenlinie eine schwarze, nach rechts liegende Note; also ist die nach der weißen Taste benannte und ihr verwandte schwarze Taste zu greifen. Bei Erniedrigung der Töne werden nach links liegende schwarze Notenköpfe gesetzt, für F-Dur somit ein schwarzes, nach links geneigtes h. So fallen alle die Klarheit so unliebsam störenden # und b weg; man enthebt den Spielenden des gedanklichen Festhaltens der zu Anfang eines Stückes angegebenen Tonartbezeichnung; es gibt kein Transponieren z. B. von C-Dur mit sieben gedachten Kreuzen, um Cis-Dur zu erhalten. Jede Note gibt nun ihren genauen Ton nach dem Bilde schwarz-weiß der Tasten an. Insofern bedeutet dieses System gewiß eine große

Erleichterung und Vereinfachung. Schwieriger gestaltet sich das Problem der Zeiteinteilung. Da mit der Farbe der Note die bisher üblichen Zeitzeichen teilweise zerstört werden, mußte für Ersatz gesorgt werden. Diesen Dienst leisten Teilzeichen, ähnlich den Taktstrichen, die die Notenlinien nicht verbinden; die eigentlichen Taktstriche werden kräftiger gedruckt. (Auszug aus einem bezügl. Artikel der „N. Z. Ztg.“) Besser als mit all diesen Erklärungen durch das Wort, wird dem Interessenten ein kurzer Einblick in das Notensystem des Herrn Prof. Wagner Aufschluß über dessen Erfindung geben. Ich bringe darum als Illustration zu diesem neuesten System das Gebet aus dem „Freisschütz“ von Weber: „Leise, leise, fromme Weise“, nach den Regeln Professor Wagners geschrieben.

The first system of musical notation is for the vocal line. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: "D dur Leise leise fromme".

The second system of musical notation continues the vocal line. The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: "Weise schwing dich auf zum Sternen".

The third system of musical notation shows the beginning of the word "kreise". The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: "kreise".

Wie schon bemerkt, ist diese vereinfachte Notenschrift durchaus neu. Letzten Winter ist die erste nach diesem System gesetzte Klavierschule im Druck erschienen. Ob sie sich praktisch bewährt, wird die Zukunft lehren; es ist jedoch Prof. Wagner gelungen, die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise auf seine Erfindung zu lenken. Neben andern glänzenden Urteilen hervorragender Fachmänner haben vierzehn Professoren des Konservatoriums in Wien der vereinfachten Notenschrift ihre einstimmig höchst anerkennenden Empfehlungen zuteil werden lassen. Also warten wir zu, bevor wir uns über die Brauchbarkeit äußern!

Von den andern genannten Vorschlägen zur Vereinfachung der Tonschrift kann man heute ruhig behaupten, daß sie sich praktisch nicht bewährt haben. Erstens scheinen sie mir noch komplizierter zu sein als unsere eben nicht einfache Notenschrift; zweitens ersetzen sie letztere keineswegs; denn kein Komponist wählt diese Darstellung oder hat sie gewählt. Somit blieben dem Schüler, trotz der aufgewendeten Mühe, die musikalischen Schätze aller Zeiten verborgen.

„Will man die Noten mit Zahlen benennen oder alles auf die C-dur Scala zurückführen und transponieren, so brauchten wir keine Tonarten mehr. Wir könnten dann allerdings bequemer Musik machen, alle Musikstücke würden in C-dur geschrieben und die Instrumente auf die beabsichtigte Tonlage umgestimmt. — Wir wollen, so lange unsere Musik auf dem Wesen der Tonarten basiert, diesen Grundsatz festhalten und die Noten in jeder Tonart so benennen, wie sie notiert sind.“ (Sturm, Gesangstudien.)

Wichtiger als diese prinzipielle Frage ist die methodische: wie soll der Übergang vom Gehörsingen zum Notensingen bewerkstelligt werden? Holen wir zuerst bei den alten Methodikern der Gesangkunst Rat. Es geht die Sage, daß von zehn Schulmeistern in der Regel wenigstens elf Meinungen verfochten werden. Die Satyre trifft in diesem Falle nicht zu: bei allen herrscht in diesem Punkte vollständige Übereinstimmung. Sie gewinnen das System dadurch, daß sie zuerst den Grundton der Skala fixieren und darauf sukzessive die andern Töne aufbauen.

Wir denken und reden nicht geringschätzig von den alten Meistern der Tonkunst; im Gegenteil, sie haben Männer aufzuweisen, die in ihrem Wirkungskreise Großes geleistet haben, und deren Namen Musik und Schule stets mit Achtung nennen werden. Indessen hat die Methodik, die immer mehr nach Klarheit und psychologischer Begründung strebt, an diesem Prozedere gerüttelt und nachzuweisen versucht, daß es vor den Gesetzen der Psychologie nicht standzuhalten vermag. Es wird ihm vorgehalten, daß es ein Unsinn sei, von „do“ oder von einem „ersten Ton“ oder „Grundton“ zu reden, solange das Kind den ganzen Aufbau der Tonleiter nicht kenne. Do bezeichne eben das bestimmte Intervall der Skala mit Beziehung auf die andern Tonschritte. Es setze die Kenntnis wenigstens eines zweiten Intervalls voraus, wenn es anders nicht eine psychologische Unmöglichkeit, eine sinnlose Formel sein soll. Do-re stelle nun allerdings eine Beziehung zwischen zwei Tönen her; aber do-re sei schon eine Auffassung in der Tonart; diese sei aber bei Beginn des theoretischen Unterrichts gar nicht bestimmt; folglich stehe der Gang des Unterrichts in direktem Gegensatz zu den Gesetzen der Logik.

Der erste, der einem andern Verfahren Bahn gebrochen, ist meines Wissens Herr Seminardirektor Dr. Wiget. In den Bündner Seminarblättern 1883/84 ist eine Abhandlung aus seiner Feder erschienen, betitelt: „Eine neue und eine alte Methode des Gesangunterrichts“. Er nennt das Do-re-mi das A B C des Gesanges und verlangt, diese Analogie weiter ausführend, daß der Gang des Sprach- und des Gesangunterrichts prinzipiell der nämliche sein müsse. Die Erwägungen, welche zur Schreiblese- und Normalwörtermethode geführt haben, müssen auch auf den Gesangunterricht Anwendung finden. „Ist es dem Sprachunterricht förderlicher, die Laute in ihrer natürlichen Verbindung zum Worte auftreten zu lassen und sie daraus herauszulösen, statt sie ohne solche Zusammenhänge vorzuführen; bietet das Wort durch seinen Inhalt außerdem einen sachlichen, Interesse weckenden Hintergrund, welcher dem isolierten Laute abgeht, so müssen konsequenterweise auch die Intervalle do, re, mi . . . nicht in musikalisch und poetisch bedeutungsloser Isoliertheit dargeboten, sondern auf dem nämlichen analytischen Wege aus einem konkreten Ganzen, aus dem *Liede* abgeleitet werden.“

Also „das Lied“ bildet den Ausgangspunkt zum Unterricht in der Theorie. Dieser Auffassung huldigt auch die Redaktion der ersten Auflage unseres Lehrplans. Sie verfügt: es sollen die Töne aus bekannten Liedern gleichsam herausgehoben werden. Aus dieser Bemerkung geht nicht hervor, ob nur der erste Unterricht in der Theorie Anlehnung an bekannte Lieder suchen muß, oder ob die Forderung auf den gesamten Gesangunterricht Anwendung finden soll.

Dr. Wiget vertritt die letztgenannte Ansicht. Er äußert sich in den Seminarblättern 1883/84, pag. 109: „Das leitende Prinzip (beim Gesangunterricht) ist folgendes:

Das systematische Material wird nicht einfach synthetisch dargeboten, sondern von Liedern abgeleitet (daher der Name analytisches Verfahren), sei es, daß das ganze Lied in die systematische Form umgesetzt werde (Normalwörtermethode), sei es, daß es nur bei einzelnen Teilen des Normalliedes geschehe (Schreiblesen).“

Das „leitende Prinzip“ als solches beanstanden wir nicht. Im Gegenteil. Es ist ein allgemein gültiger methodischer Grundsatz, daß alles Neue an einem für die Sache charakteristischen Beispiel auftrete. Dieser Maxime muß der Gesangunterricht, wie alle übrigen Disziplinen, Rechnung tragen. Die konkrete Grundlage als Ausgangspunkt für die Theorie bildet nun tatsächlich das Lied, während der einzelne Ton, der als „erster Ton“ auf die unterste Linie des Notensystems geschrieben wird, isoliert dasteht. Halten wir daran fest, daß die Einführung in die Tonschrift und, damit zusammenhängend, in die Theorie der Musik überhaupt, vom Liede ausgehen soll.

Es wäre nun Aufgabe des Lehrenden, eine Folge von Liedern ins Auge zu fassen, die analog der Normalwörterreihe für den ersten Lese- und Schreibunterricht, den Aufbau des Systems in logisch geordneter Reihenfolge, dem Grundsatz „vom Leichtern zum Schwerern“ entsprechend, vermitteln würde.

Dies tut Herr Wiget nicht; er *wünscht* auch nicht eine solche Zusammenstellung der Liederstoffe, Vielmehr ist für ihn einzig die Idee der Konzentration wegleitend, und diese befolgend, richtet er sich bei der Auswahl der Lieder nur nach dem in den andern Fächern zur Behandlung kommenden Gesinnungsstoff. Die Art der Komposition als solche, z. B. die



Ton- und Taktart, melodische und harmonische Schwierigkeiten etc. kommen dabei nicht in Betracht, jedenfalls nicht in erster Linie und sind bei der Wahl des Liedes nicht direkt entscheidend. In keinem Falle sind die *abzuleitenden musikalischen Begriffe* allein dabei ausschlaggebend.

Mit dieser Art des Vorgehens erklären wir uns nicht einverstanden. „Es ist kein Grund einzusehen, warum die Erwägungen, die zur Schreiblese- und Normalwörtermethode geführt haben, auf den Gesangunterricht keine Anwendung finden sollten“, sagt Dr. Wiget wörtlich.

Da gestatte man uns die Frage: welchen Erwägungen hat man denn bei Fixierung der Normalwörterreihe Raum gegeben? Gewiß nur derjenigen, dem Kinde in einer ganz bestimmten, nach dem Grade der Schwierigkeit geordneten Reihenfolge sämtliche Laute der Sprache beizubringen. Mit jedem einzelnen Normalworte verfolgt man einen bestimmten Zweck. Mittels des Wortes Haus soll beispielsweise der Lautschatz des Schülers um H-a-u-s bereichert werden. Wird bei der Wahl des Normalwortes der Konzentration Konzessionen gemacht? Keineswegs. Die Reihenfolge der Normalwörter steht fest und ist bestimmt durch die Rücksicht auf den Lese- und Schreibunterricht allein. Die Methodik *empfiehlt*, wo es immer angeht, für jedes Normalwort eine Verbindung mit dem Sachunterricht zu suchen und auf diese Weise dem Prinzip der Konzentration gerecht zu werden; aber nicht die Berücksichtigung der Konzentrationsidee bestimmt die Reihenfolge der Normalwörter. Da, um mit Wiget zu reden, der Gang des Unterrichts infolge der Analogie zwischen beiden Fächern prinzipiell der nämliche sein soll, so müßte, der gleichen Forderung entsprechend, im Singen die Liederwahl nach dem nämlichen Gesichtspunkt stattfinden, so, daß jedes Lied auf das schon gewonnene systematische Material Bedacht nimmt und geeignet ist, dieses in logischem Aufbau zu bereichern. Auf der Stufe des Notensingens soll das neu einzuübende Lied der Methodik des Gesanges dienstbar gemacht werden.

Wie das systematische Material aus dem konkreten Liederstoff abzuleiten ist, darüber gibt in äußerst anregender Weise die schon zitierte Arbeit Herrn Dr. Wigets Aufschluß. Herr W. isoliert die musikalischen Elemente des Liedes und bewältigt

sukzessive Rhythmus, Melodie, Dynamik und Harmonie. Die Abstraktion vollzieht sich streng nach den Forderungen der formalen Stufen. Es handle sich beispielsweise um die Aneignung des Rhythmus eines Liedes, das sich im  $\frac{4}{4}$  Takt bewegt. Diese Taktart ist den Schülern neu. Die Analyse erinnert ihn an die verwandte Taktart, an den  $\frac{2}{4}$  Takt, (vorausgesetzt, daß diese bekannt ist) und die Synthese führt ihn in die neue Zeit, resp. Bewegungsbezeichnung ein. Auf der folgenden Stufe wird das so gewonnene Material mit dem schon bekannten verknüpft, und auf diese Art baut sich allmählich ein System auf, das dem Kinde am Ende seiner Schulzeit das bieten soll, was als Ziel der Gesangstheorie für die Stufe der Volksschule ins Auge gefaßt worden ist.

Diesem Verfahren rühmt Herr W. nach, daß es außerordentlich schnell zum Ziele führe. „So wiederholt sich der Prozeß bei jedem eigenartigen Objekte: Taktart, Notenwerten, Melodie und eventuell Harmonie, dynamischen Zeichen. Das scheint eine sehr komplizierte und zeitraubende Geschichte. Zu beschreiben, ja. Aber in Praxis viel kürzer. Die Erinnerung an die bekannten Taktarten, das Singen einiger Notenwerte und Tonfolgen ist das Werk weniger Minuten. Dafür gelingt aber nach dem Gesetz der Apperzeption die Aneignung des Neuen um so sicherer und in einem Zuge.“ (Wiget, die formalen Stufen des Unterrichts.)

Diese feste Zuversicht hegen wir leider nicht. Vielmehr drängt sich uns unwillkürlich die Befürchtung auf, daß der oben skizzierte methodische Gang ein recht langwieriger sei, und daß das Lied, das als Grundlage zur Gewinnung des systematischen Unterrichts dienen muß, zu lange in Behandlung stehe. Damit wäre, wie wir des weitern ausführen werden, über die Methodik von vornherein der Stab gebrochen.

Es genügt nämlich nicht, musikalische Begriffe zu abstrahieren. Das Gewonnene muß geübt, mit dem früher Gelernten in die mannigfaltigsten Verbindungen gebracht werden, auf daß sich der Lehrer vergewissere, daß es in den sichern Besitz des Schülers übergegangen ist. Dazu genügt es meines Erachtens nicht, schnell einige Zusammenstellungen nach Taktart, ähnlichen Melodien und Intervallen, textlichem Inhalt u. s. w. zu machen es genügt auch nicht, einige Anwendungsbeispiele

über rhythmische Werte zu erdenken und an die Wandtafel zu schreiben. Anwendungen dürfen nicht aus dünnen, sinnlosen Notengruppen bestehen, die irgend einer theoretischen Rücksicht ihre Entstehung verdanken, sondern es müssen lebensvolle musikalische Sätze sein, Tonbilder, welche neben ihrem besondern Zweck auch das Tongedächtnis des Schülers mit einer Menge musikalischer Formen bereichern, die ihnen dann beim Singen der Lieder wieder entgegentreten (Schäublin, Bildung des Volkes für Musik und durch Musik).

Diese Anwendungen des an einem Liede Gelernten (und desgleichen die Vorbereitungen auf ein Lied) erfordern nicht wenig Zeit, wie Herr W. sagt, sondern recht viel Zeit, und die Annahme ist wohl berechtigt, daß sich die Behandlung des Liedes in einer Weise in die Länge ziehe, die den Forderungen des Interesses nicht mehr gerecht zu werden vermag und eine Wirkung des Liedes auf Herz und Gemüt, worauf es ja im Gesange so sehr ankommt, von vornherein illusorisch macht. Meine Erfahrungen in der Praxis bestätigen diese Annahme. Als Praktikant an der Übungsschule in Chur habe ich Gelegenheit gehabt, unter der Leitung des Musterlehrers diese Methode zu erproben. Ich kann nicht sagen, daß die dabei erzielten Resultate mich für diesen Gang des Unterrichts begeistern hätten. Im Gegenteil. Das Fortschreiten des Unterrichts war ein recht langweiliges und keineswegs geeignet, Aufmerksamkeit und Interesse zu fördern. Das Lied wurde nach den verschiedensten Gesichtspunkten in einer Art und Weise seziert, bei der von einem eigentlichen Genuß des Frzeugnisses der Tonkunst, von einer wahren Freude am Erlernen nicht mehr die Rede sein konnte. Auch in spätern Jahren bin ich diesen Weg stets nur mit großem Zeitaufwande gegangen, und wenn ich mir Rechenschaft zu geben versuchte, was meinen Schülern nach absolviertem sechstem Schuljahr an effektiven Kenntnissen jeweilen blieb, so stand der Erfolg in keinem billigen Verhältnis zum Aufwand an Zeit und Arbeit.

Zugegeben, daß einer ungeschickten Handhabung der Methode die Schuld am unbefriedigenden Erfolge beizumessen sei, und daß ein Mißerfolg noch viel weniger als ein Erfolg ein zuverlässiges Kriterium einer Methode bilde, so kann ich mich doch der Überzeugung nicht verschließen, daß dieses Prozedere

tatsächlich die Gefahr mit sich bringe, es werde das gesanglich-poetische Moment des Liedes dem Boden der Kunst entrückt und auf den der Wissenschaft gestellt, damit man ausschließlich und ungehindert Verstandesoperationen mit ihm vornehmen kann, als da sind: Abstraktion über Rhythmus, Intervalle, Tonarten, Harmonie etc. etc.

Dadurch wird das Lied seiner eigentlichen Bestimmung entfremdet. Das Lied ist ein Produkt der Kunst. Es kann keinen andern *Hauptzweck* haben als alle Kunst, Poesie, Malerei, Skulptur und Architektur, das ist das ästhetische Vergnügen. Es ist nicht dazu da, daß man mit dem Verstande die Technik der Komposition zergliedere, sondern daß man sich seiner freue, indem man es auf das Gemüt wirken läßt.

Unwillkürlich drängt sich hier die Analogie zur Poesie auf: auch bei Behandlung von Gedichten besteht die Gefahr, daß alles in der Wissenschaft aufgehe. Den Dichterwerken gegenüber werden die verschiedensten Standpunkte eingenommen: der moralische, um zu untersuchen, ob sie sittlich wirken, und um die sittliche Wirkung bei der Jugend zur Geltung zu bringen; der kritische, um zu prüfen, ob sie nach den geltenden Regeln gearbeitet seien; der litteratur-historische, der verständig erläuternde, der psychologische u. a. m. Und doch ist der Poesie, der echten Poesie gegenüber nur ein Standpunkt der richtige: der des Kunstgenusses. Der Dichter arbeitet, wie alle andern Künstler, in der Absicht, daß uns sein Werk gefalle und Lust bereite. Die Achtung vor der Persönlichkeit der Künstler verbietet uns, mit „des Seziers Messer“ an seine Schöpfung heranzutreten und sie nach Gesichtspunkten zu zergliedern, die einzig der Wissenschaft entspringen. „Bei Behandlung von Gedichten Sprachwissenschaft zu treiben und Sprachübungen zu machen, ist ebenso nichtig, wie wenn wir die Farben eines Gemäldes chemisch untersuchen wollten.“ (J. A. Herzog. „Wie sind Gedichte zu lesen?“)

Dieses, das künstlerische Moment, ist bei Behandlung von Liedern nicht außer acht zu lassen, und darum stimme ich mit Herrn Dr. Wiget nicht überein, wenn er die Belehrungen über die Theorie des Gesanges immer wieder an das Lied anknüpft, das er, — sei es, um einer besondern Stimmung der Schüler zu entsprechen, oder um den übrigen Unterricht zu

ergänzen — nach Maßgabe der andern Disziplinen wählt. Anders würde sich die Sache gestalten, wenn bestimmte „Normallieder“ als Ausgangspunkte für die Theorie der Musik und des Gesanges ins Auge gefaßt würden, solche Lieder eben, die nichts anderes bezwecken und keine andere Bestimmung haben, als den Schülern als Eingangstor in das Gebiet der Theorie zu dienen. Herr Ruckstuhl unterscheidet auch in der Tat in seiner „Anleitung zum Gesangsunterricht“ Übungslieder und Vortragslieder. Die erstern bestehen aus einfachen musikalischen Sätzchen, denen ein passender Text unterlegt wird, und sie sollen dazu dienen, die Treffsicherheit und nach und nach das Vomblattsingen einfacher Kompositionen zu fördern; sie werden nach allen Gesichtspunkten der Methodik analysiert, aber da sie zu andern Zwecken nicht in Betracht fallen, nicht auswendig gelernt. Auf die Vortragslieder, die zur Stärkung des Tongedächtnisses zu reinem Gehörgesang Verwendung finden, legt er insofern besonders Gewicht, als er sie memorieren läßt und auf korrekten Vortrag achtet. Auf der vorgerückten Stufe fällt dieser Unterschied natürlich weg, indem das technische Moment des Liedes den Schülern immer weniger Schwierigkeiten bereitet.

Diese Unterscheidung vorbehalten, kann ich mich dem Prinzip Herrn Dr. W's. anschliessen; ich tue es, weil ich sein Verfahren psychologisch begründeter finde als das der alten Schule. Aber die Hauptsache bleibt — und verfare man nach diesem oder dem andern methodischen System, — daß man sich der Wichtigkeit und Notwendigkeit eines gründlichen Unterrichts bewußt sei und auf dieses Ziel mit aller Entschiedenheit hinarbeite.

Indem ich vorliegendes Kapitel abschliesse, fasse ich, um für die Diskussion eine klare Basis zu gewinnen, dessen Ausführungen in den Gedanken zusammen:

*Der Schulgesangunterricht führt den Schüler in die allgemein gebräuchliche Notenschrift ein und übergeht die vielen Systeme, die eine Vereinfachung derselben anstreben. Den Ausgangspunkt für den Unterricht in der Theorie bildet das Lied. Ihm werden die elementarsten theoretischen Begriffe, die für den Aufbau des ganzen musikalischen Systems grund-*

*legend sind, entnommen. Vervollständigt wird das systematische Material ebenfalls an Hand von Liedern, die speziell zu diesem Zwecke verfaßt sind (Übungslieder). An andern Liedern werden Abstraktionen von theoretischen Begriffen nicht vorgenommen.*

### **Transposition oder absolute Tonbenennung.**

Über diesen Gegenstand ist so viel geschrieben und gesprochen worden, daß es ordentlich schwer hält, mit wenig Worten den heutigen Stand der Methodik zu charakterisieren. Es ist bezeichnend für unser Schulwesen, daß in den Kunstfächern, Zeichnen und Singen, die Ansichten über Didaktik so ganz und gar auseinandergehen, währenddem man in den andern Disziplinen bezüglich der Hauptgesichtspunkte im allgemeinen einig ist. Im Zeichnen scheint sich zwar, wenn die Anzeichen der letzten Jahre nicht trügen, ein Ausgleich zu vollziehen und zwar im Sinne der neuern Richtung. Die Maxime des Zeichnens nach Vorlagen wird aufgegeben; „Zeichnen nach der Natur“, so lautet heute die Parole. Nicht so im Singen. Es stehen sich die Verfechter des absoluten Tonsystems und die Anhänger der Solmisation schroff gegenüber, und beiderseits scheint man von dem alleinseligmachenden Vorrang seines Prinzips eingenommen zu sein.

In unserm Kanton ist heute die letztere, die Transpositionsmethode allgemein in Übung. Seitdem der Sängervater Rudolf Weber der Schule sein Gesangbuch gewidmet hat, das auf dem Boden der Transposition fußt, und das in logischem Aufbau das Wesen dieses Verfahrens darstellt, hat sich diese Methode in vielen Kantonen der Schweiz und auch bei uns eingebürgert und überall begeisterte Anhänger gefunden, die die ihr eigenen Prinzipien mit großer Zähigkeit und nicht ohne Animosität verfechten. Beispielsweise äußert sich Herr Musikdirektor Schneeberger von Biel in einer bezüglichen Abhandlung in der „Schweizer. Musikzeitung“ wie folgt:

„Vieljährige Erfahrung hat mich überzeugt, daß es im Lager der sogenannten Absolutisten an dem nötigen Verständnis und der nötigen Einsicht in die Transposition und