# Der Unterricht im Vom-Blatt-Singen seit dem Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert: Grundlegende Punkte für eine Methodologie

*Lucio Ivaldi, Chorleiter und Ausbilder*

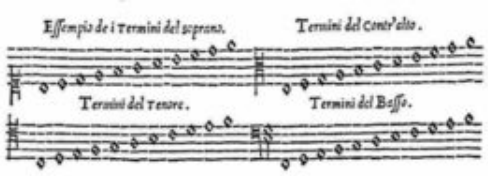
Viele Gesichtspunkte alten Gesangs müssen erst noch genügend erforscht werden. Dazu meint Bruno Baudissone (*1948):

Die Wiederentdeckung der Alten Musik und ihrer Ausführungsanweisungen begann [als „Bewegung“ vor etwa 50 Jahren] mit den Instrumenten, wogegen der Aspekt des Singens in der Alten Musik erst sehr viel später angegangen wurde. Man darf nicht vergessen, dass in der Zeit, in der die Alte Musik zeitgenössisch war, die Instrumente der Stimme dienten. Heutzutage ist es gerade umgekehrt: die Stimme folgt der instrumentalen Ausführung, eine Tatsache, die auch bei der Interpretation Alter Musik zu beobachten ist. Durch die Jahre hindurch hat ein Fehler zum Ausbleiben ernsthafter Forschung über alte Vokalmusik geführt: man glaubte nämlich, dass man eine alte Vokalpraxis begründen kann, indem man sich nur von der romantischen und tatsächlich geübten Vokalpraxis distanziert. (Baudissone, *La vocalità antica*, in *Orfeo, mensile di musica antica e barocca;* Florenz, 1996)

Musikunterricht während des Mittelalters wurde von der Notwendigkeit geleitet, gute Sänger für die Messe und die täglichen Gottesdienste auszubilden. Um die Jahrtausendwende hatte der *cantor* mehrere tausend komplexe Melodiefloskeln zur Verfügung, je nach Region sehr verschieden. Die ordnungsgemäße Sammlung von Musik richtete sich mehr nach den

Gedächtniserfordernissen als nach dem Wunsch zur Klassifizierung als solcher: das thematisch geordnete Element folgte mehr dem Melodieanfang (Tonare, nach dem *Incipit* geordnet) als ihrem modalen Ende (Tonare, nach der *Finalis* geordnet). Das liturgische Erbe des frühen Mittelalters schloss die tägliche Melodie-Praxis als Form des Gebets und als Beitrag zu religiösen Handlungen ein; in dieser Umgebung entstanden die Gebräuche der *Cantillatio* und die Rezitation von Psalmodietönen. Hier sind dann auch die Gedächtnisaspekte beim Anordnen von Material ersichtlich: aus der Cantillation auf der Grundlage des Haupt-Rezitationstones entwickelten sich die Formeln des *incipit*, der *mediatio* und *terminatio* in freier Assoziation mit gleichen Formeln, die den bei der mündlichen Tradition typischen Verfahren folgten.

Von Interesse sind die zahlreichen mittelalterlichen Abhandlungen über Vokaltechniken: im siebten Jahrhundert definierte Isidoro di Siviglia die notwendigen Qualitäten von liturgischem Gesang als „*clara, alta et suavis*“ (klar, hoch und süß). In den folgenden Jahrhunderten fügten andere Verfasser von Abhandlungen noch „*rotunda, virili, viva et succinta voce psallatur*“ hinzu (mit gerundeter, männlicher, lebendiger und prägnanter Stimme soll gesungen werden). In der späten Renaissance und im Barock erscheinen moderne Vokal-Typen (Brusttstimme, Kopfstimme usw.) in den Schriften von Maffei, Vicentino, Banchieri, Zacconi, Zarlino und anderen Autoren. Man muss die genaue Unterscheidung zwischen den Stimmlagen in mehrstimmigen Kompositionen (cantus, quintus, altus, tenor, bassus) und den Stimmgattungen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) im Kopf haben, wie sie in Nicola Vicentinos Traktat *L’Antica musica ridotto alla moderna prattica* (Rom 1555) erscheint.




Vocal Tipologies in

Vicentino

*Abb. 1: Vokal-Typologien bei Vicentino*

Ein anderer hervorstechender Aspekt der Unterweisung für Vokalmusik vom 15. bis hin zum 18. Jahrhundert ist der ständige, weitverbreitete Gebrauch des didaktischen *bicinium*, ein Verfahren, zweistimmig zu singen mit der Rollenverteilung von Sänger und Lehrer, ein scholastischer Kontrapunkt und Übungen, die nach dem Schwierigkeitsgrad ihrer Ausführung gestaffelt sind. Dies war ein vollendetes Mittel zum Hörtraining und zum Einüben der Intonation, das über lange Zeit und mithilfe einer Singschulung entwickelt worden war, die tägliche Praxis voraussetzte ähnlich dem Üben auf einem Musikinstrument. Das künstlerische Ergebnis sind Leistungsfähigkeit und Anmut. Der Leser wird auf die unerschöpfliche Auswahl von Sammlungen mit Studien einschließlich der zweistimmigen Kompositionen von Autoren wie Angelo Bertalotti, Adriano Banchieri, Orlando di Lasso, Grammatio Metallo und Eustachio Romano hingewiesen, ebenso auf Komponisten jenseits der Alpen wie Johannes Ockeghem, Claudin de Sermisy und viele andere (vgl. Eduard Bornstein www.gardane.info/bicinium).

Die Praxis, der wir hier unser Augenmerk widmen wollen, ist vor allem die Vermittlung des Vom-Blatt-Singens, die mit Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert unter der Bezeichnung Solmisation begann. Sie hat den großen Vorteil, dass sie die Notwendigkeit beendete, sich tausende von Melodien zu merken. Eins der Ergebnisse war tatsächlich, nachdem die Notationsprobleme gelöst waren, dass der Sänger Musik ohne Lehrer lesen und lernen konnte (*sine magistro*).

Schon während der vorangegangenen Jahrhunderte war es üblich geworden, die Gedächtnishilfen und die didaktische Praxis der Anordnung von festen Tonhöhen in *tabula gratulatoria* mit der Hilfe einer alphabetischen Notation durchzuführen. Von Traktatenautoren des frühen Mittelalters wie Boetius und

Cassiodorus wurde dies theoretisiert, indem sie sie mit den verschiedenen Knochen und Gliedern der linken Hand in Verbindung brachten; fälschlicherweise wird dies oft *Guidonische Hand* genannt.

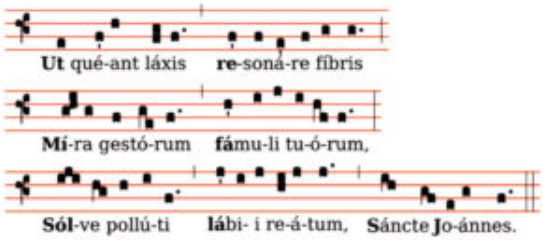
The Guidonian Hand

*Abb. 2: Die Guidonische Hand*

Diesen festgelegten Tonhöhen dachte Guido eine zweite Reihe von Tonhöhen hinzuzufügen, die diesmal durch Silben unterschieden wurden. Sie erlaubten die einfache und eindeutige Identifikation einer Reihe von Intervallen, die innerhalb der *tabula* ständig wiederkehrten.

Schon im Vorwort des *Micrologus* des Guido von Arezzo beschreibt er, dass die jungen Schüler, die im Lesen der Musik nach Noten erfahren sind, im Laufe eines Monats Melodien singen können, die sie zuvor weder gesehen noch gehört haben – ohne Zögern und beim ersten Ansehen – für alle ein „maximum spectaculum“. Tatsächlich ahnte Guido schon die Notwendigkeit einer Verbindung von Ohr-Auge-Gedächtnis-Stimme und dazu den Vorteil, sich auf viele Melodien zu besinnen durch den Rückgriff auf den gedächtnismäßigen Zugriff auf Intervalle, ebenso in sinngemäßer Anwendung das Erfahren der Tonica (Roberto Goitre, *Cantar leggendo con l’uso del do mobile*, Mailand 1972).

Dank seines didaktischen Nutzens erfreute sich das System großen Erfolges, nicht nur im Mittelalter, sondern auch während der Renaissance: so bezog sich die Solmisation auf eine Tonleiter von sechs Tönen, die *Hexachord* genannt wird. Um das Erlernen des Aufbaus dieser Tonleitern und Intervalle zu erleichtern, vergab Guido von Arezzo Namen, die den einleitenden Silben der ersten sechs Halbverse des Hymnus *Ut queant laxis* auf Johannes den Täufer entnommen sind:




Hymn to St. John the Baptist

*Abb. 3: Hymne auf Johannes den Täufer*

So war es lediglich eine Sache des Memorierens und des Anpassens des Ohrs an dieses Schema, durch das man Beweglichkeit und Geschicklichkeit bei der Intonation aufsteigender und absteigender Intervalle zu gewinnen suchte (auch für heutige Sänger ist das noch wichtig) –also für die Intervalle des Unisono, der großen und kleinen Terz, der Quarte, Quinte und großen Sexte.

Do Re Mi Fa Sol La

T T St T T

Die sechs Silben konnten dann durch Mutation auch auf die Noten einer Komposition mit größerem Ambitus angewendet werden, d.h. durch den Wechsel von Hexachorden, die so ausgeführt wurden, dass der Halbtonschritt immer mit den Silben mi-fa gesungen wurde. Durch ein solches Vorgehen lernten die *cantores* nicht die absolute Tonhöhe (*claves*), sondern die relative Tonhöhe (*voces*) und befestigten die

Intervalle in ihrem Gedächtnis: ein Halbton war immer *mi-fa*, ganz gleich auf welcher Tonstufe. So konnten die Sänger leicht jede Skala von sechs Tönen anstimmen, die den Halbton in der zentralen Position zeigte. Dies war der Fall nicht nur mit dem natürlichen Hexachord (*hexachordum naturale*), in dem Do mit C übereinstimmt, sondern auch mit dem *hexachordum molle* (mit Do = F , infolgedessen mit B) und dem *hexachordum durum* (hartes Hexachord mit Do = G).

In einer von Gioseffo Zarlino ausgearbeiteten Tabelle (*Istitutioni armoniche*, Venedig 1558) gibt es die Zusammenfassung von aufeinanderfolgenden Hexachord-Silben zusammen mit einer Folge von absoluten Tonhöhen der *tabula compositoria*:

Zarlino’s Table

*Abb. 4: Tabelle von Zarlino*

Diesem haben wir noch eine Transkription in moderner Notation angefügt:

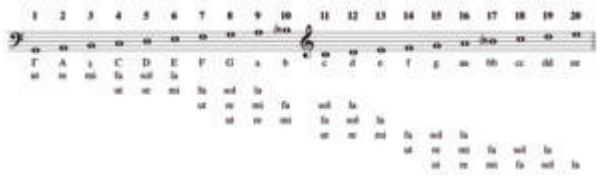


*Abb. 5: Tabelle der Claves und Voces*

Der neuralgische Punkt dieses Systems lag in der Schwierigkeit, es für die sich ausbreitende *musica ficta* zu verwenden, d.h. die *tabula compositoria* an die neuen Tonarten anzupassen, die sich allmählich in der Praxis und nach dem Geschmack des mittleren 15. Jahrhunderts ausbreiteten, also unter Verwendung von Cis, Es, Fis und Gis.

Zahlreiche Versuche, das guidonische Silben-System an die neuen Anforderungen der Mehrstimmigkeit und der Harmonie anzupassen, wurden von den folgenden Autoren unternommen, die antraten, das Problem der Intonation als Folge der chromatischen Alterationen zu lösen:

Die Theoretiker **Hubert Waelrant** (1517-1595) mit seiner „Bocedatio“ bo-se-di-ge-la-mi-ni; **David Hitzler** (1575-1635) mit seiner „Bebisatio“ la-be-ce-de-me-fe-ge; der deutsche Theoretiker **Otto Gibelius** (1612-1682) erweiterte und veränderte die guidonischen Silben in der Art eines **John Curwen** zweihundert Jahre später: do-di-re-ri/ma-mi-fa-fi-so-si/lo-la-na-ni-do; außerdem **Karl Heinrich Graun** (1704-1759) mit seiner „Damenisatio“: da-me-ni-po-tu-la-be. Die verschiedenen Vorschläge fanden nur wenig Verwendung in der musikalischen Praxis wegen des geringen Zusammenhangs einerseits mit den Silben, die sich auf die alterierten Töne bezogen und andererseits mit denen, die sich auf die natürlichen Töne bezogen (Giovanni Acciai, *Solmisazione e didattica musicale in Italia,* in *La Cartellina*, Mailand 1996).

Auf einen anderen Aspekt bezogen sich die Verfasser von Artikeln des 16. und 17. Jahrhunderts: den Hexachord auf die Oktave auszuweiten.

Viele Theoretiker (Banchieri, Burmeister, Bernhard, Nives, Le Maire und andere) beschränkten sich darauf, zusätzlich zu den sechs Tonsilben des Guido von Arezzo eine weitere zu fordern, das *si*. Der immer häufigere Gebrauch von Transpositionstechniken (*chiavette* oder *chiavi acute*) sowie die häufige Einführung von Kompositionen mit gemischten

Tonarten (*modi misti*) ließen das System von Guido d'Arezzo irgendwie künstlich und kompliziert erscheinen (Acciai, a.a.O.).

In Wirklichkeit hatte ein neues theoretisches System der Solmisation, *Solmisation der Oktave* genannt, obwohl in vielen Zusammenhängen verbreitet, keine Zeit, zu theoretischer Vereinheitlichung zu finden und zu allgemeiner Akzeptanz in der Unterrichtspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts. Schade, denn mit der Hinzufügung einer siebten Stufe und der hauptsächlichsten chromatischen Veränderungen hätte ein solches System perfekt ausdrucksfähig sein können für alle Arten melodischer und harmonischer Formeln, die sich in den Lehrcurricula des Musikrepertoires befanden, zumindest in Teilen des späten 19. Jahrhunderts.

Seit 1600, zeitgleich mit den Versuchen, die *Solmisation der Oktave* zu schaffen, wurde zunehmend die Praxis weit verbreitet, die Silbe Do mit dem festen Ton C gleichzusetzen. Besonders in der Periode nach den Napoleonischen Kriegen hatte das französische System Erfolg damit, die Unterschiede zwischen *voces* und *claves* auszulöschen, möglicherweise beim Versuch, die Übungen zur flüssigen Instrumentalpraxis zu vereinfachen. Dadurch entstand das beachtenswerte Paradox, dass *do, re, mi* zu absoluten Tönen wurden – mit der die *voces* zur vollständigen Ungültigkeit gegenüber dem System gebracht wurden, das sich vollständig auf die *claves* bezog. Solch ein System einer „einzigen Nomenklatur" ist heute immer noch in den Schulen und Konservatorien vieler Völker zu finden, verbunden mit der fragwürdigen Praxis des *solfeggio parlante* (gesprochenes Solfeggio).

Das Vorhandensein zweier Systeme der Nomenklatur – die *voces* gleichzeitig mit den *claves* – nimmt die Form einer systematischen Redundanz an, oder besser eines Reichtums. Diese Doppelung der Nomenklaturen hat systematische Vorteile, weil sie eng mit der Natur der klassischen abendländischen Musik verwoben ist. Tatsächlich verkörpert das System der

*claves* die absolute Tonhöhe, während das System der *voces* mit der *Solmisation in der Oktave* auch die Tonleiterfunktionen im harmonisch-tonalen System ausdrückt. *Do* ist immer die Tonika, in welcher Dur-Tonart auch immer, *Re* die Supertonika, *Fa* die Subdominante, *Sol* die Dominante, usw. Bei den Molltonarten ist immer *La* die Tonika. Die Solmisation kann ebenso vollständig auf modale Musik angewendet werden, insofern der dorische Modus immer mit *re-mi-fa-sol* intoniert wird, der phrygische mit *mi-fa-sol-la* usw. Für Sänger hat das den großen Vorteil, Intervalle zu erkennen und das System der Intonation, unabhängig von der Modalität der Melodie.

Ein junger Sänger, dem dieses didaktische System der auf die genaue Wiedergabe melodischer Formeln zugeschnittenen Gedanken vorenthalten wird, kann manchmal die Tonhöhen nur mit Hilfe eines Instruments kalkulieren, ohne den „mentalen Rahmen" der Tonreihe und der Intervallsysteme zu kennen, der für seine/ihre Kunst notwendig ist. Robert Goitre malt ein katastrophales Bild der Konsequenzen in Italien, die „doppelte Nomenklatur" zu verlassen:

*Solche Fehler und Missverständnisse beim Musikunterricht sind überliefert worden, um unser Land, einst die Wiege der Mehrstimmigkeit, zu einer Nachhut der musikalischen Zivilisation zu verkleinern.* (Goitre, op. cit.)

In Wirklichkeit gab es im 19. und 20. Jahrhundert eine Rückbesinnung auf *claves* und *voces*, dank des *do mobile*, wie man sie in den großen Werken von John Curwen in England und bei Zoltán Kodály in Ungarn finden kann. Heutzutage erleben wir eine zunehmende Verbreitung anderer didaktischer Praktiken anhand Alter Musik (Psalmodie, Solmisation, Bicinien, Kanons usw.).

Hoffen wir darauf, dass wir in den kommenden Jahren eine neue methodologische Rückbesinnung auf die Lehrmethoden der Polyphonie sehen, hoffentlich nicht nur in Konservatorien, sondern mehr allgemein in Studienkursen, denen alle Studenten

folgen, in Arbeiten auf diesem Gebiet und im täglichen Leben der musikinteressierten Gesellschaft in all ihrer Vielschichtigkeit.

**Eine Fassung dieses Artikels erschien schon auf der Website www.musicheria.net. Wir danken den Herausgebern.**

*übersetzt aus dem Englischen von Klaus L Neumann, Deutschland*