

GMTH Proceedings 2019

herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Immanuel Ott

Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse

19. Jahreskongress | 19th annual conference
Gesellschaft für Musiktheorie
Zürich 2019

herausgegeben von | edited by
Philippe Kocher



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Claudio Bacciagaluppi, Michael Lehner, Nathalie Meidhof,
Luis Ramos, Claire Roberts, Stephan Zirwes

Ein Babel der Gehörbildung?

Tonsilben um 1800

ABSTRACT: Bis auf den heutigen Tag ist das Fach Gehörbildung im Allgemeinen und der Gebrauch von Tonsilben in der basalen Musikausbildung im Besonderen durch unterschiedliche länderspezifische Ausprägungen und Lehrtraditionen geprägt. Dieser Beitrag stellt überblicksartig unterschiedliche Entwicklungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert dar, die zwischen Beibehaltung, Reform und Abschaffung der guidonischen Solmisationspraxis wechseln. Anhand von vier Fallbeispielen aus Frankreich, Italien, Spanien und Deutschland wird die Vielfalt der Lösungsansätze aufgezeigt. In Frankreich hat sich zwar bereits im 18. Jahrhundert das absolute Solmisieren durchgesetzt, daneben existierten jedoch mehrere Versuche, die Praxis der relativen Solmisation zu erhalten oder zu reaktivieren, etwa in der ›Méthode Galin-Paris-Chevé‹ von 1844. In Spanien zeigt sich neben einer lebendigen gregorianischen Praxis mit Mutationen (*con mutanzas*) eine Vielfalt unterschiedlicher Solmisationssysteme, eine Eigenheit scheint die enge Verbindung mit dem sicheren Erlernen des Schlüssellesens durch die Praxis der Schlüsselsimulation (*fingimiento de clave*) zu sein. Am Beispiel von Niccolò Zingarelli lässt sich für Neapel die Gleichzeitigkeit alter und neuer Lehrtraditionen nachweisen, dabei wurde das alte System der Hexachord-Solmisation zunehmend von der oktavbasierten Variante der *scala composta* ersetzt. Im deutschsprachigen Raum spielte im 18. Jahrhundert das Singen und Denken in Hexachorden nur noch eine marginale Rolle, statt der guidonischen Silben wurden die lateinischen Buchstaben, neue Silbenbezeichnungen oder Ziffern verwendet. Die aufgezeigten Methoden konsolidierten und vereinheitlichten sich zwar im Verlauf des 19. Jahrhunderts insbesondere durch die zunehmende Institutionalisierung der professionellen Musikausbildung. Im Zuge der Ausbildung moderner Nationalstaaten wurden die Unterschiede dafür umso deutlicher entlang der Landes- bzw. Sprachgrenzen sichtbar.

To this day, the discipline of ear training in general and the use of syllables in basic music education in particular have been informed by different country-specific characteristics and teaching traditions. This article provides an overview of different developments in the 18th and early 19th centuries, which alternate between the maintenance, reform and rejection of Guidonian solmisation practice. The variety of possible methods is demonstrated by four case studies from France, Italy, Spain, and Germany. In France, fixed-do solmisation was already established during the 18th century, although there were several attempts to maintain or reactivate the practice of relative solmisation, for example in the 'Méthode Galin-Paris-Chevé' of 1844. In Spain we find, in addition to a lively Gregorian practice with mutations (*con mutanzas*), a variety of different solmisation systems, an apparent peculiarity being the close connection with an education of clef-reading through the practice of clef simulation (*fingimiento de clave*). Solfeggi by Niccolò Zingarelli exemplify the coexistence of old and new teaching traditions in Naples, the old system of hexachord solmisation progressively being replaced by the

octave-based variant of the *scala composita*. In German-speaking countries, the practice of singing and thinking in hexachords was already of marginal importance in the 18th century; instead of the Guidonian syllables, the Latin letters, new syllable names or numbers were used. The methods shown here became consolidated and unified during the 19th century, in particular due to the increasing institutionalisation of professional music education. During the emergence of modern nation states, the differences became all the more visible along national or language borders.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: ear training; Gehörbildung; Hexachord Solmisation; hexachord solmisation; solfège; Solfeggio; tone syllables; Tonsilben

Inhalt und Ziel des Artikels

Claudio Bacciagaluppi, Michael Lehner

In der musikalischen Grundausbildung werden in aller Regel Tonsilben gebraucht, um die musikalische Notation zu entziffern und den Tonraum zu verinnerlichen. Das System, das für die westliche Kunstmusik im Mittelalter und in der Renaissance allgemein angewendet wurde, ist bekanntlich die Solmisation mit Hexachord-Mutationen über die Guidonische Hand – obwohl ihre Anwendung bei weitem nicht so universell war, wie meist vermutet.¹ Ihre Geschichte ist gut aufgearbeitet und seit langem auch Gegenstand historischer Abhandlungen.² Die Solmisation wird allerdings von einem historischen Standpunkt aus kaum über die Zeit von Johann Joseph Fux, Johann Mattheson und Jean Rousseau hinaus untersucht.³ Durch diese Autoren wurde nämlich, infolge der Festigung der modernen Dur/Moll-Tonalität, die Zweckmäßigkeit der alten Hexachord-Mutation scheinbar endgültig in Frage gestellt. Für die heutige Musikgeschichtsschreibung waren spätere Spuren der veralteten Solmisationsregeln folglich kaum mehr Objekt der Forschung. Dabei repräsentieren die genannten Quellen nicht das Ende der guidonischen Solmisationspraxis im 18. Jahrhundert, sondern vielmehr die Vielfalt der Standpunkte, die zwischen Beibehaltung, Reform und Abschaffung wechseln. Besonders greifbar wird dies in der Kontroverse zwischen Mattheson und Johann Heinrich Buttstett zwischen 1713 und 1725,⁴ an der sich mehrere weitere Kompo-

1 Vgl. Mengozzi 2007.

2 Vgl. z. B. Lange 1900, Wiora 1956.

3 Aringer 2015, Pedneault-Deslauriers 2017, letztlich auf Deutsch Erzberger 2017.

4 Mattheson 1713; Buttstett 1716; Mattheson 1717; Mattheson 1725.

nisten und Musikgelehrte beteiligten und die noch bei Heinrich Christoph Koch Nachhall findet.⁵ Später entstandene, alternative Methoden – beispielsweise die Ziffernsysteme von Pierre Galin oder Bernhard Christoph Ludwig Natorp – werden meist in der musikpädagogischen Literatur besprochen bzw. auf ihre praktische Anwendung geprüft, nicht als historisch gewachsene Konstrukte betrachtet.⁶

Im frühen 19. Jahrhundert entstanden bekanntlich, meist nach dem Modell des Pariser *Conservatoire* (gegründet 1795), in ganz Europa öffentlich zugängliche höhere Ausbildungsstätten für eine professionelle Musikausbildung. Dazu wurden auch, ebenfalls nach dem Pariser Modell, unzählige Lehrmittel geschrieben und gedruckt: Es bestand bis dahin die (unausgesprochene) Auffassung, dass die Dozierenden grundsätzlich ihre eigene Methode entwickeln sollten. Somit wurde oft traditionelles, bislang mündlich überliefertes Kulturgut verschriftlicht, beispielsweise in Italien, wo der Direktor des Mailänder Konservatoriums Bonifazio Asioli eine ganze Reihe von Methoden druckte, um seine Schule ausführlich mit Lehrbüchern zu versorgen – für Flöte, Oboe, Klarinette, Posaune, Ophikleide u. a. m.⁷ Andererseits wurde in einem ›freien Markt‹, wo private Initiativen die staatlichen Institutionen überwogen, sehr frei mit verschiedenen neu entwickelten Methoden experimentiert. Dies gilt vornehmlich für den deutschsprachigen Raum, besonders für die Gebiete protestantischer Konfession, aber auch für ›Restfrankreich‹ – in diesem Fall neben der Provinz auch das Pariser Musikleben außerhalb des *Conservatoire*. Im vorliegenden Artikel wird, ohne Anspruch darauf, eine vollständige Übersicht über die Situation in ganz Europa darzustellen, die Vielfalt der unterschiedlichen Lösungsansätze durch eine Reihe von Fallbeispielen aus Frankreich, Spanien, Italien und Deutschland veranschaulicht.

Allgemeine Überlegungen

Claudio Bacciagaluppi, Michael Lehner

Das Singen (oder beim *solfeggio parlato* auch das Sprechen) von Tonsilben als Grundbaustein der Gehörbildung ist eine Voraussetzung der elementaren musikalischen Ausbildung, daher ist es im Prinzip überall präsent. Was wir in den hier untersuchten Jahrzehnten zwischen dem ausgehenden 18. und dem frühen

5 Koch 1802, 1409.

6 Übersichten z. B. in Lessing 2010 und Heygster 2012.

7 Vgl. Marvin 2007.

19. Jahrhundert beobachten, ist ein Fall für die oft anzutreffende Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Verschiedene Systeme existieren nebeneinander, die sich vornehmlich in ihrem Ursprung, ihrer Zielsetzung und ihrem Publikum unterscheiden, und zwar in allen untersuchten Ländern.

Die Traditionen in der Solmisation unterscheiden sich zunächst einmal geographisch nach ihrem Ursprungsland. Einige Methoden werden denn auch nationalitätsbezogen wahrgenommen: Die Solmisation mit sieben Silben gilt in Italien und Spanien als das ›französische‹ System, das guidonische Hexachordsystem wurde bisweilen als ›italienisch‹ betrachtet.⁸ Dies primär aus historischen Gründen, aber auch, weil in Italien die relative Solmisation mit Hexachord-Mutationen erstaunlich langlebig war, wie wir später sehen werden. Als spanischer Beitrag zur Solmisationsfrage ist vor allem Juan Caramuel bekannt⁹ – wobei der weit gereiste Bischof eigentlich den Typus des gelehrten Kosmopoliten repräsentiert. In Deutschland findet sich wohl die größte Fülle an Varianten, die jedoch kaum über die Sprachgrenzen Ausbreitung fanden.

Ein erster Blick in die allgemeinen Musiklexika der Zeit zeigt bereits die Vielfalt, aber auch das Konfliktpotential im Streit um die geeignetste Methode. Jean-Jacques Rousseau stellt in seinem *Dictionnaire de musique* von 1768 drei gebräuchliche Arten des Solmisiereus in Frankreich vor: mit Mutation (›par Muances‹), ›par transposition‹ und ›au naturel‹. Dabei gibt er der zweiten Methode den eindeutigen Vorzug. Die Hexachord-Mutation bezeichnet er als ›la plus ancienne‹ und sieht darin gravierende Nachteile, da die Silben weder konkrete Tasten auf dem Instrument (›des touches fixes du Clavier‹), noch Skalenstufen (›des Degrés du Ton‹), ja nicht einmal festgelegte Intervalle zueinander bezeichnen würden (›ni même des Intervalles déterminés‹).¹⁰ Die beiden neueren Methoden erachtet Rousseau als genuin französisch. Die relative Solmisation unter Hinzufügung der Tonsilbe *si* ist seines Erachtens eindeutig die geeignetste, da sie alle Probleme der ›aretinischen Methode‹ löse, ein Skalenendenken etabliere und Hexachord-Mutationen unnötig werden lasse. Aus diesem Grund wehrt er sich vehement gegen die neueste und, wie er zugesteht, in Frankreich bereits dominierende Methode des absoluten Solmisiereus, deren Entstehen er der Instrumental-

8 Vgl. die weiter unten besprochenen Beispiele von Galeazzi 1796 und Carrera 1815.

9 Es ist ein System mit einer siebten Silbe *Bi* oder *Ba* (Caramuel 1645). Zu Caramuel vgl. Sabaino 2007.

10 Rousseau führt dies beispielhaft an den unterschiedlichen intervallischen Möglichkeiten der Folge *la-fa* bei wechselnder Zugehörigkeit zu den jeweiligen Hexachorden aus (Rousseau 1768, 445).

praxis, insbesondere der Tastenmusik zuschreibt. Die Musiker hätten die geeignete Methode der Transposition der sieben Silben der Skala »durch die bizarre Vorstellung« einer Fixierung von Notenbezeichnung und Klaviertaste verschlechtert¹¹ und damit des eigentlichen pädagogischen Sinns, des Erlernens der skalaren Bezüglichkeiten, beraubt. Rousseau plädiert dafür, die »touches fixes« mit den lateinischen Buchstaben zu benennen, um sie von den Solmisationssilben zu trennen, die je nach skalarer und harmonischer Bezüglichkeit wechseln, um modulatorische Entwicklungen abbilden zu können. Aufgrund dieses gewissermaßen unsängerischen Vorgehens spricht er auch der absoluten Solmisationspraxis die gängige Bezeichnung »solfier au naturel« ab, da sie seinem Naturbegriff in mehrererlei Weise diametral entgegensteht,¹² den er vielmehr in der Praxis des »solfier par transposition« umgesetzt sieht: »Im Gegenteil, ein jeder muss bemerken, dass nichts natürlicher ist als transponierend zu solmisieren, wenn der Modus transponiert wird.«¹³ Rousseau prophezeit der absoluten Solmisation keine große Zukunft und führt als (falsche) Begründung an, dass sie bislang nur in Frankreich Verwendung gefunden habe.

Was Galeazzi 1791 als »Solfeggio alla francese« bezeichnet, ist tatsächlich Rousseaus »solfier par transposition«, also eine relative Solmisation mit sieben Silben. Beispielsweise braucht man, um eine Sopranpartie in A-Dur zu solfeggiieren, sich nur einen Violinschlüssel statt eines Diskantschlüssels vorzustellen, um ganz automatisch die Tonika mit *do* zu bezeichnen. Diese unmittelbare Kopplung Tonart/Schlüssel, wie sie Galeazzi beschreibt, bedingt also, dass man sich für jede neue Tonart einen neuen Schlüssel vorstellen muss (»Setticlavio«), was Galeazzi als die größte Schwierigkeit beschreibt, denn »jeder sieht, wie schwer und langwierig diese Methode ist, besonders bei Modulationen, denn für jedes neue Vorzeichen [muss man sich] einen neuen Schlüssel [vorstellen].«¹⁴ Der guidonische »solfeggio all'italiana« sei veraltet, doch »gibt es noch Leute, die sich heutzutage

11 »Mais les Musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés sur les touches du Clavier«. (Rousseau 1768, 446). Alle Übersetzungen sind von den Autor*innen.

12 Vgl. Art. »Naturel«, Rousseau 1768, 321.

13 »[...] chacun doit sentir, au contraire, que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition lorsque le Mode est transposé.« (Rousseau 1768, 446)

14 »Del qual Solfeggio credesi autore un tal *Lemaire* verso il fine dello scorso Secolo, ond'è che dicesi presso di noi *Solfeggio alla Francese*. [...] Or chi non vede quanto difficile, e lungo sia un tal metodo, specialmente nelle modulazioni, ove ad ogni nuovo accidente, nuova Chiave[?]« (Galeazzi 1796, 44–45)

trotz seiner massiven Mängel dieses höchst unvollkommenen Systems bedienen«. ¹⁵ Absolute Solmisationssysteme mit zwölf Tonsilben findet er undankbar für den Gesang und kompliziert; er selber schlägt als für ihn beste Lösung die absolute Solmisation mit sieben Silben vor. ¹⁶ Letztlich ist die Entwicklung hin zur international gebräuchlichsten Praxis unaufhaltsam, die den Silben zwar einerseits ihre ursprüngliche relationale Bezüglichkeit zueinander nimmt, sie andererseits zu festen Notennamen in allen romanischen Sprachen und darüber hinaus verabsolutiert.

Kochs Ausführungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeigen eine noch weitere Ausdifferenzierung für den deutschen Sprachraum auf. Zugleich scheinen dort die guidonischen Silben, die ohnehin nie eine vergleichbare Verbreitung fanden wie in Frankreich oder Italien, bereits weitgehend außer Gebrauch zu sein. Koch nennt fünf verschiedene Solmisationsarten, darunter auch die absolute Solmisation, jedoch auf den lateinischen Buchstaben (»Abcdiren«). ¹⁷ Er diskutiert im Folgenden Vor- und Nachteile, hält sich jedoch mit einem eigenen Urteil zurück, wohl auch, weil sein Anspruch ein anderer ist: Es geht Koch weniger um eine Vermittlung basaler theoretischer Sachverhalte (wie Skalenordnung, Tonartwechsel etc.), als vielmehr um sängerische Sicherheit, um, »es geschehe auf welche Art es wolle [...], dem Anfänger die Töne rein intoniren, und die Intervallen nebst der Eintheilung der Noten nach ihrem Zeitmaße, sicher treffen zu lehren.« ¹⁸

Die Systeme unterschieden sich somit auch nach ihrem Zielpublikum. Eine relative Solmisation war bestimmt für Sänger*innen sehr geeignet, auf Tasteninstrumenten ist die feste und unveränderliche Zuordnung von Bezeichnungen auf der Klaviatur naheliegend. Innerhalb einer Chorknabenschule einer katholischen Kathedrale wurde selbstverständlich zur Einübung der einstimmigen liturgischen Gesänge das Hexachord-System eingeführt, in der nichtprofessionellen Ausbildung an einer privaten Schule für die gehobenen Schichten der Gesellschaft war dies weniger sinnvoll. Die Frage nach dem Zielpublikum ist somit selbstverständlich auch mit der Frage nach dem institutionellen Kontext verknüpft: Ob eine bestimmte Methode an einem Konservatorium, für den freien Privatunterricht

15 »Eppure non manca a dì nostri chi continua tuttora a servirsi di un tale imperfettissimo Solfeggio ad onta de' sommi suoi inconvenienti.« (Ebd., 44)

16 Ebd., 45–46.

17 Koch 1802, 1400.

18 Ebd., 1401.

oder an einer Klosterschule Anwendung findet, liegt auch an den besonderen Traditionen des jeweiligen Institutionstypus.

Warum wurde aber das eine oder andere neue System von Grund auf entwickelt? Bestimmt kann man als Begründung anführen, dass das alte Hexachord-System nicht länger zweckmäßig war und im 18. Jahrhundert der Musik der Zeit nicht mehr entsprach. Daneben, vor allem auf dem ›freien Markt‹, gab es bestimmt auch den Wunsch, sich mit Innovationen gegenüber den Konkurrenten in den Verlagskatalogen und der Schullandschaft zu profilieren.

Ein letzter Unterschied, der die Solmisationsarten im deutschsprachigen Raum deutlich geprägt hat, ist die konfessionelle Ausrichtung. In evangelischen Gebieten wurde die traditionelle Hexachordlehre viel früher obsolet. In den katholischen Gebieten Deutschlands und der Schweiz sowie im Habsburgerreich wurde den Chorknaben die Gregorianik durch Hexachorde nahegebracht, wie es in Italien selbstverständlich war.¹⁹

Die Situation in Frankreich: Absolute Tonnamen als Konsens

Nathalie Meidhof

Schon mehrfach wurde hervorgehoben, dass in Frankreich um 1800 eine relativ einheitliche Situation zu beobachten ist, was die Verwendung von Tonsilben, Skalenstufen und Bezeichnungen für die Position in der Skala angeht. Es hat sich konsolidiert, dass Tonnamen mit den Tonsilben *ut-re-mi-fa-sol-la-si* benannt sind. Ein prominentes Beispiel hierfür findet sich im offiziellen Lehrbuch zur allgemeinen Musiklehre am Pariser *Conservatoire*, dem ersten Band der von acht *Conservatoire*-Lehrern herausgegebenen *Principes élémentaires de musique*.²⁰ In Abbildung 1 sind alle Bezeichnungen zusammengefasst: Die absoluten Tonnamen (*ut-re-mi* etc.) werden hier der Position in der Skala der Tonart entgegengestellt, die mit Ordnungszahlen (*note principale, seconde note, troisième note* etc.) oder Eigennamen (*tonique, su-tonique, médiate, sous-dominante, dominante, su-dominante, note sensible, tonique répliquée*) bezeichnet wird.

¹⁹ Vgl. Baragwanath 2020b.

²⁰ Agus et al. 1799.

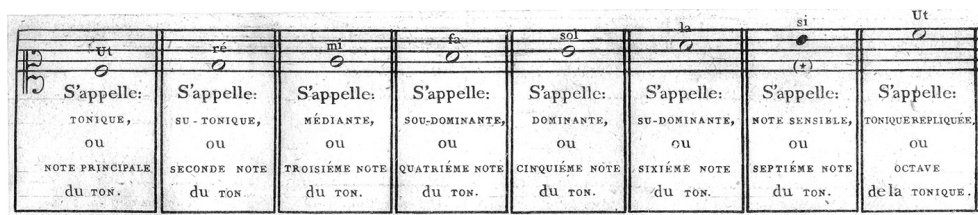


Abbildung 1: Tonnamen und Bezeichnungen für die Position in der Skala im offiziellen Lehrbuch des *Conservatoire* (Agus et al. 1799, Buch 1, 23). Bild: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Auch wenn die Tonnamen im Französischen kontinuierlich (bis heute) mit *ut/dore-mi-fa-sol-la-si* bezeichnet werden, bedeutet das nicht, dass diese Allgegenwart einer absoluten Solmisation jegliche Ansätze der relativen Solmisation unterdrückt hätte. Aufsehen erregte z. B. die ›Méthode Galin-Paris-Chevé‹, die vom Privatmusiklehrer Pierre Galin, später gemeinsam mit Aimé Paris sowie Émile und Nanine Chev , entwickelt wurde. Grundlage ihres Systems sind Melodiestufenziffern, die sie auf Jean-Jacques Rousseau zurückführen. Die Gruppe erarbeitet daraus ein Notations- und Lehrsystem, in dem durch zusätzliche Zeichen Rhythmus, Pausen, Oktavlagen und Tonart angegeben werden können, und postuliert nicht weniger als die – so jedenfalls schreiben es  mile und Nanine Chev  im Jahr 1844 – teilweise Ablösung der etablierten Musiknotation.²¹ In Abbildung 2 ist die Melodie der (heutigen) britischen Nationalhymne in diesem System aufgezeichnet, sie wird hier fälschlicherweise Jean-Baptiste Lully zugeschrieben.

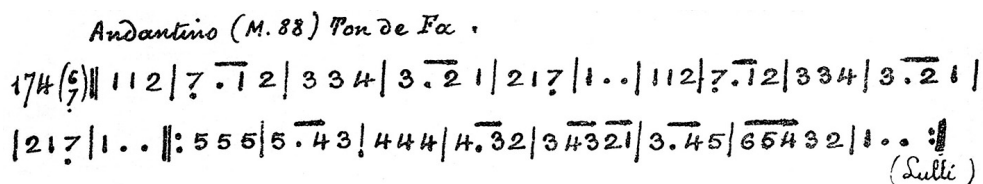


Abbildung 2: Notation der Melodie von *God Save the King/Queen* im System von Galin-Paris-Chev  (Rousseau et al. 1907, 27). Bild: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Eine gleichfalls einheitliche Lage zeigt sich bezüglich der Methodik des Unterrichts. So wird das Fach Solf ge, das eben diese Grundlagen der allgemeinen Musiklehre umfasst, an vielen Lehrinstituten unter diesem Namen angeboten. Dabei

21 »Cette écriture est si simple, si claire, si commode, qu'elle finira nécessairement par remplacer l'autre, du moins pour ce qui regarde la musique vocale et la théorie« (Chev /Chev  1844, 273).

werden die propädeutischen Inhalte zur musikalischen Notation mithilfe von *sofèges* in aufsteigendem Schwierigkeitsgrad vermittelt, also mit auf Tonnamen zu singenden Melodien mit einer zumeist als Generalbassstimme notierten Begleitung. Anschaulich wird dies in den bereits genannten *Principes élémentaires de musique* vorgeführt,²² in denen auf den ersten Band zum Grundlagenwissen vier Bände mit genau solchen Singübungen unterschiedlichster Provenienz folgen.²³ Solche *sofèges* und *vocalises*, also Melodien, die auf Tonnamen (*sofèges*) bzw. auf andere Silben (*vocalises* oder *vocalisations*) zu singen sind, haben zum Ziel, elementare Musiklehre, Blattsingen und Gesangstechnik allgemein zu erlernen und zu üben. Wie verbreitet diese Lehrmethode ist, zeigt ein Beispiel für die Solfège-Tradition außerhalb einer Institution, ein Lehrbuch für das zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu aufkommende Modeinstrument der sechssaitigen Gitarre, *Solfèges avec accompagnement de guitare très facile* von Ferdinando Carulli (Abb. 3).²⁴

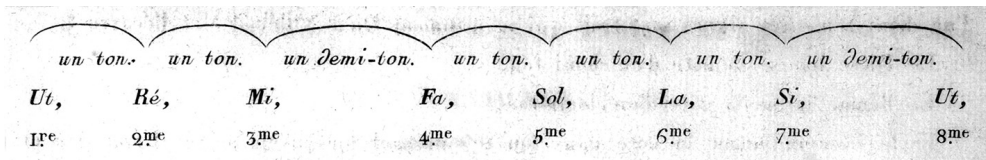


Abbildung 3: Notennamen (*ut-re-mi* etc.) und Tonleiterposition (Ordnungszahlen) bei Carulli (1822, 6). Bild: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Genauso wie in den *Principes élémentaires* folgen hier auf die Grundlagen der elementaren Musiklehre, mit einem Kapitel zur Erläuterung der Tonnamen und auch der Ordnungszahlen für die Position innerhalb der Tonleiter, *sofèges* und *vocalises*, die nun allerdings mit einer ausnotierten Begleitstimme für die Gitarre versehen sind. Diese Art der Einführung ist im 19. Jahrhundert zur Lehre an verschiedenen Musikschulen genauso wie für den privaten Musikunterricht von Laien weit verbreitet und bleibt es bekanntlich bis heute.

22 Agus et al. 1799.

23 Band 4 und 5 tragen den Titel *Solfèges pour servir à l'étude dans le Conservatoire de musique* (Agus et al. 1802). Zur Geschichte von *vocalises* siehe Jander 2001.

24 Carulli 1822.

»Ich kenne ihre Schwierigkeiten und kann mich für keine der beiden Methoden entscheiden«. Das Fallbeispiel Pedro Carrera

Luis Ramos

Fray Pedro Carrera Lanchares war langjähriger Organist am *Real Convento del Carmen* in Madrid. Darüber hinaus war er Autor von Traktaten zu musikalischen Grundlagen, die von der Koexistenz mannigfaltiger Lehrtraditionen zeugen. Obwohl Carrera kein reguläres Mitglied der Königlichen Kapelle war, pflegte er einen engen Kontakt zu zwei wichtigen Persönlichkeiten dieser Institution. Carrera war Schüler des berühmten Organisten José Lidón, der eine Musterkarriere seiner Zeit absolviert hatte: Lidón hatte als Sängerknabe den *Real Colegio de Niños Cantores* besucht, dort im Anschluss das Fach *Estilo Italiano* unterrichtet, war Organist der Königlichen Kapelle geworden und schaffte es sogar bis zum einflussreichen Posten des Kapellmeisters der Kapelle und Rektors des *Real Colegio* von 1805 bis zu seinem Tod im Jahr 1827. Daneben hatte Carrera engen Kontakt zu Manuel Cavaza, Solo-Oboist der Königlichen Kapelle von 1744 bis 1790. Cavaza genoss nicht nur als Oboist, sondern auch als Komponist, Pädagoge und Theoretiker großes Ansehen: Er schrieb Pflichtstücke für die Probespiele der Kapelle und nahm an mehreren Prüfungsausschüssen teil, u. a. für die Lehrstelle für *Solfeo* am *Real Colegio*. José Lidón und Manuel Cavaza gehören zwar unterschiedlichen Musikergenerationen der Königlichen Kapelle und Schule an, doch beide beschäftigten sich mit den basalen Inhalten der Ausbildung dort und waren in ihrer Umsetzung maßgebend.

Im Rahmen seines Hauptamtes bei den Karmeliten schrieb Pedro Carrera 1789 das prominente *Ritual Carmelitano*.²⁵ Eine der wichtigsten Quellen zur Gregorianik auf der iberischen Halbinsel, spielt die dortige Solmisationspraxis mit Mutationen erwartungsgemäß eine zentrale Rolle. Die sehr ausführliche Instruktion beginnt mit der Einführung der *signos* (G.solreut, A.lamire, B.fami usw.), die bekanntermaßen aus einem Buchstaben (*letra inicial*) und drei oder zwei Silben (*silabas, voces*) bestehen. Die *signos* haben einen festen Sitz und legen somit einen Zyklus von absoluten lateinischen Notennamen fest, der sich nach sieben Positionen wiederholt, analog zu der heutigen angelsächsischen und deutschen Tradition. Die *voces* leiten sich aus der klassischen Hexachordlehre ab, die sich zweier Begrifflichkeiten bedient: Die *deducción* beschreibt zunächst den Ton, der am

25 Carrera 1789.

Beginn eines Hexachordes steht (z.B. G.ut, C.faut und F.faut in der tiefen Lage), worüber die entsprechenden *voces* fixiert werden; die *propiedad* beschreibt die drei bekannten Hexachordtypen. So ist z.B. mit dem etwas umständlichen Satz »Deducción tercera de F.faut. Propiedad de B.mol« das weiche Hexachord, das *hexachordum molle*, über dem kleinen *f* gemeint.

Die Mutationspraxis (*mutanzas*) funktioniert nach den bekannten Regeln und wird der Ausführung nach in dreierlei Arten ausdifferenziert: Die *mutanza expresa* ist die bekannte Form beim schrittweise Hinauf- und Hinuntergehen; die *mutanza tácita* wird in den Terzsprung von einem Hexachord zum nächsten angewendet, also wenn die Wechselsilbe *re* oder *la* übersprungen wird; die *mutanza disyunctiva* für den Quart- und Quintsprung (Abb.4). Im Zusammenhang mit den Mutationen stellt Carrera den Sonderfall vor, wenn der Gesang nur »einen Punkt über die Silbe *la* geht« und gar keine Mutation vonnöten ist – die alte ›una nota supra la‹-Regel.

Exemplo de la Mutanza tácita.

Mutanza Disyunctiva.



Abbildung 4: Zwei Arten der *mutanza* (Carrera 1789, 22f.). Bild: Biblioteca Nacional de España.

Von einem Traktat der Gregorianik ist kein anderer Solmisationsansatz zu erwarten. Genau diese Praxis sah Manuel Cavaza für die Sängerknaben der Königlichen Schule vor und hielt in seinem Manuskript *Rudimentos y elementos de la Música práctica* schriftlich fest. In dieser Hinsicht ist es besonders interessant, dass das Exemplar im Bestand der Spanischen Nationalbibliothek aus dem Jahr 1786 ausgerechnet Pedro Carrera gehörte. Auf einem zweiseitigen Beiblatt berichtet er von seiner ursprünglichen Begegnung mit Cavaza sowie über dessen Haltung zur geeigneten *Solfeo*-Methode an der Königlichen Schule: »[Cavaza] vertrat immer die Meinung, dass den Sängerknaben das Guidonische System beigebracht werden müsse, oder wie es in Spanien genannt wird *con mutanzas* (mit Mutationen),

und nicht jenes mit der hinzugefügten Silbe *Si* oder *Bi*.«²⁶ Aus diesem Satz lässt sich zweierlei ableiten: Zweifelsohne werden zu dieser Zeit mehrere Solmisationssysteme praktiziert; welches System sich als sachgerechter erweist, war ein umstrittener Punkt.

Pedro Carrera seinerseits veröffentlichte 1805 sein Buch *Rudimentos músicos* zur Nutzung im *Real Seminario de Nobles*.²⁷ Die *Rudimentos* verfolgten womöglich keinen berufsbildenden Zweck; sämtliche Instruktionen in der klassischen Dialogform werden deutlich einfacher gehalten als im *Ritual Carmelitano*. Für die *nobles* (Adligen, also Laien) verfolgt Carrera einen völlig anderen methodischen Ansatz, nämlich die absolute Solmisation mit der Silbe *si*: »[Die Musik] bedient sich sieben *voces* oder Silben zum Sprechen oder Singen; diese sind: *do, re, mi, fa, sol, la, si*. Sie sind die einzige Sprache der Musik und dienen als Alphabet.«²⁸ Besonders irritierend wirkt hier die Formulierung »einzige Sprache der Musik«, wenn derselbe Autor in anderen Werken eine weitere Solmisationspraxis verwendet.

Ferner bespricht Carrera in den *Rudimentos* eine allgemein unbekanntere Solmisationsmethode, nämlich die *fingimiento de clave* (Schlüsselsimulation), auch bekannt als *solfeo en llave natural* (mit natürlichem Schlüssel).²⁹ Nach ungefähr einem Drittel des dazugehörigen Übungsheftes hat der Schüler das Training von kleineren zu größeren Intervallen, sowie von großen zu kleineren Notenwerten ausschließlich im Diskantschlüssel sehr systematisch absolviert. Es erscheint erneut die propädeutische Skalenübung diesmal mit zwei Schlüsseln (Abb. 5). Nach dem Diskantschlüssel, ganz zu Beginn des Notensystems notiert, wird eine F-Dur-Skala intoniert. Für die Tonsilben ist allerdings der Bassschlüssel maßgeblich: Demnach trägt der Ton *f*, erste Skalenstufe, die Silbe *do* – relative Solmisation, Tonika-Do in reinster Form.

26 »También fue juez examinador para el magisterio de primeras solfas del Real Colegio de Niños Músicos. Y sostuvo y defendió que en él se debía enseñar según el método o sistema de Guido conocido y entendido por español (esto es) con mutanzas, y no con la voz añadida Si. o Bi.« (Cavaza 1786). Diese Zeilen stehen auf einem von Pedro Carrera unterschriebenen Beiblatt. In der Zwischenzeit erschien in einer Varia-Ausgabe der ZGMTH ein Beitrag über die Methodenvielfalt in Manuel Cavazas Gesangsschule *El cantor instruido* (siehe Ramos 2021). Dort werden u. a. die erwähnten Solmisationssysteme von Juan Caramuel und Francesco Galeazzi ausführlich besprochen.

27 Carrera 1805. Zehn Jahre später kam als Supplement das Übungsheft *Solfeo práctico* heraus. Es besteht aus Solfeggi mit Begleitung einer unbezifferten Bassstimme.

28 »También se vale [la música], y usa de siete voces o silabas para hablarla, o cantarla, que son estas: *do, re, mi, fa, sol, la, si*, único lenguaje de ella, y que sirve como de Abecedario«. Carrera 1805, 3.

29 Dem Prinzip nach gleicht diese Methode dem von Galeazzi beschriebenen »Solfeggio alla francese«, allerdings mit anderer Terminologie und mit einer expliziten Notationsweise.



Abbildung 5: »Escala de la llave de fa modo mayor« (Carrera 1815, 75).

Bild: Biblioteca Nacional de España.

Es geht nicht nur um die Vorzüge der relativen Solmisation, wobei Tonsilben und Intervalle in den diversen Tonarten ihre Qualität beibehalten. Es scheint ebenso wichtig zu sein, dass die Lehrlinge sich eine einwandfreie Lektüre in sämtlichen Schlüsseln aneignen. Die Schlüsselsimulation hat auch einen praktischen Vorteil: Zum Erlernen neuer Schlüssel müssen keine neuen Übungen komponiert werden. Wäre die vorige Übung wie üblich im Diskantschlüssel notiert, hätte der Schüler unter Berücksichtigung mancher Faustformeln den in diesem Fall ›natürlichen‹ Bassschlüssel herausgefunden und aus dem Stegreif simulieren können.

Diese Methode wird in vielen anderen Traktaten erwähnt.³⁰ Die Praxis scheint so umstritten zu sein, dass Carrera sich sehr zurückhaltend dazu positioniert: »Für die Instrumentalisten ist die erste Methode [= die absolute Solmisation] einfach und zweckmäßig, für die Sänger halte ich die zweite [= mit Schlüsselsimulation, relative Solmisation] für sicherer. Ich kenne ihre Schwierigkeiten und kann mich für keine der beiden entscheiden.«³¹

Niccolò Zingarellis Gebrauch von alt und neu

Claire Roberts

Bevor wir auf die Frage des spezifischen Silbengebrauches bei Niccolò Zingarelli (1752–1837) eingehen, ist es nötig, einen kurzen Blick auf die Funktion der *solfeggi* in Italien zu werfen. Das Wort *solfeggio* (von sol-fa – im Deutschen und Englischen ›Solmisation‹ von sol-mi) beschreibt nicht nur das Lesenlernen von Noten,

³⁰ Siehe z. B. López² 1820, 20.

³¹ »Para los Instrumentistas es fácil y pronto el método primero: para los que hayan de cantar tengo por más seguro el segundo. Conozco sus dificultades, y por lo mismo no decido ni por uno ni por otro.« (Carrera 1805, 38)

sondern im weiteren Sinne den Prozess des musikalisch belesen Werdens. *Solfeggi* wurden benutzt, um musiktheoretisches Wissen auf verschiedenen Ebenen zu vermitteln, vom einfachsten Elementarunterricht in Form des *solfeccio parlato* (Buchstabieren- und Lesenlernen) bis hin zum fortgeschrittenen Kontrapunktunterricht.³² Als kleine, meist zwei- bis drei- und selten auch einstimmige, gesungene Stücke wurden sie in jeder Phase der Ausbildung eingesetzt. Somit haben Schüler*innen mit den *solfecci* die musikalische Sprache der Zeit nicht nur buchstabieren und lesen, sondern auch ›sprechen‹ und sich damit eloquent ausdrücken gelernt. So stellen die über 1000 *Solfeggi* des Maestros und Konservatoriumsdirektors Zingarelli den gewichtigsten (erhaltenen) Teil seines musiktheoretischen und kompositorischen Unterrichtes dar.

Die Frage nach den jeweils dafür gebrauchten Silben ist nicht nur eine Frage nach der historischen Verortung, sondern auch eine Frage nach dem jeweiligen Unterrichtsinhalt. In Italien scheinen das alte System der Hexachord-Solmisation (*sistema antico*) und das neue siebentönige System (*sistema moderno*, ohne Mutation und mit *si*) lange gleichzeitig bestanden zu haben. Obwohl das neue System bereits in den 1730er Jahren aus Frankreich nach Italien gelangt war,³³ blieb das *sistema antico* noch circa 100 Jahre gebräuchlich.³⁴ Beweise für den späten Gebrauch des *sistema antico* können verschiedenen Lehrwerken entnommen werden.³⁵ Während vor allem im Elementarunterricht und für liturgische Gesänge das alte System der Hexachord-Solmisation nach Guido von Arezzo noch lange in Gebrauch war, wurde mit der Zeit häufig die *scala composta* vorgezogen,³⁶ eine oktavbasierte Variante des *sistema antico* als Transposition der zusammengesetzten Skala auf C aus den Hexachorden über C und G (*naturale* mit *durum*, mit den Silben *do-re-mi-fa-sol-re-mi-fa[-sol-la]*; [*la-sol-]fa-mi-/la-sol-fa-mi-re-do*).³⁷ Parallel dazu gewinnt das französische System mit der siebten Silbe *si* an Bedeutung.

32 Es wurde schon mehrfach argumentiert, dass *solfecci* im Kompositionsunterricht benutzt wurden (Sanguinetti 2005; Sullo 2011/2012; Gjerdingen o.J.; van Tour 2015, 205–206; Baragwanath 2020a, 275–278).

33 Baragwanath 2011, 349.

34 Baragwanath 2020a, 86 und 305–306.

35 Siehe dazu Baragwanath 2011, 349. Unter anderen z. B. Luigi Antonio Sabbatini (1732–1809) oder der einflussreiche Pädagoge Stanislao Mattei (1750–1825).

36 Baragwanath 2020a, 86, nennt prominente italienische Lehrfiguren, deren Manuskripten die Silben der *scala composta* zu entnehmen sind, unter anderen Gaetano Greco (ca. 1720), Leonardo Leo (um 1730?[sic]), Carlo Cotumacci (ca. 1755) und Luigi Antonio Sabbatini (1789–1790).

37 Ebd., 92–98 und Sabbatini 1789–1790, I:53–54.

der alternativen ersten Silbe *ut* aus dem Hexachord des Guido von Arezzo. Und unter den Tönen stehen, als ob Zingarelli seinem Schüler an einem Beispiel alle Varianten der *lettura delle note* zeigen wollte, noch die Tonbuchstaben. Was will dieses Beispiel mit den mehrfachen Silbenbezeichnungen verdeutlichen und warum wird in dieser Sammlung zuerst das moderne System markiert und danach erst – falls die beiden Beispiele für denselben Schüler bestimmt waren – die *scala composta*? Sollte das zweite Beispiel ein kleiner (historischer) Abriss der verschiedenen gebräuchlichen Systeme sein?

Zingarelli gehörte zu den wichtigen Kirchenmusikern seiner Zeit und ist für seine Pflege der alten Lehrtraditionen bekannt, sodass die Nähe zum *sistema antico* nicht erstaunlich ist. Gleichzeitig muss ein später Gebrauch der *scala composta* kein Beweis für Rückwärtsgewandtheit sein; darüber lassen sich schlicht manche Grundlagen der Satzlehre direkter fassen. Hier ist vor allem der Halbtonschritt *mi-fa* mit den charakteristischen Strebetendenzen der Töne hervorzuheben, wobei jeweils unterschieden wird zwischen den *mis* der 3. und 7. und den *fas* der 1. und 4. Skalentöne.³⁹ Darüber hinaus vereinfacht das Verständnis der direkten Quintbeziehung der Hexachorde auf der Tonika und der Dominante (und der daraus resultierenden zwei gleichen Tetrachorde der Durtonleiter) den satztechnischen Umgang mit den Leitertönen.

Die Situation im deutschsprachigen Raum: Von den Silben zu den Ziffern

Stephan Zirwes

Im deutschsprachigen Raum spielt bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Solmisation nach Hexachorden einschließlich der notwendigen Mutationen eine sehr untergeordnete Rolle in der pädagogischen Praxis. Johann Friedrich Agricola kritisiert in seiner *Anleitung zur Singkunst* aus dem Jahr 1757, bei der es sich um eine mit »Erläuterungen und Zusätzen« versehene Übersetzung von Pier Francesco

³⁹ Die tonartbezeichnenden Strebetöne 4 und 7 lösen sich in die Zieltöne 3 und 1 auf. So beschreibt Angelo Catelani seine erste Lektion von Zingarelli in 1831, die Catelani als »cardine di ogni modulazione« umschreibt (Dreh- und Angelpunkt jeder Modulation): »Comincerete dalla scala a due; e ricordatevi che in armonia la quarta scende, la settima sale così« (Beginnen Sie mit der zweistimmigen Tonleiter; und bedenken Sie, dass in Harmonie die Quarte hinab-, die Septime hinaufgeht). Zitiert nach Sanguinetti 2005, 452–453.

Tosis *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* von 1723 handelt, das System der Hexachordmutationen, vor allem aufgrund des unvermeidbar langen und mühevollen Lernprozesses. Er diskutiert anschließend ohne eindeutige Präferenz verschiedene alternative Bezeichnungssysteme, wobei für ihn eine bequeme Aussprache oberste Priorität hat.⁴⁰ Friedrich Wilhelm Marpurg erläutert die Bezeichnung mit deutschen Tonnamen und macht auf die unterschiedliche Art der Benennung für die gleiche Vorgehensweise aufmerksam (»clavisiren«, »syllabisiren«, »abecediren« oder »buchstabiren«).⁴¹ Die alternative Verwendung der »italienischen« Silben *ut, re, mi, fa, so, la, si* bezeichnet er als »solmisiren« bzw. »solfeggiren«.⁴²

Die einflussreichste Persönlichkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist unumstritten Johann Adam Hiller, einerseits durch seine Singschule und die damit verbundenen pädagogischen und künstlerischen Aktivitäten in und um Leipzig, andererseits durch die Vielzahl seiner publizierten theoretischen und praktischen Abhandlungen über das Singen. In seiner ausführlichsten Schrift zu den Grundlagen des Singens und zur Musik allgemein, der *Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange* (1774), verwendet er zunächst ebenfalls die deutschen Tonnamen (»abcdiren«) und verknüpft so das Erlernen der Notenschrift mit dem »Treffen der Töne«.⁴³ Sobald dann die sprungweisen Tonfortschreitungen systematisch nach Intervallen geordnet geübt werden, verwendet Hiller eine Adaption des Carl Heinrich Graun zugeschriebenen Systems der Tonbenennung (die »graunschen Silben«, auch »Damenisation« genannt).⁴⁴ Während es sich hierbei eigentlich um ein absolutes Solmisationssystem handelt, bei dem die Tonhöhen vom Ton *c* ausgehend mit *da, me, ni, po, tu, la* und *be* bezeichnet und Erhöhungen bzw. Erniedrigungen jeweils durch eine veränderte Endsilbe angezeigt werden, verwendet Hiller diese Bezeichnungen, die alle Vokale und die Konsonantenpaare *d/t* und *b/p* umfassen, ausschließlich als Ausspracheübung. Ohne Bezug zur Tonhöhe wird die Silbenkombination *da-me-ni-po-tu-la-be* immer wieder aneinandergereiht, um eine gute Artikulation zu üben, und nicht, um das Bewusstsein für die Unterscheidung von Halb- und Ganzton zu schärfen.⁴⁵

40 Agricola 1757, 6 und 16–17.

41 Marpurg 1763, 3.

42 Ebd., 4.

43 Hiller 1774, 34, in der Fußnote.

44 Für weiterführende Informationen zu den »graunschen Silben« siehe Koch 1802, Sp.1400–1401 oder Marpurg 1763, 42–43.

45 Vgl. Hiller 1774, 100–102.

Anstelle einer Silbenbezeichnung, die durch die Benennung der einzelnen Töne die tonalen Kräfte innerhalb der Tonart veranschaulicht, konzentriert sich Hiller ganz auf das sukzessive Erfahren der einzelnen Intervalle. So wird jedes Intervall separat mit schematischen Übungen und einem dafür verfassten Singbeispiel praktisch erarbeitet, wie exemplarisch an den Notenbeispielen zur Quinte nachvollzogen werden kann (Abb. 8).⁴⁶

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

Abbildung 8: Singübungen zur Quinte (Hiller 1774, 106–108 und 115). Bilder: Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 678, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527276-7.

⁴⁶ Diese Art der Systematisierung nach den verschiedenen Intervallen ist keine Neuerung bei Hiller, sie ist bereits in den Singschulen im 17. Jahrhundert anzutreffen.

Die Bemühungen Hillers, die Fähigkeiten im Singen und in der musikalischen Allgemeinbildung sowohl in der Laienmusikausbildung als auch in den allgemeinbildenden Schulen durch einen methodisch durchdachten Unterricht zu verbessern, können als Ausgangspunkt einer großen Bewegung im deutschsprachigen Raum verstanden werden, die in den folgenden Jahrzehnten stetig weitergeführt wurde. Dies lässt sich anhand der enormen Anzahl von schriftlichen Abhandlungen und Sammlungen mit Übungsbeispielen und Liedern nachvollziehen. Sehr häufig sind ähnliche inhaltliche Vorgehensweisen zu erkennen und oft wird Hiller explizit als prägende Figur genannt.⁴⁷ Das ›Syllabisieren‹ bzw. ›Abcdieren‹ ist dabei die mit Abstand häufigste Methode. In einigen Quellen wird alternativ oder zumindest für einen Zeitraum am Beginn der Ausbildung, die ausschließliche Verwendung des Vokals ›a‹ empfohlen, das sogenannte ›Vokalisieren‹.⁴⁸ Auch die ›graunschen Silben‹ werden in einigen Lehrbüchern weiter benutzt, jedoch ausschließlich in der Adaption Hillers.⁴⁹ Das Ausdrücken der tonalen Beziehungen durch die Silbenbezeichnung verliert somit im deutschsprachigen Raum stark an Bedeutung.

Ein alternatives System, welches besonders ab dem frühen 19. Jahrhundert auch im deutschsprachigen Raum Verwendung findet und gerade im Anfängerunterricht dann bevorzugt benutzt wird, ist die Zuordnung und bewusste Verknüpfung der Ziffern 1 bis 7 innerhalb der Tonart. Schrittweise werden dazu nach und nach die einzelnen Stufen der Durtonleiter mit ihrer jeweils charakteristischen Bedeutung im Bezug zum Grundton verinnerlicht. Erstmals wurde die Methode im deutschsprachigen Raum durch Johann Abraham Peter Schulz beschrieben.⁵⁰ Eine größere Rezeption erlangte sie durch die *Gesangsbildungslehre nach pestalozzischen Grundsätzen* (1810) von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli (Abb. 9). Einige Autoren in der Folge ersetzten die Notenschrift zur Vereinfachung am Beginn der Ausbildung vollständig durch die Ziffern. Da die deutschen Ziffernnamen als gesungener Text nicht als ideal angesehen wurden, verwendete man anstatt der Ziffernnamen auch andere Silben, wie z. B. ›la‹.⁵¹

47 So u. a. bei Wolf 1784, Weimar 1795, Schubert 1804, Fröhlich 1811.

48 Vgl. Schubert 1804 und Pfeiffer/Nägeli 1810.

49 So bei Nopitsch 1784, Schubert 1804, Fröhlich 1811, Vater 1821 und Waldhoer 1835.

50 Schulz 1778.

51 Vgl. u. a. Pfeiffer/Nägeli 1810, 50.

I. 1. 2. 1.. 2. 3. 2.. 3. 4. 3.. 4. | 4. 3. 4.. 3. 2. 3.. 2. 1. 2.. 1.
II. 1. 2. 3. 2. 1.. 2. 3. 4. 3. 2. | 4. 3. 2. 3. 4.. 3. 2. 1. 2. 3.
III. 1. 2. 1. 2. 3.. 2. 3. 2. 3. 4. | 4. 3. 4. 3. 2.. 3. 2. 3. 2. 1.
IV. 2. 1. 2. 3. 2. 3. 4.. | 3. 4. 3. 2. 3. 2. 1.
V. 3. 4. 3. 2.. 2. 3. 2. 1.. 2. | 2. 1. 2. 3.. 3. 2. 3. 4.. 3. |
VI. 4. 3. 2.. 2. 3. 4.. 3.. 3. 2. 1.. 1. 2. 3.. 2. | 1. 2. 3.. 3. 2. 1.. 2.. 2. 3. 4.. 4. 3. 2.. 3.

Abbildung 9: Übungen im Quartraum der Durtonleiter (Pfeiffer/Nägeli 1810, 50). Bild: Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 67357, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527536-1.

Weitere Verbreitung erlangte das Ziffernsystem in der Folge vor allem durch den einflussreichen Pädagogen und Schulreformer Bernhard Christoph Ludwig Natorp.⁵² Letztlich konnte sich das Ziffernsystem jedoch nie ganz durchsetzen, da schon die Verwendung einer Molltonart oder die Modulation in eine nahverwandte Tonart die Methode vor grundlegende Schwierigkeiten stellt. Es eignet sich daher vor allem in der absoluten Grundlagenausbildung der allgemeinbildenden Schulen.

Die Gründung von Konservatorien und Musikhochschulen im deutschsprachigen Raum – und hiermit verbunden die professionelle, institutionalisierte musikalische Ausbildung – entwickelte sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts und somit später als den hier untersuchten Zeitraum; nicht selten entstanden sie jedoch aus einer Singschule als Vorgängerinstitution.⁵³ Es verwundert daher nicht, dass auch hier die Verwendung von Tonsilben eine im Vergleich zu den benachbarten Ländern sehr untergeordnete Rolle spielte.

Schlussbemerkungen

Claudio Bacciagaluppi, Michael Lehner

Der Befund zeigt, dass die Solmisation mit Hexachord-Mutationen zwar in Frankreich bereits im späten 17. Jahrhundert veraltet war und im evangelischen Deutschland im Verlauf des 18. Jahrhunderts verschwand, in Italien und Spanien aber erst nach 1800 allmählich und nicht widerstandslos aufgegeben wurde. Mit dem progressiven Verfall des mehrere Jahrhunderte lang fast universell angewendeten Hexachordsystems entstand überall eine Lücke in der Ausbildung der jungen Musiker*innen. Es war und bleibt eine sinnvolle pädagogische Methode,

⁵² Insbesondere durch Natorp 1813.

⁵³ So z. B. in Wien und München.

Kindern die Tonsprache und das Notenlesen über den Gesang zu vermitteln. Die im besprochenen Zeitraum festgestellte Pluralität entspricht diesem Bedürfnis, das drohende oder bereits entstandene Vakuum zu füllen. Bis heute existieren große nationale Unterschiede im Unterricht des Faches *sofège*, *sofeggio*, *solfeo*. Ebenso koexistieren verschiedene Methoden, vor allem finden sich heute neben der (immer noch überwiegenden) absoluten Solmisation auch verschiedene Varianten der relativen Solmisation.⁵⁴

Was passierte aber im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts? Eine Vereinheitlichung geschah in erster Linie durch die Konservatorien, welche sich allmählich als wichtigste Ausbildungsstätten für professionelle Musiker*innen behaupteten. Damit einhergehend verliefen die Grenzen der Anwendung unterschiedlicher Methoden immer stärker entlang der Landes- bzw. der Sprachgrenzen. Gleichzeitig wurden allmählich die funktionalen und institutionellen Unterschiede weniger wichtig: Ende des Jahrhunderts dürfte auch in Klosterschulen die gleiche Musiktheorie wie am Konservatorium vermittelt worden sein.

Literatur

- Agricola, Johann Friedrich (1757), *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, [...] mit Erläuterungen und Zusätzen von J. F. Agricola*, Berlin: Winter.
- Agus, Joseph / Charles-Simon Catel / Luigi Cherubini / François-Joseph Gossec / Honoré-François-Marie Langlé / Jean-François Lesueur / Étienne Nicolas Méhul / Henri-Joseph Rigel (1799), *Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement suivis de solfèges*, Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique.
- Agus, Joseph / Charles-Simon Catel / Luigi Cherubini / François-Joseph Gossec / Honoré-François-Marie Langlé / Jean-François Lesueur / Giovanni Battista Martini / Étienne Nicolas Méhul / Jean-Baptiste Rey (1802), *Solfèges pour servir à l'étude dans le Conservatoire de musique*, Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique.
- Aringer, Klaus (2015), »Theoretische Schriften: Fux und Mattheson im Solmisations- und Tonartenstreit«, in: *Johann Joseph Fux: Leben – Musikalische Wirkung – Dokumente*, hg. von Rudolf Flotzinger, Graz: Leykam, 352–355.
- Baragwanath, Nicholas (2011), *The Italian Traditions & Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Bloomington: Indiana University Press.

⁵⁴ Die Vielfalt der Solmisationsmethoden im 20. Jahrhundert und heute wurde im Mai 2019 an der XIII. Weimarer Tagung, zugleich 17. Arbeitstreffen der Fachgemeinschaft Hörerziehung-Gehörbildung der GMTH, thematisiert.

- Baragwanath, Nicholas (2020a), *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197514085.001.0001>
- Baragwanath, Nicholas (2020b), »Porpora's Page, Traits of Vocalisation, and the Art of Improvised Melody«, in: *La didattica musicale a Napoli nel Settecento: la teoria, le fonti, la ricezione* (= *Studi pergolesiani / Pergolesi Studies*, Bd. 11), hg. von Claudio Bacciagaluppi und Marilena Laterza, Bern: Peter Lang, 95–115.
- Buttstett, Johann Heinrich (1717), *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*, Leipzig: Otto Friedrich Werther.
- Caramuel y Lobkowitz, Juan (1645), *Ut, re, mi, fa, sol, la, bi, nova Musica*, Wien: Cosinerovius.
- Carrera y Lanchares, Pedro (1789), *Ritual carmelitano. Parte primera, Instrucciones de canto llano y figurado*, Madrid: Joseph Doblado.
- Carrera y Lanchares, Pedro (1805), *Rudimentos de música: divididos en cinco instrucciones que facilitan la mas pronta inteligencia*, Madrid: Josef Doblado.
- Carrera y Lanchares, Pedro (1815), *Solfeo práctico: metódicamente formado según el orden de las instrucciones anteriores*, Madrid: Álvarez.
- Carulli, Ferdinando (1822), *Solfèges avec accompagnement de guitare très facile précédés des principes élémentaires de la musique* op. 195, Paris: Carli.
- Cavaza, Manuel (1786), *Rudimentos y elementos de la música práctica*, Ms. = E-Mn M/1759.
- Chevé, Nanine / Émile Chevé (1844), *Méthode élémentaire de musique vocale*, Paris: Chez l'auteur.
- Erzberger, David (2017), *Von der relativen zur absoluten Tonbezeichnung: Der Bedeutungswandel der Solmisationssilben in Frankreich 1660–1800*, Masterarbeit, Musik-Akademie der Stadt Basel.
- Fröhlich, Joseph (1811), *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*, Bonn: Simrock.
- Galeazzi, Francesco (1796), *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Bd. 2, Rom: Michele Puccinelli.
- Gjerdingen, Robert O. (o.J.), »Solfeggi in Their Historical Context«, in: *Monuments of Solfeggi*. <https://web.archive.org/web/20160402124338/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/solfeggi/aboutSolfe/histOverview.htm> (30.5.2020)
- Gut, Serge (1976), »Dominante – Tonika – Subdominante«, in: *HmT* (Ordner 2), Stuttgart: Franz Steiner.
- Heygster, Malte (2012), *Relative Solmisation: Grundlagen, Materialien, Unterrichtsverfahren*, Mainz: Schott.
- Hiller, Johann Adam (1774), *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln*, Leipzig: Junius.
- Jander, Owen (2001), »Vocalise (Fr.)«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29567>
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: August Hermann d. J.
- Lange, Georg (1900), »Zur Geschichte der Solmisation«, *SIMG* 1, 535–622.
- Lessing, Wolfgang (2010), »Relative Solmisation und Instrumentalunterricht: Annäherungen und Begegnungen«, in: *Musik und ihre Theorien: Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 180–196.

- López Remacha, Miguel (²1820), *La Melopea ó Instituciones teórico-prácticas del solfeo, del buen gusto del cánto, y de la armonía*, Madrid: Fuentenebro.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1763), *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders*, Berlin: Wever.
- Marvin, Roberta Montemorra (2007), »Verdi learns to compose: The writings of Bonifazio Asioli«, *Studi musicali* 36, 469–490.
- Mattheson, Johann (1713), *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: Eigenverlag.
- Mattheson, Johann (1717), *Das beschützte Orchestre*, Hamburg: Eigenverlag.
- Mattheson, Johann (1725), *Critica musica*, Bd. 2, Hamburg: Thomas von Wierings Erben.
- Mengozi, Stefano (2007), »»Si Quis Manus Non Habeat«: Charting Non-Hexachordal Musical Practices in the Age of Solmisation«, *Early Music History* 26, 181–218. <https://doi.org/10.1017/s0261127907000228>
- Natorp, Bernhard Christoph Ludwig (1813), *Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen. Erster und Zweiter Cursus*, Essen: Bädeker.
- Nopitsch, Christoph Friedrich Wilhelm (1784), *Versuch eines Elementarbuches der Singkunst vor Trivial und Normalschulen*, Nördlingen: Im Verlag des Verfassers.
- Pedneault-Deslauriers, Julie (2017), »The French Path: Early Major-Minor Theory from Jean Rousseau to Saint-Lambert«, *Music Theory Online* 23. <https://doi.org/10.30535/mto.23.1.5>
- Pfeiffer, Michael Traugott / Hans Georg Nägeli (1810), *Gesangsbildungslehre nach pestalozzischen Grundsätzen*, Zürich: H.G. Nägeli.
- Ramos, Luis (2021), »Solmisationssysteme in El cantor instruido von Manuel Cavaza. Ein Fallbeispiel zur Methodenvielfalt im 18. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 127–140. <https://doi.org/10.31751/1108>
- Rousseau, Jean-Jacques (1768), *Dictionnaire de musique*, Paris: Chez la Veuve Duchesne.
- Rousseau, Jean-Jacques / Pierre Galin / Aimé Paris / Nanine Chev e / Émile Chev e (1907), *Lecture Musicale. 300 Airs*, Paris: J. Lebègue.
- Ruhnke, Martin (1998), »Solmisation«, in: *MGG2*, Sachteil 8, 1561–1569.
- Sabaino, Daniele (2007), »»Una gran baraunda de claves, cantos, mutanzas, y quebraderos de cabezas«: Un riscoperto testo di Juan Caramuel Lobkowitz sulla pratica e la liceit  della solmisazione »Guidoniana«, *Inter-American Music Review* 17/1–2, 105–134. <https://anales.uchile.cl/index.php/IAMR/article/view/53409/56047> (15.2.2022)
- Sabbatini, Luigi Antonio (1789–1790), *Elementi teorici della musica*, Rom: Pilucchi Cracas e Giuseppe Rotilj socio.
- Sanguinetti, Giorgio (2005), »Decline and Fall of the »Celeste Impero«: The Theory of Composition in Naples during the Ottocento«, *Studi musicali* 34, 451–502.
- Schubert, Johann Friedrich (1804), *Neue Singe-Schule oder gründliche und vollst. Anweisung zur Singkunst*, Leipzig: Breitkopf.
- Schulz, Johann Abraham Peter (1778), *Entwurf einer neuen und leicht verständlichen Musiktabulatur*, Berlin: Rellstab.
- Sullo, Paolo (2011/2012), *I solfeggi nella »scuola napoletana« del Settecento*, Phil. Diss., Roma, Universit  »Tor Vergata«.
- Tosi, Pier Francesco (1723), *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, Bologna: dalla Volpe.

- Van Tour, Peter (2015), *Counterpoint and Partimento: The Teaching of Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Vater, Johann Georg Christoph (1821), *Methodisch-praktische Anleitung zum Notensingen*, Erfurt: Keyser.
- Waldhoer, Matthias (1835), *Höhere Kunst-Gesang-Schule, oder: Gruendliche Anleitung, den Gesang nach moeglichster Vollkommenheit zu lehren und zu erlernen. II. für sich ebenfalls allein bestehender Teil*, Kempten: Koesel.
- Weimar, Georg Peter (1795), *Versuch kurzer praktischer Uebungs-Exempel allerley Art [...] Ein Pendant zu Hillers kürzeren und erleichterten Singeanweisung*, Leipzig: Breitkopf.
- Wiora, Walter (1956), »Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation«, *Die Musikforschung* 9, 263–274. <https://doi.org/10.52412/mf.1956.H3.2649>
- Wolf, Georg Friedrich (1784), *Unterricht in der Singekunst*, Halle: Hendel.
- Zingarelli, Niccolò (o.J.), *Solfeggi di Tenore*, Ms. = I-Nc Solfeggio 430.

© 2023 ¹Claudio Bacciagaluppi (claudio.bacciagaluppi@hkb.bfh.ch, ORCID iD: 0000-0003-4376-2809), ¹Michael Lehner (michael.lehner@hkb.bfh.ch), ²Nathalie Meidhof (nathalie.meidhof@hkb.bfh.ch, ORCID iD: 0000-0003-1615-252X), ³Luis Ramos (luis.ramos@mh-luebeck.de, ORCID iD: 0000-0002-4022-1188), ¹Claire Roberts (claire.roberts@hkb.bfh.ch, ORCID iD: 0000-0003-3714-158X), ¹Stephan Zirwes (stephan.zirwes@hkb.bfh.ch, ORCID iD: 0000-0002-0852-5165)

¹Hochschule der Künste Bern [Bern Academy of the Arts]; ²Hochschule der Künste Bern, Hochschule für Musik Freiburg [Bern Academy of the Arts, Freiburg University of Music]; ³Hochschule der Künste Bern, Musikhochschule Lübeck [Bern Academy of the Arts, University of Music Lübeck]

Bacciagaluppi, Claudio / Michael Lehner / Nathalie Meidhof / Luis Ramos / Claire Roberts / Stephan Zirwes (2023), »Ein Babel der Gehörbildung? Tonsilben um 1800« [A Babel of Ear Training? Tone Syllables around 1800], in: *Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse. 19. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2019), hg. von Philippe Kocher, 293–316. <https://doi.org/10.31751/p.268>

eingereicht / submitted: 13/07/2020

angenommen / accepted: 31/10/2020

veröffentlicht / first published: 20/12/2023

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2023