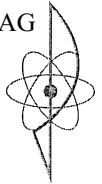


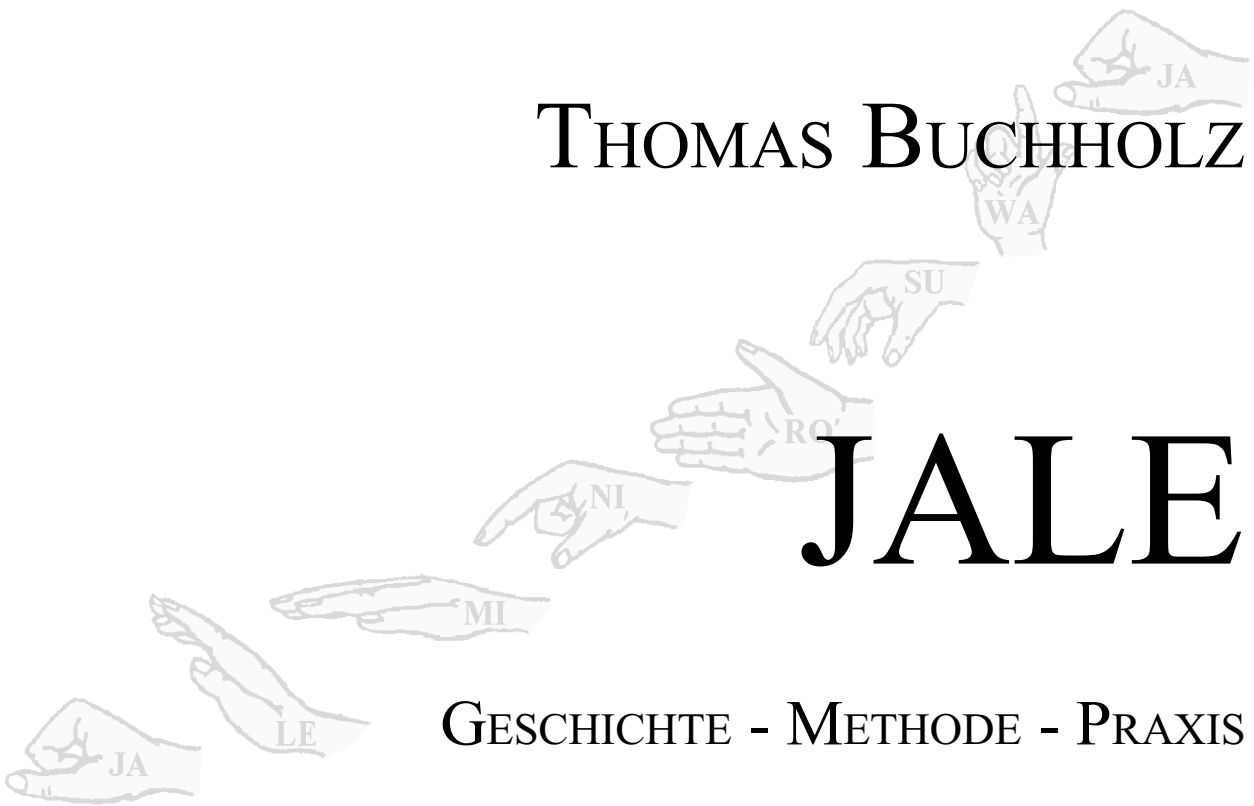
EBERT MUSIK VERLAG



THOMAS BUCHHOLZ

JALE

GESCHICHTE - METHODE - PRAXIS





## **DANK**

**D**ie Entstehung dieser Arbeit verdanke ich vielen Begegnungen - mit Schülern, Studenten und Freunden. Mein besonderer Dank aber gilt an dieser Stelle der Hilfe und Unterstützung von Professor Dr. Dr. Siegfried Bimberg. In mühevoller Kleinarbeit hat er die Entstehung der Arbeit begleitet und durch seinen fachlichen Rat zum Werden in entscheidender Weise beigetragen.

Halle an der Saale, Februar 2003

Thomas Buchholz

## **WIDMUNG**

**M**eine liebe Tochter Anneli, zu deinem einjährigen Geburtstag widme ich dir dieses Buch, verbunden mit den besten Singewünschen für ein ganzes Leben. Die Musik soll dir immer Kraft und Quelle von Lebensenergie und Lebensfreude sein. Deine kleinen Ohren reagieren schon jetzt genau auf alle Klänge und Geräusche in deiner Umgebung. Wer die Welt mit offenen Ohren und wachen Sinnen erleben kann, wird mehr von ihr haben. Schärfe deine Ohren wie deinen Verstand. Möge es eintreten, dass du Lehrer haben wirst, die die große Kunst verstehen, deine kindliche Neugier anzuregen, und dich so auf deinem Weg begleiten.

dein Papa

## EINFÜHRUNG

Die Ursache dafür, dass so viele Menschen nicht in der Lage sind, Noten vom Blatt zu singen, liegt nicht allein an der möglichen Unkenntnis der Notenschrift. Selbst ausgebildete Musiklehrer und einige Berufsmusiker sind trotz ihrer umfassenden Ausbildung nur unzureichend befähigt, eine Melodie fehlerfrei und intonationssicher abzusingen. Nun ist das für den Musiklehrer in der Schule ein besonderes Problem, denn ohne diese Fertigkeit wird er keinen Chor oder ein mehrstimmiges Singen sicher leiten können. Die Ursache dieses Unvermögens hängt damit zusammen, dass die Methoden, mit denen so manche Menschen ihre Ohren bilden, für das Erfassen von Tonbeziehungen entweder völlig ungeeignet sind oder ihre musikalische Begabung überfordern. Die Schulung des Gehörs ist bei jeder Beschäftigung mit Musik eine Grundvoraussetzung für ein intonationssicheres Musizieren. Das Singen ist die Grundlage aller praktischen Musikaarbeit. Die oft anzutreffende Bemerkung, nicht singen zu können, ist eine Schutzbehauptung, um nicht singen zu müssen. Jeder Mensch, dessen Stimmapparat keine organischen oder stimmphysiologischen Abnormitäten aufweist, kann singen! Die große Unsicherheit liegt in der ungenügend vorhandenen Tonvorstellung begründet. Allein die Fähigkeit eines guten Gehörs ist die Voraussetzung für sicheres Treffen von Tonhöhen.

Die Kenntnis der Tonarten, ihrer Versetzungszeichen und Notationsbesonderheiten ist für den Singenden nicht primär wichtig. Der Ton cis kann nur für den absolut hörenden Sänger oder für den Instrumentalisten von Bedeutung sein. Die Tonbeziehung von beispielsweise cis zu d stellt aber eine Proportion dar, die als Halbtonschritt auf alle Tonhöhen übertragbar ist. Daher ist die Relativierung auf die Proportion der Töne zueinander möglich und für das Singen sinnvoll. Dafür kommen nun anstelle der konkreten Tonbuchstaben (a, h, fis ...) relative Tonsilben in Anwendung. Die Unterschiede der in zwei Tongeschlechtern (Dur und Moll) geteilten Tonarten (F-Dur, a-Moll) sind nur auf eine bestimmte Tonhöhe gerichtet. Demnach ist die Verschiedenheit von C-Dur und F-Dur nur die, dass die letztere Tonart um eine Quarte höher liegt. Die Proportionen der Töne zueinander sind aber in beiden völlig gleich, wie in allen Dur- und in allen Moll-Tonarten. Auf diesem Erkenntnis baut die Arbeit mit relativen Tonsilben auf. Sie trägt den Sinn einer intensiven Gehörbildung in sich und erlaubt ob der Abstraktion des Tonartenzirkels auf wenige Modelle, auch Laien das sichere Erfassen selbst schwierigerer Melodien.

Ein weiterer pädagogisch-didaktischer Vorteil liegt in der „Trinität“ der Methode. Der Instrumentalschüler lernt die Notenschrift visuell durch das Sehen, motorisch durch den Griff auf seinem Instrument und auditiv durch das, was aus dem Instrument herauskommt. Dem singenden Menschen fehlt der Griff. Er kann sich nicht in den Hals fassen. So ist die Methode des JALE mit Handzeichen bestens geeignet, Töne auch zu „begreifen“ sowie ihre Proportionen und Energetika zu sehen.

Die JALE-Methode ist für alle Menschen geeignet, die sich singend mit Musik befassen. Und sie hat eine über tausend Jahre zurückreichende Tradition. Die Arbeit mit relativen Tonsilben ist bis auf die heutige Zeit geprägt von Anfeindung und Begeisterung gleichermaßen. Es wird Zeit, mit Vorurteilen aufzuräumen und das Wesen einer Methode darzustellen, die, richtig angewendet, von großem Nutzen sein kann.

JALE erleichtert viele Probleme beim Hören und beim Singen und ist darüber hinaus schnell und einfach zu erlernen. Die geringen „Gestehungskosten“ der Methode wird wohl neben der üblichen Trägheit des Geistes und des Willens Ursache für die sonderbare Skepsis einiger Gegner sein. In den Rahmenrichtlinien und Lehrplänen aller Schulformen für das Fach Musik in der Bundesrepublik ist das Solmisieren entweder wieder abgeschafft worden oder es war nie existent. Ein bedauerlicher Mangel, der grundsätzliche Qualitäten des Musikunterrichts in Frage stellt. Wer nach zehn oder mehr Jahren Schulmusikunterricht nicht eine einzige Melodie vernünftig von Noten absingen kann, war offenbar im falschen Theater, vergleichbar mit einem Englischunterricht, in dem man nicht Englisch sprechen lernt.

Aber nicht nur für den Schulmusikunterricht hat die Methode ihre Berechtigung. Alle Bereiche des Laienmusizierens können davon partizipieren. In der kirchenmusikalischen Gemeindearbeit hat sich die Tonika-Do-Methode ab den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts an manchen Orten durchsetzen können. Die JALE-Methode hingegen blieb auf die Arbeit an DDR-Schulen beschränkt, weil sie dort mit intensiven Forschungsprojekten seit den 50er Jahren erweitert und so für den praktischen Unterricht an Schulen brauchbar gemacht wurde. Diese Tatsache hat, obwohl die erste Veröffentlichung jenseits der DDR (1930) geschah, auch mit dazu beigetragen, dass trotz der völlig unpolitischen Struktur des Herangehens, diese in Zusammenhang mit einer sozialistisch orientierten Bildungspolitik gestellt und letztlich darum abgelehnt wurde.

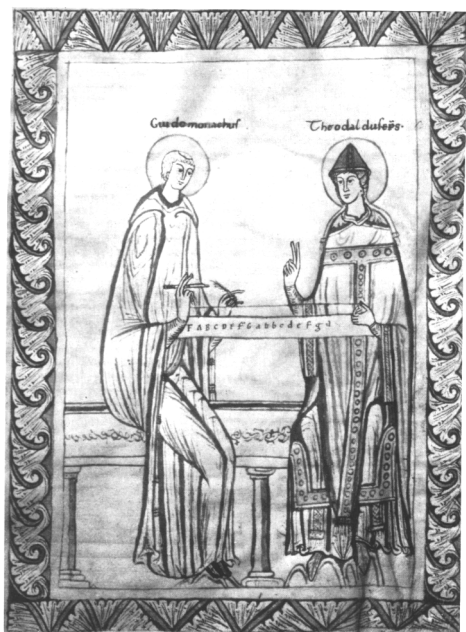
Derartige Kritik entbehrt jeder fachlichen Kompetenz. Die Methode, das Erfassen von Musik mittels relativer Tonsilben zu erleichtern, reicht bis in die Frühzeit der europäischen Musikgeschichte zurück. Dabei hat es viele verschiedene Systeme gegeben. Darunter waren auch solche, die die Relativität der Tonsilben aufhoben und damit die Ursache ihrer Entstehung ad absurdum führten. Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Singebewegung und der Gründung von Arbeitergesangsvereinen eine intensive musikalische Laienarbeit begann, kamen die relativen Tonsilben erneut zur Anwendung. Es gab Kritiker, die meinten, die Tonsilben lenkten von den „richtigen“ Noten ab, andere fanden die Silben methodisch unbrauchbar. Egal welche noch so gebastelte Begründung gefunden wurde, die Tonsilben hatten es schwer und wurden einige Male sogar von behördlicher Seite in Deutschland sowohl vor als auch nach dem 2. Weltkrieg für den Schulunterricht verboten. Man sollte nicht etwa glauben, dass diese Anfeindungen heute vom Tisch seien. Und leider kommen sie immer aus jenem Lager, aus dem auch sonst in Sachen musikalischer Praxis wenig zu erwarten ist. Die meisten Gegner kennen die Methode nur oberflächlich und alle Gegener beherrschen sie nicht. Wer sie einmal konsequent angewendet hat, wird von ihrer Qualität überzeugt sein. Immer noch habe ich die Hoffnung, dass es für das Gute und Richtige genügend intelligente Menschen gibt, die es erkennen und befördern.

Die von Richard Münnich und anderen Autoren entwickelten Rhythmussilben sind aus gutem Grund ausgespart. Hier geht es um die Methode der Musikeignung mittels Tonsilben und Handzeichen im Bereich pädagogischer Arbeit mit Kindern und Laien. Da sich die Methode nicht nur für den Kindergarten, die musikalische Früherziehung oder für den Schulmusikunterricht eignet, sondern auch für die Laienchorarbeit aller Altersklassen von großem Nutzen ist, wird von einer elementarpädagogischen Bewichtung des Gegenstandes abgesehen; hingegen wird ein Überblick über Geschichte und praktische Anwendung nach musiktheoretischen Axiomen gegeben.

Es sei darauf hingewiesen, dass das JALE-System aufgrund seines Aufbaus ausschließlich auf fast alle Arten tonaler Musik beschränkt ist. Dazu zählen sowohl die alteuropäischen Modi als auch alle Tonsysteme, die eine methodisch orientierte Ableitung aus Dur oder Moll zulassen und damit Grundtoncharakter besitzen. Ungeeignet ist die Methode für außereuropäische oder künstliche Tonsysteme, die keine Grundtonorientierung besitzen. Dazu gehören beispielsweise die istrischen, subkaukasischen oder orientalischen Tonsysteme einerseits, Ganztonleiter, Messiansche Modi, dodekaphonische Reihen und eingeschränkt einige Formen der Pentatonik andererseits. Ebenfalls ungeeignet ist die Methode für Mikrotonsysteme (Vierteltöne, Sechsteltöne ...) wie sie in indischer und japanischer Musik, aber auch europäischer Konzertmusik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts (Alois Hába, Jörg Mager, Richard Stein) zu finden sind.

Die vorliegende Publikation richtet sich an Musiklehrer, Singeleiter und Chordirigenten. Es wird dem musikalisch Ausgebildeten genügend Handreichung gegeben, mit der Methode umzugehen und diese innerhalb ihres musikgeschichtlichen Kontextes zu begreifen. Die Darlegungen sind nicht als elementares Lehrbuch für die mit der JALE-Methode verbundenen musiktheoretischen Grundlagen angelegt. Für spezielles Grundlagenwissen wird ein Erklärungsteil und ein Literaturverzeichnis Aufschluss geben.

## DER MUSIKGESCHICHTLICHE HINTERGRUND



*Guido von Arezzo und sein Gönner Bischof Theobald von Arezzo aus einer Süddeutschen Handschrift des 12. Jahrhunderts*

Bereits im XI. Jahrhundert, vielleicht noch zu Lebzeiten des Benediktinermönchs *Guido von Arezzo* (vor 1000 - ca. 1050), spätestens aber unmittelbar nach seinem Tode tauchen in Italien im Zusammenhang mit verschiedenen Gesangslehren sechs Tonsilben auf: UT RE MI FA SOL LA, die einem Hymnus an den Heiligen Johannes entlehnt sind und dessen Entstehung Guido von Arezzo zugesprochen wird.

Der Lebensweg dieses bedeutendsten mittelalterlichen Musiktheoretikers zeichnet ein Bild über die bornierte Bequemlichkeit und Arroganz führender Personen seiner Zeit, das Angesichts heutiger Beobachtungen merkwürdige Ähnlichkeiten aufweist. Mit der Einführung der vier plagalen und vier authentischen Kirchentöne, Modi oder Tropen und bei der Vielgestaltigkeit der gregorianischen Melodik, hätte man jedem System, das die Erlernbarkeit erleichterte, zumindest mit einer gewissen Aufgeschlossenheit begegnen können. Doch was Guido kurz vor 1025 in der Benediktinerabtei Pomposa bei Ferrara erleben musste, war jener vom

Kollektivzwang gestärkte Ansturm gegen die vernünftigen Neuerungen engagierter Intellektueller. Geprägt von der stumpfsinnigen Zurückgebliebenheit lehnte man sich gegen die neuen musikpädagogischen Methoden Guidos auf, zu denen auch jene gehörte, die noch bis in unsere Zeit entgegen aller Erfolge dümmlicher Ablehnung begegnet: die Methode, Melodien mit relativen, über die Proportionen der Intervalle definierte Tonsilben zu unterlegen, um das Intonieren mit größerer Präzision und vor allem mit weniger Zeitaufwand bei der Einstudierung ausführen zu können. Die Herren von Pomposa wiesen Guido samt seiner Methode die Tür, so dass dieser nach Arezzo gehen musste. Zeitgenössische Quellen berichten, dass die von ihm angeleiteten Chorknaben bereits nach drei Tagen Melodien völlig fehlerfrei sangen, die sie zuvor erst nach Wochen begriffen hatten. Er ließ die Knaben leicht fassliche Melodiephrasen mit Tonsilben auswendig lernen und lehrte sie, sich die Proportionen der Tonstufen in Verbindung mit den Silben bewusst zu machen. Auf diese Modelle griff er bei dem Studium neuer Melodien immer wieder zurück.

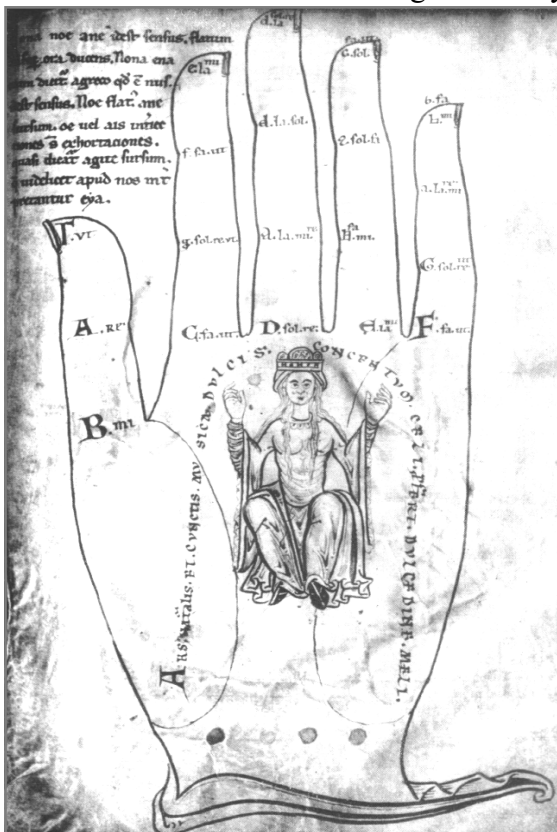
Die Besonderheit der Methode lag aber nicht, wie auch in heutigen Irrmeinungen immer wieder zu finden, allein darin, den Tönen Silben zu unterlegen. Vielmehr ging es darum, den Grundton einer Phrase oder Melodie durch die Proportionalität zu anderen Tönen zu erfassen und damit den entsprechend verwendenden Modus zu bestimmen. Dadurch war erst die Grundlage einer sauberen Intonation gegeben. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass das Verhältnis von Primton (Finalis) und Dominante (Tenor) innerhalb der Skalen nicht so gleichmäßig war, wie das heute bei Dur und Moll ist. Bei den authentischen Modi (Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch und später: Ionisch, Äolisch) war der Primton zu Beginn der Tonskala, während er bei den plagalen Modi (Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch, Hypomixolydisch und später: Hypoionisch, Hypoäolisch) in der Mitte der Tonskala lag. Erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts bildete sich das duale System heraus, das nur noch zwei Tonalitäten (Dur und Moll) kennt. Die Erlernbarkeit war also wesentlich erschwerter mit der Anzahl der erwähnten Modi, denn jeder Modus hatte seine eigene Intervallstruktur und war damit also eine eigene Tonalität. Die Bezeichnung „Kirchentöne“ für das System der acht auch in der Kirchenmusik verwendeten Modi ist etwas irreführend, hat sich aber als Terminus in der Musiktheorie eingebürgert.

Eine derartige Schulung des Ton- / Melodiebewusstseins erleichtert nicht nur wesentlich das Blattsingen, sondern ermöglicht auch das Aufschreiben gehörter Melodien. Guido berichtet seinem

Freund Michael von Pomposa: „Ich habe kurze Melodien geschaffen, die mit verschiedenen Tönen anfangen, ... Wenn du durch Übung erreichst, dass du jeden Abschnitt irgendeiner Melodie singen kannst, dann hast du in außergewöhnlich schneller Weise das Singen der schwierigsten und längsten Melodien erlernt.“ Mit diesem Hintergrund ist vorstellbar, dass die nebenstehende Melodie aus der Feder Guidos stammt. Ihr liegt ein Text eines Johannes-Hymnus von dem Mönch *Paul Diaconus* († 799) zugrunde.<sup>1)</sup>

Jeder Abschnitt dieser Melodie beginnt genau eine Tonstufe höher. Die einzige Ausnahme bildet die letzte Zeile. In der Abbildung sind die Notenzeilen genau nach den Textzeilen angeordnet. Nimmt man die jeweils erste Note jeder Zeile und die zu ihr gehörende Textsilbe, erhält man die sechsstufige Tonleiter UT RE MI FA SOL LA. Dieses Hexachord von sechs Silben ist nun so auf die sieben Tonstufen der Modi angewendet worden, dass die Silbenfolge MI-FA immer auf dem Halbtonschritt lag, wobei dazu die vorhergehende Silbe mit einzubeziehen war. So lange sich aber der Ambitus einer Melodie nicht über das Hexachord hinaus bewegt, behielten die Töne ihre ursprünglichen Silben. Diese pädagogisch orientierte Methode der Veranschaulichung von Tonbeziehungen durch Silben nannte man zunächst *solfare* oder *solfatio* und ab etwa 1500 *solmisatio*.

Eines der bekanntesten Zeugnisse von Guidos musikpädagogischer Arbeit ist die „Guidonische Hand“. Schon im alten Griechenland ist die Hand zur Veranschaulichung des Tonsystems benutzt worden. Guidos Hand hat sich bis weit



Ut que - ant la - - ris  
 fic - so - na - re fi - bris  
 Mi - - - ra ges - to - - rum  
 fa - mu - li tu - o - - rum  
 Sol - - - ve pol - lu - ti  
 La - bi - i re - a - - tum  
 San - - cte Jo - han - ne

ins 16. Jahrhundert gehalten und kam erst mit dem Aufkommen der neuen Tonsysteme außer Mode. Sie veranschaulicht nicht nur die in Tonbuchstaben dargestellten Töne, sondern auch die dazu gehörigen Varianten der Silbenbenennung. Die nebenstehende Abbildung mit der Darstellung der Frau Musica entstammt einer Handschrift des 13. Jahrhunderts aus der Zisterzienserabtei Alderspach. Sie belegt die fortwährende Anwendung von Guidos System der Solmisatio.

Die besondere Problematik des Systems bestand in der Mehrfachbelegung der Töne mit unterschiedlichen Silben. Eigentlich hätte man es bereits mit dem verstärkten Aufkommen von Melodien, die den Oktavraum ausschöpfen, als völlig unzureichend abschaffen müssen. Allein der Erfolg in der Anwendung der Solmisatio wird dazu geführt haben, dass man die Mühen der Mutation auf sich nahm, wenn es um die Belegung der Halbtonschritte mit der immer gleichen Silbenfolge MI-FA ging. Wie kompliziert das war, belegt noch die „Harmonielehre“ von *Siegfried Wilhelm Dehn* (1799 - 1858) von 1840. In

einer aus früheren Schriften übernommenen Tabelle erläutert er das Mutationsprinzip für die verschiedenen Tonarten und gibt zu dieser hier abgebildeten Übersicht ausführliche Erläuterungen.

ee	$\bar{e}$					la
dd	$\bar{d}$				la	sol
cc	$\bar{c}$				sol	fa
$\square$	$\bar{h}(\bar{b})$					mi
bb	$\bar{b}$				fa	
aa	$\bar{a}$			la	mi	re
gg	$\bar{g}$			sol	re	ut
f	$\bar{f}$			fa	ut	
e	$\bar{e}$			la	mi	
d	$\bar{d}$		la	sol	re	
c	$\bar{c}$		sol	fa	ut	
$\square$	$h(b)$			mi		
b	b			fa		
a	a		la	mi	re	
g	g		sol	re	ut	
F	f		fa	ut		
E	e	la	mi			
D	d	sol	re			
C	c	fa	ut			
$\square$	H(B)	mi				
A	A	re				
G	G	ut				

man den nächsten Halbtonschritt nach a, also unser heutiges b; mit b-mi wurde hingegen der Halbtonschritt unterhalb von c bezeichnet, also unser heutiges h. Die Tabelle von Dehn gibt solche Abweichung zum besseren Verständnis in Klammern an. In der historischen Darstellung verwendete man ein rundes b - Zeichen, das man b rotundum nannte für unser b und ein quadratisches  $\square$  - Zeichen, das dann b quadratum hieß (für unser h). Entfernt man den unteren Strich des b quadratum, so erhält man ein vermeintliches  $\bar{h}$ . Die drucktechnische Darstellung im Buch Dehns ließ den Buchdrucker in Ermangelung einer entsprechenden Letter auf die Lettern von Maxima und Longa zurück greifen.

In der ersten Spalte der Tabelle sehen wir die Guidonische Tonbezeichnung, wie sie auch auf der Hand zu sehen sind. In der zweiten Spalte ist eine Übertragung in die spätere Tonbuchstabenbezeichnung angegeben. Die folgenden Spalten stellen die sieben Hexachorde dar, die man um 1250 über den sieben Haupttönen bildete. Die Benennung der Hexachorde nach *Hieronimus de Moravia (13.Jh.)* zeigt eine gewisse Charakterisierung ihrer Klanglichkeit: 1. Hexacordum durum primum (das erste harte Hexachord), 2. Hexachordum naturale primum (das erste natürliche Hexachord), 3. Hexachordum molle primum (das erste weiche Hexachord), 4. Hexachordum durum secundum (das zweite harte Hexachord), 5. Hexachordum naturale secundum (das zweite natürliche Hexachord), 6. Hexachordum molle secundum (das zweite weiche Hexachord), 7. Hexachordum durum tertium (das dritte harte Tetrachord). Hier ist der Ursprung für die Benennung der Tongeschlechter Dur und Moll zu finden.

Eine bedeutende Erweiterung erfuhr das System Ende des 13. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Ausbau der chromatischen Skala innerhalb der Musikpraxis. Auf weiteren Stufen der diatonischen Skala wurden Hexachorde eingerichtet, wodurch es möglich war, alle Halbtonschritte

Um beispielsweise eine Durtonleiter mit Silben darzustellen, würde das die Folge UT RE MI FA SOL RE MI FA ergeben. Das Problem ist nun, dass der Grundton zweierlei Benennung bekommt, nämlich UT und FA, dass FA aber auch zwei Bedeutungen hat. Der Vorteil hingegen liegt in der Gliederung der Tonleiter in zwei gleiche Viertongruppen (Tetrachorde), wodurch die Tektur der Leiter sehr deutlich wird. Das ist eine Anschauungsform von Tonskalen, die sich bis in unsere Zeit gehalten hat. Dieses System der Tetrachorde geht auf griechische Benennung zurück. Die vier Silben  $\tau\acute{\alpha}$ ,  $\tau\eta$ ,  $\tau\omega$ ,  $\tau\epsilon$  wurden für das Darstellen der Melodien mittels Mutation verwendet.

Anbei sei auch noch ein Hinweis auf die Tonnamengebung gestattet, weil das zu den heute noch in Europa sehr unterschiedlichen Tonartenbenennungen führte: In der Zeit des ausgehenden Mittelalters hatte man für die Tonbezeichnung noch nicht den Buchstaben h eingeführt. Unser heutiges h war ein b und man unterschied zwischen einem b-fa und einem b-mi. Mit b-fa bezeichnete



der mitteltönigen Temperatur<sup>2)</sup> als MI-FA darzustellen. Damit verlor das System aber seine Übersichtlichkeit, und seit dem 15. Jahrhundert mehrten sich die Reformversuche durch eine Erweiterung der Silbenzahl, die dann zur Vermeidung der Mutation führen sollte. Im späten 16. Jahrhundert kam aus den frankoflämischen Gesangsschulen die Einführung der Silben SY für den Halbtonschritt und HO für den Ganztonschritt, die über dem LA eines Hexachords gebildet wurden. Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts taucht dann in Anlehnung an die franko-flämische Schule der Gebrauch der Tonsilbe SI für die siebente Tonstufe auf, wodurch die Mutation, deren Sinn offenbar immer weniger Menschen bekannt war, völlig ihre Bedeutung verlor.

Dennoch gab es immer noch genügend Vertreter für die Mutation mit den sechs Silben, wie beispielsweise den Erfurter Organisten *Johann Heinrich Buttstett* (1666 - 1727), dessen Schrift 1717 erschien und den sinnreichen Titel „Ut re mi fa sol la, tota musices æterna, oder neu eröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices, in welchem - - Solmisatio Guidonica nicht allein defendiret etc.“ Der berühmte *Johann Mattheson* (1681 - 1764) in Hamburg beeilte sich, noch im selben Jahr dem Treiben eine weniger gelehrte als mit launiger wie spitzer Feder geschriebene „Grabschrift“ nachzureichen, die er so titulierte: „Das beschützte Orchestre, oder desselben zweite Eröffnung, worin endlich das lang verbannt gewesene ut re mi fa sol la todte musica unter ansehnlicher Begleitung der zwölf griechischen modorum, als ehrbarer Verwandten und Trauerleute, zu Grabe gebracht und mit einem Monument zum ewigen Andenken beehrt wird.“ Die Anspielung auf den Titel Buttstetts ist eindeutig: tota musices „mutiert“ zu to(d)te musica und die zwölf griechischen modorum sind die zwölf Modi, die aus den acht Modi mit griechischen Namen, die das Mittelalter in anderer Form als die vier plagalen und vier authentischen Kirchentöne übernahm, nebst den vier mehr in der Volksmusik anzutreffenden Modi Ionisch, Hypoionisch, Äolisch und Hypoäolisch. Matthesons Kritik war also keine Kritik an der Verwendung der Tonsilben allgemein, sondern richtete sich gegen die an Hexachorden für die alten Modi orientierte Verwendung. Das Dur - Moll - System hatte die alten Tonalitäten verdrängt, und damit war zumindest ein Festhalten an den sechs Silben anachronistisch. Die Erweiterung zu einer siebensilbigen Anlage war ja auch längst vollzogen. Buttstett hatte sich mit seinen Bemühungen um eine Wiedergeburt des alten Solmisationsprinzips etwas zum greisenhaften Traditionalisten gemacht und musste damit die Schöpfer der neuen Musik, zu denen Mattheson gehörte, geradezu herausgefordert haben. Aber Buttstett ist kein Einzelfall. *Johann Friedrich Agricola* (1720 - 1774) gab 1757 eine „Anleitung zur Singkunst“ als Übersetzung aus dem Italienischen der berühmten Gesangsschule von *Pier Francesco Tosi* (1654 - 1732) heraus, die er mit umfangreichen Anmerkungen versah. Gleich im ersten Hauptstück spricht Tosi von der nötigen Ausbildung des Gehörs und damit dem musikalisch-theoretischen Verständnis, das man dem Schüler vermitteln solle. Agricola macht hier einen außergewöhnlich umfangreichen Einschub, in dem er die von Tosi nur angedeutete Technik der Solmisation mit sechs Silben gründlich erklärt, und auch jene Tabelle abbildet, die weiter oben aus der Schrift von Dehn entnommen ist. Agricola gibt als Quelle die „Mitzlersche musikalische Bibliothek“ an. Offenbar war eine umfangreiche Erläuterung der Mutation in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland nötig geworden. Den Sinn der Verwendung der Solmisation gibt Tosi wie folgt an:

**Der Lehrer sey besorget, daß die Töne von dem Schüler, in dem er ihre Namen singt, vollkommen rein angegeben werden.**

Hieraus ist eindeutig erkennbar, dass die Verwendung der Silben vornehmlich der Gehörbildung und der sauberen Intonation galten. Agricola erwähnt dann auch noch die Variante des DO anstelle von UT, die der auf der Insel Fehmarn geborene *Otto Gibel* (1612 - ?) aufgebracht haben soll.

Die Solmisationssilben wurden bereits im 16. Jahrhundert recht willkürlich mit der Begründung besserer Sangbarkeit ausgewechselt, so dass auch das System Guidos mit der Veränderung DO RE MI FA SO LA SI in Deutschland, Frankreich und Italien auftaucht und bis heute in vielen Ländern als Synonym für die Tonskala c d e f g a h benutzt wird. Auch bei der Bezeichnung der

Tonarten ist es außerhalb des deutschen Sprachraums noch heute üblich, die Guidonischen Silben in dieser Ersatzbedeutung zu gebrauchen. Damit hatte sich eine Vermischung relativer Tonhöhenbezeichnung durch Tonsilben mit der absoluten Tonhöhenbezeichnung durch einzelne Buchstaben vollzogen, die den Sinn des ganzen Systems als Intonationsgrundlage für das Singen aushebelt. Aber auch innerhalb der Gesangsschulen war durch umfassende Umbenennungen ein Sinneswandel vollzogen worden, der mehr und mehr aus der Bedeutung der Solmisation für die Praxis der vokalen Mehrstimmigkeit herausführte.

Aus Belgien stammen die Silben BO CE DI GA LO MA NI, die als Solmisatio Belgica oder Bocedisatio bezeichnet wurden und deren Erfindung dem niederländischen Komponisten *Hubert Waelrant* (1517 - 1595) zugeschrieben wird. Im 17. Jahrhundert findet sich dann dieses System in der Musiklehre als Voces Belgicæ. Die Halbtonstufen wurden hier durch den Vokal i angezeigt. Der Geistliche *Daniel Hitzler* (um 1580 - 1635) führte 1628 die als Bebisatio benannten Silben LA BE CE DE ME FE GE ein. Der Kapellmeister Friedrich II von Preußen, *Carl Heinrich Graun* (1703 - 1759) entwickelte das erste chromatische Solmisations-System, dessen Anwendung Damenisation benannt wurde. Der Silbenvorrat gliederte sich in die diatonischen Grundsilben DA ME NI PO TU LA BE und ihren chromatischen Ableitungen, bei denen die Vokale bei allen Erniedrigungen durch die Silbe -es (DES MES NES PES TES LES BES) und bei allen Erhöhungen durch die Silbe -as (DAS MAS NAS PAS TAS LAS BAS) ausgetauscht werden sollen. Der berühmte Komponist, Gewandhauskapellmeister und Thomaskantor *Johann Adam Hiller* (1728 - 1804) veröffentlichte 1774 seine „Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange“, in denen er die Graunschen Silben umfassend einsetzt, allerdings ohne ihre chromatische Erweiterung. Ein Auszug aus dem zweiten Teil seiner Gesangsschule „Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange“ von 1780 möge eine Begründung für den den neuartigen Einsatz der Silben geben:

Mit einigen andern Fehlern der schlimmen Gewohnheit oder Nachlässigkeit in der Aussprache hat es weniger zu bedeuten. Die Vocalen und Doppelvocalen rein zu bekommen, den Unterschied der harten und weichen Consonanten fühlbar zu machen, ist die schwerste Aufgabe nicht. Es ist im ersten Theile dieser Anweisung genug darüber gesagt, und auch dafür gesorgt worden, diese Absicht zu erreichen. Die Graunischen Sylben: Da me ni po tu la be sind immer mit großem Nutzen dazu zu gebrauchen.

Der Bedeutungswandel der Solmisation zwischen Tosi (1723) und Hiller (1780) vollzog sich in knappen 50 Jahren! Im 18. Jahrhundert ist demzufolge die Solmisation mehr auf die gesangstechnische Ausbildung von Sängerstimmen angewendet worden. Solche Gesangsübungen unter Verwendung von Silben anstelle von Text nennt man Solfeggieren. Der Sinn der Silben diente nun mehr der Schulung von Vokalbildung und Artikulation, wie aus dem Text Hillers deutlich hervorgeht. Die ursprüngliche Bedeutung als Intonationsinstrument, wie es Tosi noch beschreibt, war verloren gegangen. In diesem Zusammenhang erscheint der Streit von Mattheson gegen Buttstett einleuchtend: der Opernkomponist der neuen Kunst gegen den Kantor alter Schule.

Das 19. Jahrhundert brachte für die Solmisation wieder eine mehr auf die Bildung des Gehörs gerichtete musikpädagogische Bewichtung. Die Krone aller Bemühungen dürfte die Tonwort-Methode sein, die *Carl Eitz* (1848 - 1924) 1891 veröffentlichte. Es handelt sich hier um eine eigenständige und bis ins letzte Detail durchdachten Lautsymbolik bei der Bildung der Tonsilben. Mit dieser Lautsymbolik versuchte Eitz, sämtliche diatonischen und chromatischen Bezüge der Töne untereinander auszudrücken. Die zwölf chromatischen Tonstufen der Oktave werden mit je einem Konsonaten in Abwechslung von Kurzlaut und Dauerlaut versehen. Dazu treten die fünf Vokale, mit dem Ton g beginnend zur Kennzeichnung der Ganztöne hinzu. Die diatonischen Halbtonschritte werden durch Vokalwiederholung angezeigt. Enharmonische<sup>3)</sup> Töne stellt Eitz durch

Konsonantengleichheit dar. Chromatische Versetzungen bildete man durch eine erzwungene Vokalgleichheit. Damit ergibt die „Tonwort-Methode“ von Eitz die Möglichkeit, die Komma-differenzen<sup>4)</sup> der reinen Stimmung durch die Verwendung der verschiedenen Vokale sinnfällig zu machen. Eitz hatte sich neben seiner Anstellung als Schullehrer in Eisleben besondes mit musikwissenschaftlichen Themen zur Darstellung von Tonsystemen beschäftigt. Akustische Untersuchungen führten ihn zur Konstruktion eines Reinharmoniums, das die Oktave in bis zu 104 Tonstufen unterteilt. In diesem Zusammenhang ist auch die Eitzsche Tonwort-Methode zu sehen. Sie bildet eine Art wissenschaftlich-systematischer Tonbestimmung und kann allenfalls als Ersatz für die unsystematische Tonbenennung durch Buchstaben gelten. Jede Tonart braucht ihre eigene Silbenfolge, was die Sache noch komplizierter macht als die Mutationen im Guidonischen System. Für eine chromatische Tonleiter von c bis c' sind nach Eitz' Methode folgende Tonwörter (Silben) vorgesehen, die konkreten Tonöhen zugeordnet sind und deren Proportionen durch Vokal- und Konsonantenbeziehungen darstellt werden. Hier eine Übersicht über die Tonsilben:

<b>c</b>	<b>cis</b>	<b>d</b>	<b>dis</b>	<b>e</b>	<b>f</b>	<b>(eis)</b>	<b>fis</b>	<b>g</b>	<b>gis</b>	<b>a</b>	<b>ais</b>	<b>h</b>	<b>c'</b>	<b>his</b>
<b>bi</b>	<b>ro</b>	<b>to</b>	<b>mu</b>	<b>gu</b>	<b>su</b>	<b>sa</b>	<b>pa</b>	<b>la</b>	<b>de</b>	<b>fe</b>	<b>ki</b>	<b>ni</b>	<b>bi</b>	<b>bo</b>
<b>c'</b>	<b>h</b>	<b>ces'</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>as</b>	<b>g</b>	<b>ges</b>	<b>f</b>	<b>e</b>	<b>fes</b>	<b>es</b>	<b>d</b>	<b>des</b>	<b>c</b>
<b>bi</b>	<b>ni</b>	<b>ne</b>	<b>ke</b>	<b>fe</b>	<b>da</b>	<b>la</b>	<b>pu</b>	<b>su</b>	<b>gu</b>	<b>go</b>	<b>mo</b>	<b>to</b>	<b>ri</b>	<b>bi</b>

Der Wechsel von Kurz- und Dauerlaut in der chromatischen Reihe, die Folge gleicher Laute bei Ganztonfortschreitung und die gleichmäßige Verteilung von Zungen-, Lippen- und Gaumenlauten auf die gesamte Tonreihe und die Folgerung, dass man für jede Tonart eine andere Silbenreihe braucht, widersprechen in ihrer Kompliziertheit jeder pädagogischen Eignung (für Kinder). Zur Demonstration für akustische Probleme ist die Methode ebenfalls fragwürdig. Die nationalsozialistische Schulpolitik hat immer wieder versucht, die als „englisch-jüdisch“ diskriminierte Tonika-Do-Methode, über die im Anschluss zu berichten sein wird, gegen das „deutsche“ Tonwort-System von Carl Eitz zu tauschen. Da die Tonwort-Methode nur als Ersatz für absolute Tonhöhenbenennung in Frage kommt, stellt sie keine Alternative zu den relativen Tonsilbensystemen dar. Sie ist für den Unterricht unbrauchbar und hat sich daher auch nicht durchsetzen können.

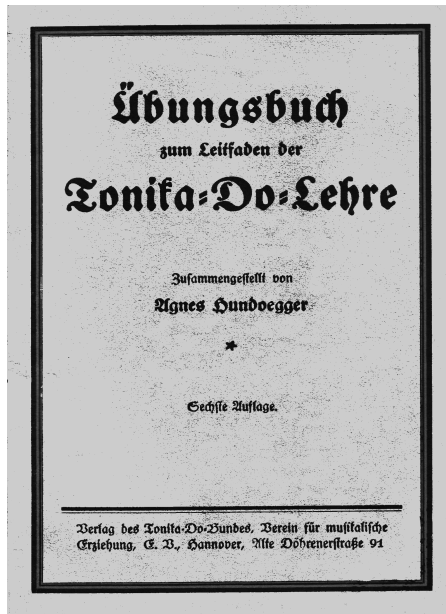
In England folgte man der Methode mit den sieben Solmisationssilben DOH RAY ME FAH SOH LAH TE, die insbesondere in der Kirchenmusik und bei Arbeiterchören gebraucht wurden. Im Anschluss an das musikalisch - soziale Wirken von *Sarah Ann Glover (1786 - 1861)* bekommt die musikpädagogische Arbeit des Pfarrers *John Curwen (1816 - 1880)* eine zentrale Bedeutung. In seiner Schrift „The standard course of lessons and exercises in the Tonic-Solfa-Method of Teaching Music“ von 1858 macht sich der sozialpädagogische Einschlag in dem Bemühen um eine Volksnotenschrift bemerkbar. Es ging also darum, Menschen ungebildeten Standes in die Musik dergestalt einzuführen, dass sie das Singen von Melodien auch ohne tiefgreifendere musiktheoretische Unterweisung erlernen sollten. Glovers Methode baute auf dem Norwich sol-fah System auf. Dabei entsteht eine sogenannte Buchstaben-Notation. Die Tonsilben doh ray me fah soh lah te werden auf ihre Konsonanten d r m f s l t reduziert. Alterierende Umwandlung erfolgt bei Erhöhung durch den Vokal i (engl. de, fe ... Ausnahme my, ty) und bei Erniedrigung durch den Vokal o (engl. ra, ma ... Ausnahme du fu). Aber auch eine rhythmische Kurzschrift ist Gegenstand der Tonic-Solfa-Methode Curwens. Doppelpunkte (:) trennen eine Zählzeit von der nächsten, einfache Punkte (.) werden verwendet, wenn man eine Zählzeit in zwei Halbe aufteilt und Kommas (,) wenn halbe Zählzeiten in Viertel aufgeteilt werden. Bindestriche (-) bedeuten, dass eine Note über eine Zählzeit hinaus gehalten wird. Leerzeichen bedeuten Pausen. Zählzeiten werden durch senkrechte Stri-

che (l) gezeichnet. Hier also ein Originalbeispiel von John Curwen aus seinem zuvor erwähnten Buch von 1858:

doh is E

Come and sing a mer - - ry song, Wake the cheer - ful glee,

Diese Darstellungsweise ist bis heute in England, aber auch in anderen Ländern üblich und wurde auch auf die deutsche Tonika-Do-Methode übertragen.



Durch die Kombination mit den von Curwen und seinem Sohn entwickelten Handzeichen entstand jene Methode, die die deutsche Musikpädagogin *Agnes Hundoegger* (1858 - 1927) um 1885 zur Tonika-Do-Methode ausbaute und 1897 in Deutschland bekannt machte. Ihre zusammenfassende Veröffentlichung „Lehrweise nach Tonika Do“ erschien kurz vor ihrem Tode und konnte bereits 1943 in der achten Auflage publiziert werden. Auch *Zoltan Kodály* (1882-1967) brachte die Methode über England nach Ungarn. Hundoegger entwickelte nun auch noch eine von Curwen abgeleitete Darstellung der Rhythmen und Tonsilben, die sie in einigen Übungheften anwendet. Hinzu kommen in der Darstellung die Rhythmus-Silben, die ein wesentlicher Bestandteil der Tonika-DO-Methode sind. Heute mag eine solche Darstellung als Kuriosum gelten. Am Anfang des 20. Jahrhunderts hingegen hat es eine große Zahl derartiger Veröffentlichungen gegeben. Die Gefahr einer so abgewandelten Tonschrift liegt in der unüberbrückbaren Trennung zur klassischen Notenschrift. Es ist zu überlegen, ob nicht das Erlernen der

unüberbrückbaren Trennung zur klassischen Notenschrift. Es ist zu überlegen, ob nicht das Erlernen der

### Gesang der Mönche.

Tonika Es. La = C (l <sub>1</sub> )	Beethoven.
<p><i>sf</i> m    <i>p</i> m m m    — m m —m   m    —    —    <math>\overset{\circ}{o}</math> m  </p> <p>d    d d d    — d r —d   d    —    t<sub>1</sub>    <math>\overset{\circ}{o}</math> t<sub>1</sub>  </p> <p>Rasch tritt der Tod    den Men-schen an,    es</p> <p>l<sub>1</sub>    l<sub>1</sub> l<sub>1</sub>    — l<sub>1</sub> t<sub>1</sub> —l<sub>1</sub>   l<sub>1</sub>    —    sl<sub>1</sub>    <math>\overset{\circ}{o}</math> sl<sub>1</sub>  </p>	
<p>m m m    — m m —m   m    —    m    <math>\overset{\circ}{o}</math> m   s —s s s</p> <p>t<sub>1</sub> d r    — r d —t<sub>1</sub>   r    d    d    <math>\overset{\circ}{o}</math> m   r —r r r</p> <p>ist ihm fei    = ne Frist ge-ge    =    ben;    es stürzt ihn mit-ten</p> <p>sl<sub>1</sub> l<sub>1</sub> t<sub>1</sub>    — t<sub>1</sub> l<sub>1</sub> —sl<sub>1</sub>   t<sub>1</sub>    l<sub>1</sub>    l<sub>1</sub>    <math>\overset{\circ}{o}</math> d   t<sub>1</sub> —t<sub>1</sub> t<sub>1</sub> t<sub>1</sub></p>	

tradierten Notation letztlich logischer wäre, als die auf Curwen zurück gehende „Volksnotenschrift“. Nur mithilfe nachstehender Tabellen kann heute der Chorsatz Beethovens entziffert werden. Übersicht über die Taktschreibart und die rhythmische Benennung:

Ganze Schläge.	Halbe Schläge.	Drittel Schläge.	Viertel Schläge.
$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \quad \overline{d} \\ ta \quad ta \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \\ ta te \quad ta te \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \overline{d} \\ ta te ti \quad ta te ti \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{d} \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \overline{d} \overline{d} \\ tafatefe \quad tafatefe \end{array} \right $
$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \quad - \\ ta \quad a \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{d} \quad - \overline{d} \\ ta te \quad a te \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} - \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} - \\ ta e ti \quad tate i \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \\ ta \quad tefe \quad tafa te \end{array} \right $
$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \quad o \\ ta \quad sa \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{d} \quad \overline{o} \overline{d} \\ ta te \quad sa te \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{o} \overline{d} \quad \overline{o} \overline{o} \\ ta seti \quad sa tesi \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \quad - \overline{d} \quad \overline{o} \overline{d} \quad \overline{d} \\ ta \quad fe \quad safa te \end{array} \right $
	$\left  \begin{array}{c} \overline{o} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{o} \\ sa te \quad ta se \end{array} \right $		$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \quad \overline{o} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{o} \\ ta \quad sefe \quad tafa se \end{array} \right $

**Sechstel Schläge.**

(Zweimalige Dreiteilung.)	(Dreimalige Zweiteilung.)
$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \overline{d} \\ tarala \quad terele \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \\ tafa \quad tefe \quad tifi \quad tafa \quad tefe \quad tifi \end{array} \right $

**Achtel Schläge.**

$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \\ tana \quad fana \quad tene \quad fene \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{c} \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \quad \overline{d} \overline{d} \\ tana \quad fana \quad tene \quad fene \end{array} \right $
--	--

Übersicht über die Tonarten und ihren zugehörigen Tonbenennungen:

Ges	Des	As	Es	B	F	C	G	D	A	E	H	Fis		
<i>es</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>	<i>cis</i>	<i>gis</i>	<i>dis</i>		
<i>s</i>	<i>d<sup>1</sup></i>	<i>f</i>	<i>t</i>	<i>m</i>	<i>l</i>	<i>D</i>	<i>r<sup>1</sup></i>	<i>D</i>	<i>s</i>	<i>d<sub>1</sub></i>	<i>f</i>	<i>l</i>	<i>r</i>	<i>s</i>
<i>f</i>	<i>t</i>	<i>m</i>	<i>l</i>	<i>r</i>	<i>s</i>	<i>C</i>	<i>DO<sup>1</sup></i>	<i>C</i>	<i>f</i>	<i>t</i>	<i>m</i>	<i>l</i>	<i>r</i>	<i>s</i>
<i>m</i>	<i>l</i>	<i>r</i>	<i>s</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>H</i>	<i>TI</i>	<i>H</i>	<i>m</i>	<i>l</i>	<i>r</i>	<i>s</i>	<i>d</i>	<i>f</i>
<i>r</i>	<i>s</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>t<sub>1</sub></i>	<i>m</i>	<i>A</i>	<i>LA</i>	<i>A</i>	<i>r</i>	<i>s</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>t<sub>1</sub></i>	<i>m</i>
<i>d</i>	<i>f</i>	<i>t<sub>1</sub></i>	<i>m</i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r</i>	<i>G</i>	<i>SO</i>	<i>G</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>m</i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r</i>	<i>s<sub>1</sub></i>
<i>t<sub>1</sub></i>	<i>m</i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r</i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d</i>	<i>F</i>	<i>FA</i>	<i>F</i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r</i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d</i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>1</sub></i>
<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r</i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d</i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>1</sub></i>	<i>E</i>	<i>MI</i>	<i>E</i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r</i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d</i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>1</sub></i>
<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d</i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>1</sub></i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>D</i>	<i>RE</i>	<i>D</i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d</i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>1</sub></i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>l<sub>1</sub></i>
<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>1</sub></i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>C</i>	<i>DO</i>	<i>C</i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>1</sub></i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>1</sub></i>
<i>m<sub>1</sub></i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d<sub>1</sub></i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>H</i>	<i>t<sub>1</sub></i>	<i>H</i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d<sub>1</sub></i>	<i>f<sub>1</sub></i>
<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d<sub>1</sub></i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>2</sub></i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>A</i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>A</i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d<sub>1</sub></i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>2</sub></i>	<i>m<sub>1</sub></i>
<i>d<sub>1</sub></i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>t<sub>2</sub></i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>l<sub>2</sub></i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>G</i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>G</i>	<i>d<sub>1</sub></i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>l<sub>1</sub></i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>2</sub></i>
<i>t<sub>2</sub></i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>l<sub>2</sub></i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>2</sub></i>	<i>d<sub>1</sub></i>	<i>F</i>	<i>f<sub>1</sub></i>	<i>F</i>	<i>l<sub>2</sub></i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d<sub>1</sub></i>	<i>f<sub>2</sub></i>	<i>t<sub>2</sub></i>
					<i>t<sub>2</sub></i>	<i>E</i>	<i>m<sub>1</sub></i>	<i>E</i>	<i>l<sub>2</sub></i>	<i>r<sub>1</sub></i>	<i>s<sub>1</sub></i>	<i>d<sub>1</sub></i>	<i>f<sub>2</sub></i>	<i>t<sub>2</sub></i>

Die verkürzte Darstellung der Tonsilben und die irritierende Ähnlichkeit zu den Tonbuchstaben wird in dieser Tabelle bis zur Unkenntlichkeit getrieben. Einer solchen Darstellungsweise kann man völlig zu Recht unterstellen, dass sie von der Notenschrift ablenke. Ungeachtet dessen muss aber festgestellt werden, dass sich die Tonika-Do-Methode größerer Beliebtheit erfreute als das Tonwort-System von Eitz. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitete sie sich dank eifriger Musikpädagogen wie Maria Leo, Alfred Stier, Walter Kühn, Fritz Reuter, Rose Cramer, Frieda Loebenstein und Hilmar Höckner sehr schnell. Letzterer führte den Do-Schlüssel ein, eine Art Grundtonschlüssel, der wie ein alter C-Schlüssel aussah und im normalen Notenliniensystem die Stelle des Do angab. Durch Fritz Jöde fand die Tonika-Do-Methode Eingang in die Jugend- und Volksmusikbewegung jener Zeit. Im Laienchor war sie ein willkommenes Hilfsmittel für die vielen nicht musikalisch vorgebildeten, sangesfreudigen Menschen.

Wie schon erwähnt beschäftigte sich der ungarische Komponist Zoltán Kodály mit der Vervollkommnung der Tonsilbenmethode, besonders aber seine Rhythmussilben haben eine weite Verbreitung gefunden und werden heute immer noch angewendet.

Die Grundsilben des Tonika-Do-Systems waren von den Guidonischen Silben DO RE MI FA SOL LA TI abgeleitet. Für die Molltonalität begann man die Skala mit LA. Bereits 1886 leitete *John Hullah* daraus eine eigene Möglichkeit für die chromatischen Tonsilben ab:

#	da	ri	mis	fe	sal	le	sis
♯	do	re	mi	fa	sol	la	si
♭	du	ra	me	fo	sul	lo	se

In Anlehnung an die chromatischen Tonsilbenbenennungen Curwens, wurden in Deutschland weitere Veränderungen vollzogen. Bei den Tonsilben für die Stammtöne konnte eine einheitliche Doppellautung dadurch eingeführt werden, dass man bei der Silbe SOL das L wegließ und bei den chromatischen Tonsilben an die Konsonanten für eine Erhöhung den Vokal i und für eine Erniedrigung den Vokal u anhängte. Das war insofern besser, als dass dadurch dem Aufbau der diatonischen Tonalität mehr entsprach als bei Hullah's Tonsilben. Andererseits entfiel die Benennungsmöglichkeit für verminderte und übermäßige Intervalle, wie sie Hullah's System noch für die vierte und siebente Tonstufe ermöglichte.

#		di		ri		fi		si		li		
♯	do		re		mi	fa		sol		la		ti
♭		ru		mu		su		lu		tu		

*Josef Wenz* schlug 1950 vor, das i gegen das ü auszutauschen, um Vokalgleichheiten zwischen den diatonischen und den chromatischen Tonsilben zu vermeiden, was zu folgender Darstellung führt:

#		dü		rü		fü		sü		lü		
♯	do		re		mi	fa		sol		la		ti
♭		ru		mu		su		lu		tu		

Das Besondere der Tonika-Do-Methode ist ihre Kombination mit den Curwenschen Handzeichen, wie dies zusammenfassend in der Tabelle auf Seite 18 dargestellt ist. Damit wurde eine visuell-motorische Komponente der Solmisation hinzugefügt, die musikpädagogisch von großer Bedeutung ist. Man sollte nun meinen, dass sich die immer weitere Verbreitung findende Tonika-Do-Methode allgemein auch in den Schulen durchsetzen würde. Indes hatte sich in Deutschland

eine immer stärker werdende Zentralmacht für die Belange der Volksbildung herausgebildet. Beamte verboten 1910 für den Schulgesangsunterricht die Verwendung von Silbensystemen, was sich besonders gegen das Eitzsche Tonwort und die Tonika-Do-Methode richtete, die immer weitere Verbreitung gefunden hatten. Diese unsägliche Zensur wurde dann in dem Schulmusikerlass vom 14. April 1924 wieder aufgehoben. In den 30er Jahren gab es unter den Musikpädagogen einen heftigen Streit um die beste Tonsilbenmethode, der als Methodikerstreit in die Geschichte der Musikpädagogik eingegangen ist.

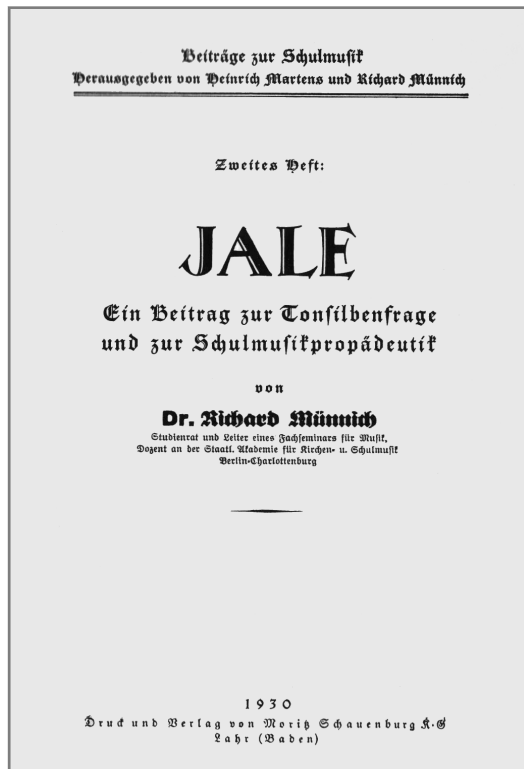
In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatten sich also zwei unterschiedliche Tonsilben-Methoden in der Musikpädagogik etabliert: das Tonwort (Eitz) und Tonika-Do. Während es bei der Tonwort-Methode um eine wissenschaftlich-akustische Darstellung der Tonhöhenbeziehungen ging, mit dem die ungenaue Darstellung der Notennamen durch Buchstaben (A-B-C-dieren = Singen der Töne auf Tonnamen) verbessert werden sollte, verfolgte die Tonika-Do-Methode den historischen Ansatz relativer Bezeichnung aus der Zeit Guidos aus Arezzo. Das Tonwort hielt sich jedoch trotz seiner komplizierten Struktur fast gleichberechtigt neben Tonika-Do. Der Terminus „Tonwort“ kommt daher, dass aufeinander abgestimmte stimmhafte und stimmlose Konsonanten mit den Vokalen zu Tonworten verbunden werden, wie die Tabelle am Beispiel für C- Dur zeigt:

	b	r	t	m	g	s	p	l	d	f	k	n	b
i												ni	bi
e										fe			
a								la					
u					gu	su							
o			to										
i	bi												
Ton	C		D		E	F		G		A		H	C

Für die Zusammensetzung der Laute spielt der Lautcharakter (Stoßlaute und Dauerlaute) und die Artikulationsstelle (Lippe, Zunge-Zähne, Gaumen) eine entscheidende Rolle. Für die Bildung der Tonworte gelten besondere Regeln wie beispielsweise der Wechsel von Stoß- und Dauerlaut kombiniert mit der Vokalgleichheit bei chromatischen Fortschreitungen oder das Verbinden von Silben mit gleichem Lautcharakter und unterschiedlichen Vokalen bei Ganztonschritten. Damit ergibt sich für jede Tonart eine eigene Tonwortreihe wie die Übersicht zeigt:

<b>C-Dur</b>	<b>bi</b>	<b>to</b>	<b>gu</b>	<b>su</b>	<b>la</b>	<b>fe</b>	<b>ni</b>	<b>bi</b>
	S L	S Z	S G	D Z	D Z	D L	D Z	S L
<b>D-Dur</b>	<b>to</b>	<b>gu</b>	<b>pa</b>	<b>la</b>	<b>fe</b>	<b>ni</b>	<b>ro</b>	<b>to</b>
	S Z	S G	S L	D Z	D L	D Z	D Z	S Z
<b>d-Moll</b>	<b>to</b>	<b>gu</b>	<b>su</b>	<b>la</b>	<b>fe</b>	<b>ke</b>	<b>bi</b>	<b>to</b>
	S Z	S G	D Z	D Z	D L	S G	S L	S Z

Erst als 1930 Richard Münnich sein JALE vorlegte, kam eine neue Methode hinzu, die zunächst als zusammenfassende Alternative zu Tonika-Do und Tonwort beabsichtigt war.



Offenbar gingen viele Jahre harter Arbeit voraus, bevor der deutsche Musikpädagoge *Richard Münnich* (1877 - 1970) seine Methode der Solmisation vorlegte. Schon zwischen der ersten Veröffentlichung im Jahr 1930, deren Titelblatt links abgebildet ist, und den Nachauflagen von 1957 und 1959 sind einige Unterschiede festzumachen, die belegen, dass Münnich intensiv an seiner Methode weitergearbeitet hat. Dabei fallen zwei wesentliche Unterschiede auf, einmal die Problematik der Handzeichen und die Frage der Herkunft, zu der Münnich unterschiedlich Stellung nimmt. Spricht er noch 1930 davon, wie sehr er durch die Eitzsche Methode gelernt habe, lehnt er in der Veröffentlichung von 1959 diese Methode als unbrauchbar ab. Bevor zur Problematik der Handzeichen etwas gesagt wird, erscheint es angebracht, die offenen wie verdeckten Quellen der JALE-Methode zu benennen. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Münnichs Methode auch die Arbeit mit der elementaren rhythmischen Schulung mittels Rhythmus-silben enthält. Diese soll hier, durch die Bewichtung

auf die Tonsilben, unbetrachtet bleiben. Es ist nur in dem Punkt interessant, als dass alle vorhergehenden Methoden ausschließlich mit den Tonhöhen befasst waren.

Richard Münnich schöpft natürlich nicht aus dem Nichts. Seine Beziehung zum Guidonischen Prinzip liegt in der Grundüberlegung, eine auf Intervallverhältnisse bezogene Methode zum besseren Erfassen und Absingen von Tonfolgen zu schaffen. Dass das Mutationsprinzip durch den Wegfall einer auf die alten Modi beschränkten Musikpraxis überholt war, ist bereits schon lange vor JALE bekannt gewesen. Dennoch hatte das Mutationsprinzip den Vorteil, die Unterscheidung zwischen Ganz- und Halbtonschritten innerhalb der Diatonik dergestalt zu unterstreichen, dass der Halbtonschritt immer mit MI-FA bezeichnet wurde. Spätere Systeme haben ebenfalls versucht, die Halbtonschritte durch unterschiedliche Konsonanten- oder Vokalbenennung zu signalisieren. Es gab aber auch Systeme, die keinen besonderen Wert auf diese wichtige Unterscheidung legten. Auch die Hinzufügung einer siebenten Silbe zu den Guidonischen Silben spart diese Signalwirkung aus. Das System von Graun war dann das erste, welches die Benennung der chromatischen Stufen ermöglichte. Offenbar hat sich das aber nicht durchgesetzt, zumal Grauns Darstellungsmittel durch die Tonbuchstabensuffixe -as und -es wieder zu nah an die normale Notation erinnerte. Eitz löste das Problem der Halbtonschritte durch Vokalwiederholung, eine Verfahrensweise, die Münnich übernahm. Dennoch war Eitz' Tonwort höchst unsängerisch. Man konnte zwar auch übermäßige oder verminderte Intervalle höchst peinlich genau darstellen, dennoch war eine logische Ableitung der vom Singenden schlecht zu fassenden Intervalle sehr schwer nachzuvollziehen. Wenn ein Sänger eine übermäßige Sekunde sieht, wird er eine Kleinterz intonieren, zumindest in Zusammenwirkung mit gleichschwebend temperiertem<sup>2)</sup> Instrumentarium. Es ist also von wenig Sinn, diesen Unterschied mit der Solmisations-Methode deutlich zu machen. Trotzdem war es nötig, ein Silbensystem zu haben, das alle chromatischen Tonstufen nach dem Prinzip sinnvoller Orthographie (cis oder des) darstellen kann. Eine weitere Bedingung war die Sangbarkeit der Silben. Und letztendlich musste das System in Kombination von Vokalen und Konsonanten so beschaffen sein, dass ein Erfassen keine solchen Probleme bereitet, dass die Konzentration auf den Sinn der Methode (das saubere Singen) verstellt wird.



Münnich kam hier auf eine verblüffend einfache Idee: Er wählte die Klingerkonsonanten, von denen es im deutschen Alphabet genau sieben gibt, also so viele, wie man für die sieben Tonstufen der diatonischen Skala braucht. Münnich ordnete sie genau nach ihrem Auftreten im Alphabet an: J, L, M, N, R, S, W. Glücklicherweise haben wir nur fünf Vokale. Das sind zwei zu wenig für die siebenstufige Leiter. Also müssen zwei verdoppelt werden. Wo soll man sie sonst verdoppeln, wenn nicht bei den Halbtonfortschreitungen!? Auch die Vokale ordnete er nach ihrer alphabetischen Folge. Das Ergebnis für eine Durtonleiter ergab:

**JA LE MI\_NI RO SU WA\_JA**

Für reines Moll musste man mit SU beginnen:

**SU WA\_JA LE MI\_NI RO SU**

Um nun die harmonisch-melodischen Besonderheiten von Moll darzustellen, braucht man die Darstellung der Halbtonabweichungen. Diese sind nach dem selben Prinzip der Vokalgleichheit bei Halbtonintervallen anzuleiten, wie das bereits in den Grundskalen angelegt ist (MI\_NI, WA\_JA). Erhöht man das JA, um einen Fortgang zum LE mit einem tonalen Leitton zu versehen, nimmt man vom JA den Konsonanten J und vom LE den Vokal E und erhält die Silbe JE. Damit wird der besondere Energiestrom vom JE zum LE betont. Er hat gewisse Ähnlichkeit mit der Leittonstruktur WA\_JA. Erniedrigt man aber das LE, um eine Gleittonverbindung zwischen LE und JA zu setzen, nimmt man den Konsonanten L vom LE und den Vokal A vom JA und erhält die Silbe LA. Sie ähnelt jener diatonischen Gleittonstruktur NI\_MI. Auf diese Weise lassen sich alle chromatischen Zwischenstufen je nach ihrer energetischen Bestimmung bezeichnen. Münnich tauschte nicht einfach Vokale aus, wie das Tonika-Do-System, er kombinierte neue Silben so, dass die den Tönen zugrunde liegende Energetik deutlich wurde. Natürlich hat das Eitz auch gemacht, aber so kompliziert, dass es für die Singepraxis untauglich war. Münnich gelang ein überzeugend einfaches Konstrukt aus Konsonanten und Vokalen, das entgegen der Beliebigkeit der Guidonischen Silben eine Ordnung brachte, die leichter fasslich war als alle Systeme zuvor. Dabei reicht ihre Verwendbarkeit für fast alle Tonsysteme, mit denen der singende Mensch konfrontiert wird. Wie so oft sind Einfachheit und Brauchbarkeit jene Attribute, die viele große Ideen gemeinsam haben. Die Explosiva (p, t, k) verwendet Münnich für seine Rhythmus-silben, die sich aber nicht allgemein durchgesetzt haben.

Der große Nachteil des Systems lag in der Gestalt der Handzeichen. In der Tabelle auf der nächsten Seite kann ein Vergleich der Handzeichensysteme gezogen werden. Münnich erdachte sich ein Zeichensystem für die Handstellungen, das er von den Lauten ableitete. Er beschreibt das so: „Wir haben fünf Vokale; der dritte bis fünfte Finger haben also in der Handzeichenreihe fünf verschiedene Stellungen ...

*a = geschlossen wie in geballter Faust*

*e = nach unten aufgeklappt*

*i = ausgestreckt*

*o = gespreizt*

*u = gekrümmt*

*Wir haben im ganzen sieben Klinger; Daumen und Zeigefinger zusammen haben also sieben verschiedene Stellungen. ... Diese sind:*

*j = Zeigefinger geschlossen wie in geballter Faust; Daumen anliegend*

*l = Zeigefinger nach oben aufgeklappt; Daumen anliegend*

*m = Zeigefinger gestreckt; Daumen anliegend*

*n = Zeigefinger gestreckt; Daumen ganz seitlich*

*r = Zeigefinger gestreckt, aber vom 3. Finger abgespreizt; Daumen ganz seitlich*

*s = Zeigefinger gekrümmt; Daumen ganz seitlich*

*w = Zeigefinger geschlossen wie in geballter Faust; Daumen anliegend“*

Es liegt in der Sache selbst, dass daraus Positionen entstehen, die für die kindliche Motorik ungeeignet sind und deren schnellere Abfolge eine recht akrobatische Fertigkeit verlangt. Außerdem sind die geringen Veränderungen der Fingerstellungen von Weitem schlecht zu erkennen. In der Tabelle sind nun jene Handzeichen aufgezeichnet, die Münnich in der Erstausgabe seines JALE-

Intervall	Curwen/Hundoegger ab 1891		Richard Münnich ab 1930		JALE nach 1960	
	Text	Image	Text	Image	Text	Image
7	ti		Wa		WA	
7-	tu		Wu		WU	
6+	lü		Sa		SA	
6	la		Su		SU	
6-	lu		So		SO	
5+	sü		Ru		RU	
5	so		Ro		RO	
5-	su		Ri		RI	
4+	fü		No		NO	
4	fa		Ni		NI	
3	mi		Mi		MI	
3-	mu		Me		ME	
2+	rü		Li		LI	
2	re		Le		LE	
2-	ru		La		LA	
1+	dü		Je		JE	
1	do		Ja		JA	

Buches angegeben hat. Die Handstellung für So oder Wu ist wie eine Spreizübung. Im Vergleich dazu nehmen sich die Handzeichen von Curwen/Hundoegger, zumindest für die Stammtöne, besser aus. Die Chromatika sind dann auch wieder gewöhnungsbedürftig wie beispielsweise die Führen der Hand.

Die Handzeichen haben eine eigene visualisierte Mitteilungsweise. Wie jedes Symbol oder Zeichen ist es daher notwendig, dass mit der Gestaltgebung auch eine Sinnentsprechung erfolgt. Das WA von Münnich (1930) ist doch recht seltsam, wenn der Daumen nach unten zeigt und der Leittton aber eine Strebetendenz nach oben besitzt. Die Quarte NI ist dissonanter Gleitton abwärts zur Medianten MI. Münnichs ursprüngliche Handstellung hat aber eine Aufwärtstendenz. Curwen hat das WA-Zeichen besser gelöst, da die Leittontendenz sichtbar ist. Hundoegger ergänzte eine zweite Variante, für den Fall, dass der Leittton doch nicht aufwärts geführt wird. Solche derart begründeten Ergänzungen gibt es an drei Stellen. Sie sind etwas abwegig, weil eine Leittontendenz melodisch gebrochen werden kann, die energetische Tendenz damit aber nicht aufgehoben wird. Gerade durch das Anzeigen der tonalen Tendenz wird um so deutlicher, wenn die Melodie diese Tendenz bricht. Betrachtet man also die Handzeichen danach, wie gut sie die energetischen Tendenzen der Töne sichtbar machen, so fällt auf, dass die Curwenschen Handzeichen schon viel Gutes haben, während das alte chromatische Münnich-System mit seiner an Geheimzeichen erinnernden Art der Darstellung für die musikalische Praxis ungeeignet erscheint. Auf diese Weise könnte man mit Handzeichen auch buchstabieren.

Im Zuge der Neueinführung des JALE-Systems trafen sich die Pädagogen Siegfried Bimberg, Hans Kloss und Else Ehrhardt mit dem Altmeister Richard Münnich 1951 in Weimar, um neue Wege des Hörenlernens zu diskutieren. An Universitäten, Hochschulen und Lehrerbildungsinstituten der damaligen DDR fanden sich potentielle Fachkräfte (Siegfried Bimberg, Anita Kober, Albrecht Krauß, Else Ehrhardt), die in Arbeitsgruppen viel dazu beitrugen, die JALE-Methode für die Schulen brauchbar zu machen. In kirchlichen Kreisen (Alfred Stier, Gerd Ochs) war die Tonsilbenarbeit bereits ungehindert angewendet worden, weshalb offenbar die Bildungsministerin der DDR, Else Zaisser, 1953 ein Tonsilbenverbot für die Schulen erließ. Abtrünnigen Kollegen drohte man mit der Entlassung aus dem Schuldienst. Nur aufgrund des energischen Protestes seitens der Vertreter aller akademischen musikpädagogischen Institute der DDR musste das Verbot sehr bald wieder zurückgenommen werden. Damit war der Weg frei für eine intensive praktische Beschäftigung mit der Tonsilben-Methode, um Wege zu einer neuen Hörschulung zu ebnen. Bereits 1953 veröffentlichte Siegfried Bimberg seine musikpädagogische Anleitung „Wie studiere ich ein Lied ein“. Die Bezirksakademie für Kulturarbeit im thüringischen Sondershausen leistete bei den Weiterbildungen Pionierarbeit. Im Zuge dieses Aufbaues erfolgte eine Verbesserung der Handzeichen. Sie sind nun logischer und stellen Tonbeziehungen besser dar. Dabei wurde Gutes aus den Curwenschen Zeichen übernommen und durch neue Zeichen dort ergänzt, wo es nötig erschien. Jetzt ist auch eine schnellere motorische Abfolge der Zeichen möglich. Chromatische Handzeichen wurden sinnvoll aus den Hauptzeichen abgeleitet. Die Tabelle der vorherigen Seite lässt Beobachtungen zu, was woher kam und was neu war. Die Handzeichen der JALE-Methode nach 1960 gehen auf intensive praktische Arbeit in den benannten Institutionen zurück. Sie stammen nicht mehr von Münnich selbst. Federführend war diesbezüglich der Chorleiter, Komponist, Musikpädagog und Universitätsprofessor Siegfried Bimberg. Sein Einsatz für wesentliche Verbesserungen im Zuge einer breiten Anwendung kann in diesem Zusammenhang nicht hoch genug geschätzt werden.

Als Standardwerk für die Arbeit mit Tonsilben in der Schulmusik erschien 1957 in Leipzig „Vom Singen zum Musikverstehen“, das Fritz Bachmann, Siegfried Bimberg und Christian Lange verfassten. Dieses Buch hatte in mehreren Auflagen eine weite Verbreitung gefunden. Es ist die umfangreichste Darstellung zur Arbeit mit JALE. In engem Zusammenhang mit diesem Lehrwerk ist ebenfalls bei Friedrich Hofmeister in Leipzig eine methodisch geordnete Liedersammlung unter dem Titel „Singen, Spielen, Lernen“ (s. Abbildung) erschienen, die 1964 bereits in der 3. Auflage vorgelegen hatte. Diese Sammlung enthält Volkslieder, Arbeiterlieder, Pionierlieder und anderes Liedgut, wie es die Lehrpläne für das Fach Musik in den Schulen vorsahen. Sicherlich ist es richtig,

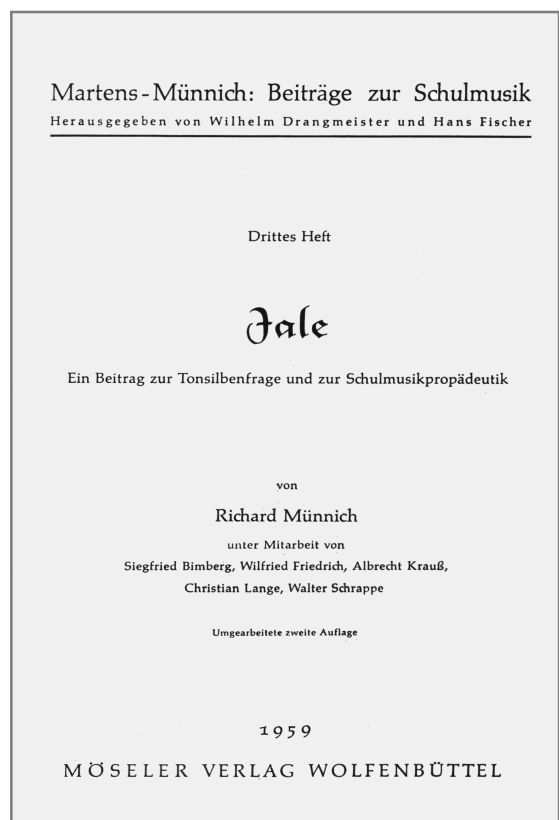


wenn man einige Lieder heute als politisch überholt und damit als ungeeignet bewertet. Der Lehrweg aber hat mit politischer Motivation nichts zu tun und ist durchaus als gültig einzustufen. Manchen Kritikern gelingt aber diese fundierte Trennung nicht, so dass die Methode der Lied-erarbeitung insgesamt abgelehnt wird. Eine solche Haltung zeigt aber deutliche Parallelen zu den Ablehnungsbegründungen aus früherer Zeit, bis hin zu Guido von Arezzo. Eine Methode, die darauf abzielt, das singende Erfassen von Musik zu erleichtern, kann aber aus dem Gegenstand heraus nichts Ideologisches beinhalten.

Neben der deutlichen Verbesserung der Handzeichen und der exakten methodischen Aufbereitung für das Liedsingen mit Schülern und Laien erfuhr das JALE-System weitere Ergänzungen durch die Art der Bezeichnung der Oktavierungsilben. Bei der Benennung der Silben geht man immer vom jeweiligen Oktavbereich der Tonart aus. Wird beispielsweise nach dem WA der Oktavton JA erreicht, bezeichnet man ihn durch einen Strich über der Silbe:  $\overline{JA}$ . Bei Unterschreitung des Oktavbereichs setzt man einen Unterstrich unter

die Silbe:  $\underline{WA}$ . Also gilt es zu unterscheiden zwischen dem tiefen  $\underline{WA}$  JA und dem hohen WA  $\overline{JA}$ . Bei Moll wird der Oktavbereich von SU bis zum RO definiert. Bei allen darüber oder darunter liegenden Tönen erhalten die Silben Über- oder Unterstriche. Modale Skalen werden ihrem dur- oder mollähnlichen Charakter behandelt. Bei anderen Tonalitätsformen entscheidet ein logisch anzunehmender Tonraum über die Lage der „Standard-Oktave“. Auf eine Idee von Hilmar Höckner gehen die Anwendungen der Grundtonschlüssel zurück:  $\underline{\underline{\quad}}$  = JA-Schlüssel und  $\underline{\quad}$  = SU-Schlüssel. Auf ihre Verwendung wird in nächsten Kapitel genauer eingegangen.

In den alten Bundesländern hingegen hat sich die Tonika-Do-Methode im Musikunterricht und in der Kirchenmusik erhalten. Eine Einführung des JALE ist in größerem Umfang nicht nachweisbar. 1959 erschien bei MÖSELER in Wolfenbüttel eine umgearbeitete zweite Auflage des JALE-Buches von 1930, unter anderem mit etwas veränderten Handzeichen. Dieser Ausgabe wurden Beiträge von Siegfried Bimberg, Wilfried Friedrich, Albrecht Krauß, Christian Lange und Walter Schrappe angehängt, mit denen eine methodische Vertiefung beabsichtigt wurde. Eine wesentliche Erweiterung des Systems ist nicht vollzogen worden. 2000 veröffentlichte der Verlag „Die Blaue Eule“ in Essen die „Sing-Eule Nr. 4“, in der Siegfried Bimberg und Rolf Lukowsky unter dem Titel „Gehör- und Stimm- bildung im Chor - 1000 Jahre Guido von Arezzo“ ausführlich auf die Praxis der JALE-Methode eingehen.



## DIE JALE-METHODE

Das JALE-System dient der Vermittlung des Melodie- und Intervallbewusstseins. Wie diese Vermittlung stattfindet, also die Methode, entscheidet letztendlich darüber, ob und in welchem Umfang sich ein Lernerfolg einstellt. Die Anwendung der Tonsilben in Kopplung mit den Handzeichen richtet sich sowohl an Kinder als auch an musikalische Laien jeden Alters. Es ist eine Methode, die unmittelbar an die Vokalmusik gebunden ist. Sie dient dem sicheren Intonieren und Absingen von Melodien. Ihre Anwendung innerhalb der Instrumentalausbildung ist nur im Zusammenhang mit der separaten Unterweisung in Gehörbildung ratsam.

Das Vermittlungsproblem beim Erlernen des Blattsingens besteht in der Tatsache, dass ein Tonbewusstsein außerhalb instrumentaltechnischer Vorgaben erfolgen muss. Die Töne werden also nicht durch einen besonderen Griff auf einem Instrument hervorgebracht, sondern müssen im Menschen selbst gebildet werden. Dazu bedarf es einer Intervallvorstellung. Jeder Ton muss also vor seinem Erklingen im Bewusstsein des Singenden gebildet werden. Ein „Tönesuchen“ mit der Stimme ist einer der häufigsten Ursachen für unsauberes Singen. Ohne die Fähigkeit des inneren Hörens ist eine saubere Intonation nicht möglich. Zuerst kommt die Tonvorstellung, dann die Tonbildung! Im Gehörbildungsunterricht an Musikschulen und Hochschulen ist festzustellen, dass Musikdiktate von Instrumentalisten zumeist dadurch bewältigt werden, indem sich der Lernende die möglichen Grifffolgen auf seinem Instrument vorstellt. Manche malen sich Klaviertasten auf einen Schmierzettel oder „fingern“ Instrumentalgriffe ab, um das Gehörte im Kopf mit dieser Hilfe zu deuten. Das dokumentiert die mangelnde Fertigkeit inneren Hörens und führt uns zu der Einsicht, dass die Vorstellung über Tonhöhenproportionen selten ausschließlich über das Gehör verläuft, sondern oft mit einer motorischen oder visuellen Komponente verknüpft wird. Hier nun stellt sich die Frage, wie es jener singende Mensch bewerkstelligen soll, der über keine oder nur unzureichende Erfahrung im Umgang mit musikalischem Instrumentarium verfügt. Es kann vermutet werden, dass der Anteil visueller und motorischer Komponenten bei der Erfassung von Tonproportionen bei größerer Begabung geringer ausfällt. Allgemein kann aber davon ausgegangen werden, dass die Kenntnis der Tonarten und den damit verbundenen Versetzungszeichen eine Voraussetzung für sichereres Blattsingen eines klassischen Notentextes ist.

Während sich die Rhythmusnotation noch relativ leicht erfassen lässt, bildet das System der 24 Dur- und Molltonarten eine Hürde, die ohne Instrument praxismäßig nicht genommen werden kann. Darüber hinaus ist es für den nicht absolut Hörenden ohne Instrument völlig unmöglich, eine bestimmte Tonart zu treffen. Über den unterschiedlichen Charakter der 24 Tonarten ist aber viel spekuliert worden. Spätestens mit der Einführung des gleichschwebend temperierten<sup>2)</sup> Systems ist es ohne Sinn, wollte man den Unterschied zweier Tonarten anders als nur die Tonhöhe betreffend definieren. Demnach gibt es lediglich zwei Tonalitäten, die mit Dur und Moll bezeichnet sind. In der alten Musik oder in außereuropäischer Musik treffen wir dann noch auf weitere Tonalitäten, die man als Modi bezeichnet, weshalb dafür auch der Begriff Modalität zutreffend ist. Für den Anfänger ist aber lediglich eine Unterscheidung von Dur und Moll für das Blattsingen wesentlich. Alle Durtonarten haben den gleichen Intervallaufbau, was ebenso auf alle Molltonarten zutrifft. Die Tatsache, ob ein Stück in D-Dur oder in F-Dur erklingt, ist eine Frage der Tonhöhe, und diese wird entweder individuell vom Singenden oder durch ein begleitendes Instrumentarium bestimmt. Die Relativierung der Tonnamen durch Tonsilben ist also eine Abstraktion der Tonhöhenproportionen. Daher sind die Tonsilben von beispielsweise C-Dur und Fis-Dur völlig gleich. Beiden ist die Tonhöhen- bzw. Intervallproportion der Dur-Tonalität gemeinsam.

In seiner Begründung zur Ablehnung der Tonsilben-Methode versteifte sich der Berliner Musikpädagoge Hugo Hartung in den 50er Jahren zu der Behauptung, dass durch die Tonsilben die Kinder von der Notenschrift abgelenkt würden. Neben der DDR-politisch unklugen Polemik, es handle sich bei der Tonsilben-Methode um ein Relikt aus der bürgerlichen Gesellschaft, muss dieser Auffassung gänzlich widersprochen werden. Zum einen richtet sich die Methode an Men-

schen, die nicht durch eine Instrumentalausbildung an die Musik herangeführt werden. Zum anderen ist der Tonartenkanon, der sich unter anderem im Quintenzirkel abbildet, für den Singenden ohne grundlegende Bedeutung. Die richtige Anwendung der JALE-Methode erfolgt immer in Koppelung mit dem klassischen Notentext und stellt lediglich eine Erweiterung zum besseren Erfassen dar, was in späteren Ausführungen noch zu zeigen sein wird.

Bei der Vermittlung von Musik ist das Singen das wichtigste Fundament. Kein noch so guter Instrumentalunterricht vermag derart tiefe Einsichten in die Energetik der Tonhöhenproportionen zu geben wie das singende Erfassen von Musik. Die JALE-Methode bietet nun die Möglichkeit, dieses Erfassen motorisch-visuell zu begleiten. Daher ist die Koppelung von Handzeichen und Silben oberstes Gebot. Ton greifen (Handzeichen), Ton sehen (Handzeichen, Notentext), Ton bilden (singen) und Ton hören ist als untrennbare Einheit zu betrachten. Die Handzeichen sind daher so gestaltet, dass selbst kleine Kinder keinen unüberwindbaren Schwierigkeiten ausgesetzt sind. Auch die Tonsilben sind leicht singbar und stellen keine besonderen Artikulationsprobleme dar (wie beispielsweise das Eitzsche Tonwort).

Wie für die Erfassung des Rhythmus der Grundschatz die metrische Orientierung gibt, ist es beim Singen der Grundton. Die Meinung, dass diese Methode durch ihren Aufbau an das tonikale Tonsystem gebunden sei und modernere Tonsysteme dadurch nicht erfasst werden, ist richtig und kann leicht in der Praxis dadurch begründet werden, wenn man versucht, Kindern oder Laien eine dodekaphonische Reihe beizubringen. Das Nichtvorhandensein eines Grundtones macht die Orientierung so schwer, dass das Experiment mit unausgebildeten Menschen jeden Alters misslingen muss. Die JALE-Methode ist also vornehmlich auf die Tonalität bezogen. Erweiterungen sind möglich, gehen aber immer von einer der Arten der Tonalität aus. Bei grundtonlosen und bei theoretisch entworfenen Tonsystemen ist die Anwendung der JALE-Methode nicht möglich.

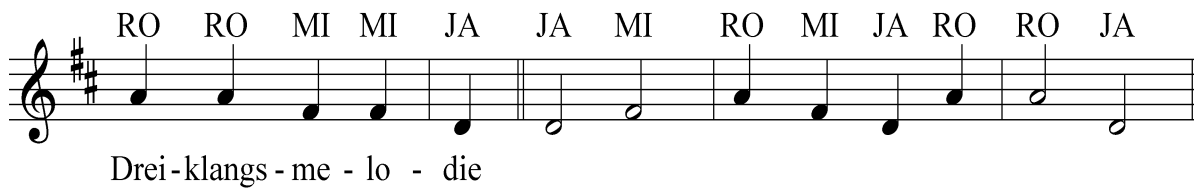
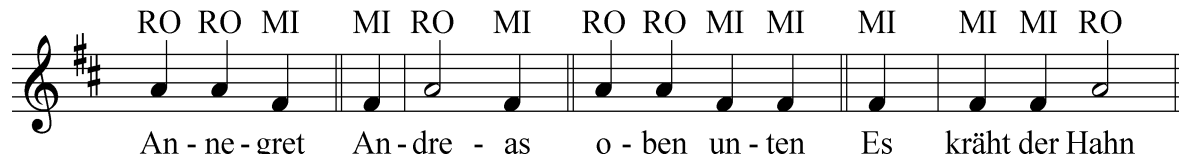
Der Sinn der JALE-Methode besteht darin, Tonbeziehungen zu verdeutlichen und in Kombination von improvisierter Übung und praktischer Musikerarbeitung vorgegebener Werke, das Absingen von Melodien zu ermöglichen. Dabei wird die traditionelle Notenschrift durch die Anwendung der Grundtonschlüssel und der Tonsilben so eingerichtet, dass auch dem Ungeübten das Absingen möglich wird.

Das Erlernen der Tonsilben und Handzeichen erfolgt durch praktische Übung ausgewählter Tonfolgen. Mit wachsender Fertigkeit wird auch die Kombination der Tonfolgen schwieriger gestaltet, so dass der Lernende nach einiger Zeit ohne Mühe alle gebräuchlichen Tonverbindungen hörend und singend erfassen kann. Improvisierte Singeübungen nach Handzeichen werden die Anwendung der JALE-Methode auf das Musiziergut unterstützen und begleiten. Besonders das Einsingen zu Beginn einer Chorprobe kann durch die JALE-Methode auch einen gehörsbildenden Charakter erhalten, so dass Stimmübung und Intonationstraining parallel ablaufen. Auch der Musikunterricht in der Schule sollte mit einer kurzen Singeübung beginnen. Mit den Handzeichen lassen sich unmittelbar Melodien improvisieren. Dabei ist es förderlich, wenn auch von Schülerseite solche Improvisationen mit der Klasse gestaltet werden. Sie führen auf kreative Art und Weise zu tieferen Einsichten über die Gestaltung von Melodien und können die Fantasie anregen.

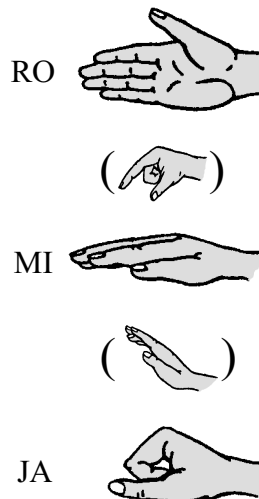
Die Anwendung der JALE-Methode wird bestenfalls so früh als möglich begonnen. Bereits im Kindergartenalter, spätestens aber in der Grundschule sollte das Solmisieren regelmäßig angewendet werden. Es genügt nicht, wenn man hin und wieder mal mit JALE arbeitet. Nur durch Kontinuität kann ein echter Erfolg erzielt werden. Aber nicht nur bei Kindern lässt sich diese Methode mit Erfolg anwenden. Auch bei Erwachsenen, besonders in der Laienchorarbeit, kann durch regelmäßige Anwendung eine gute Gehörschulung erfolgen, so dass die Chorsängerinnen und Chorsänger Melodien besser erfassen und das Blattsingen erleichtert wird. Das führt letztlich zu verkürzten Zeiten für die Einstudierung neuer Werke. Die Universalität der JALE-Silben für fast alle Formen der Melodiebildung macht die Darstellung vieler Musikstile möglich. Die Grenzen der Methode zeigen sich erst dort, wo die musikalischen Möglichkeiten des Singens mit Kindern oder Laien ohnehin erschöpft sein dürften.

## DIE PRAXIS DER JALE-METHODE

In der Praxis hat man bei der Unterweisung einen kleinen Unterschied zwischen der Anwendung bei Erwachsenen und bei Kindern zu beachten. Dieser Unterschied macht sich aber nur am Anfang erforderlich. Während man mit Kindern über die Rufmelodik der Kleinterz RO-MI beginnt, können Erwachsene sofort mit dem vollständigen Tonika-Dreiklang beginnen.



Es versteht sich von selbst, dass die verwendeten Texte der jeweiligen Altersgruppe anzupassen sind. Ziel der Dreiklangsübungen ist das sichere Treffen der Töne in allen möglichen Kombinationen. Mit Kindern lassen sich zur Festigung einfache Dreiklangslieder oder Kanons singen. Ganz wesentlich ist die Kombination mit den Handzeichen. Jeder Einzelne sollte singen und zeigen. Dabei ist unbedingt darauf zu sehen, dass die Handzeichen auf entsprechender Höhe gezeigt werden. Auch gilt es zu beachten, dass später noch genügend Platz sein muss für die fehlenden Tonstufen, die hier eingeklammert dargestellt sind.



Durch diese räumliche Darstellung wird das Erfassen der Tonhöhe wesentlich erleichtert. Wollte man alle Zeichen auf einer Ebene geben, wäre das Ergebnis weniger erfolgreich. An dieser Stelle sei noch auf die Ergonomik der Zeichen hingewiesen. Das JA geht zum MI, in dem sich die Faust lediglich öffnet und dabei die Hand über die Armführung eine höhere Position einnimmt. Vom MI zum RO wird die flache Hand auf die übernächste Ebene „aufgeklappt“. Bei dem großen Sprung vom JA zum RO erfolgt diese Bewegung (Faust öffnen - Hand aufklappen) über eine größere Distanz, so dass der Öffnungsvorgang der Faust und das Aufklappen der Hand in einer Bewegung verschmelzen. Das hier Gesagte trifft in umgekehrter Folge auch auf die Abwärtsbewegung zu. Tonwiederholungen zeigt man, in dem die Hand in der Stellung verbleibt, während der Arm durch leichte Vor- und Rückbewegung das Zeichen wiederholt. Der Genauigkeit der Handstellung ist dabei besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Es ist selbstverständlich, dass diese Motorik

trainiert werden muss. Der Vorführende sollte seine Bewegungen durch Selbstkontrolle vor dem Spiegel üben, um spätere Ungenauigkeiten bei der Darstellung zu vermeiden.

Im weiteren Verlauf werden in angegebener Reihenfolge die restlichen Töne eingefügt. Diese Reihenfolge ist methodisch so aufgebaut, dass der Grunddreiklang vorerst durch seine benachbarten Töne „umrahmt“ wird. Erst danach wird der Gleiton NI eingefügt. Das LE ist dann weniger

**SU einfügen**

SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA

JA MI RO SU RO MI JA MI JA RO JA SU RO MI JA

**WA einfügen**

SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA

JA MI RO SU RO MI JA WA JA RO MI WA JA

**NI einfügen**

SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA

JA MI RO MI NI MI RO SU RO NI MI JA WA JA

**LE einfügen**

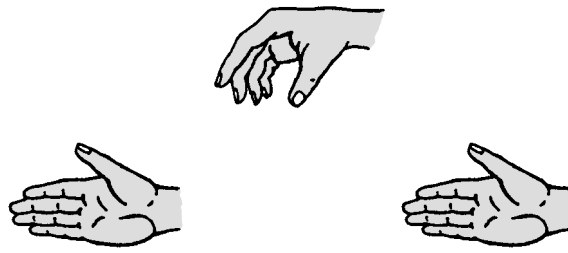
SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA

JA MI RO MI NI MI RO SU RO NI MI LE JA WA JA

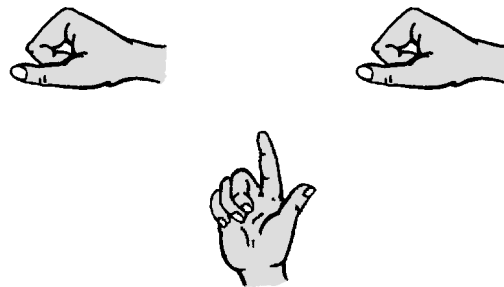
problematisch einzufügen, weil es ohne hin zuerst als Durchgangston verstanden wird. Diese Abfolge ist wichtig, weil sie die Tonbeziehungen in Dur genau beachtet. Dabei muss auf die „Pärchenbildung“ besonderer Wert gelegt werden. Innerhalb der Dur-Tonleiter finden sich insge-



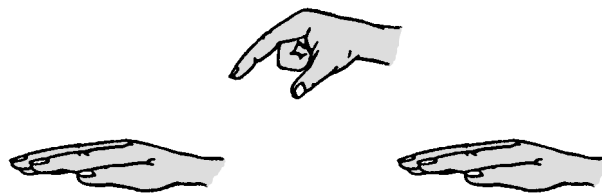
samt drei solcher „Pärchen“. Diese folgen den Energetika der Töne und sind bestens dazu geeignet, Tonikalität zu veranschaulichen. Der Pendelton SU pendelt mit dem RO:



Die Handstellung des SU zeigt die deutliche Tendenz des Pendelns mit dem Spannton RO. Der Leitton WA leitet zum Grundton JA. Auch hier ist das Handzeichen eindeutig:



Das NI ist melodisch dissonant, ergibt also eine Intervallspannung mit Auflösungstendenz zum MI. Der Gleittoncharakter des NI mit abwärts führender Tendenz zum Schwebeton MI wird auch hier durch das Handzeichen deutlich:



Diese Tonbeziehungen sind ein elementares energetisches Gebot, das Tonikalität ausdrückt. Nun ist es möglich, diese Unmittelbarkeit der Tonbeziehungen durch die Verwendung von Sekundbrücken zu unterbrechen. Diese Vorgehensweise findet man zahlreich in Volksliedern, aber auch in Werken der klassischen und zeitgenössischen Musik. Hier einige Beispiele mit der grundtonfestigenden Leittonverbindung WA-JA:

RO JA NI LE MI JA      RO MI LE WA JA      NI MI WA LE JA

ei - ne klei - ne En - te      und wir gehn nach Haus      mit tie - fer Ru - he

Im nächsten Beispiel werden noch weitere Sekundbrücken vorgestellt:

MI RO MI SU MI LE RO JA LE NI MI RO SU WA SU RO

The image shows a musical exercise on a grand staff. The top two staves feature hand gestures: a dashed arch connecting three hands, a solid arch connecting four hands, and a solid arch connecting three hands. Below these are two rows of lyrics: 'MI RO MI SU MI LE RO JA' and 'LE NI MI RO SU WA SU RO'. The bottom staff shows the corresponding musical notes on a treble clef staff.

Alle diese Melodiebildungen durchbrechen oder befolgen die direkten Tonbeziehungen. Je weiter der Abstand zwischen den Beziehungstönen wird, um so größer wird der Schwierigkeitsgrad der Melodie. Hier noch ein Beispiel für eine Einsingebübung mit Sekundbrücken:

### Sekundbrücken

RO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA

JA MI RO NI MI NI LE MI JA WA LE JA

This exercise is on a grand staff. The top four staves show hand gestures for the words 'RO', 'NI', 'MI', 'LE', 'JA', and 'WA'. The bottom staff shows the musical notation for the lyrics 'JA MI RO NI MI NI LE MI JA WA LE JA', with 'WA' underlined.

Weiterführend wird nun das tiefe RO und das hohe JA eingebunden. Diese Erweiterungen sind erst dann möglich, wenn die Singenden diesen Tonumfang bewältigen. Im Kindergarten wird das noch nicht möglich sein. Hier also zwei Einsingebübungen:

### Dreiklang mit Oktave

JA  
WA  
SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA

JA MI RO SU RO SU WA JÄ RO MI JA WA JA

This exercise is on a grand staff. The top four staves show hand gestures for the words 'JA', 'WA', 'SU', 'RO', 'NI', 'MI', 'LE', 'JA', and 'WA'. The bottom staff shows the musical notation for the lyrics 'JA MI RO SU RO SU WA JÄ RO MI JA WA JA', with 'JÄ' and 'WA' underlined.

**tiefes RO**

SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
SU  
RO

JA RO JA LE MI JA RO RO SU RO MI JA SU WA JA

Es gibt zwei unterschiedliche schriftliche Darstellungen für Tonsilben, die außerhalb der Oktave liegen. Einmal ist es möglich mit hoch- bzw. tiefgestellten Ziffern zu arbeiten: RO<sub>1</sub> und JA<sup>1</sup>. Es ist aber auch gebräuchlich, über oder unter die Silbe einen Strich zu setzen: RO und <sup>1</sup>JA.

In der Volksliedliteratur gibt es unzählige Beispiele für die Verwendung dieser beiden Silben. „Alle Vögel sind schon da“ bringt den Dreiklang mit der Oktave, der Quartenaufтакт RO JA ist noch häufiger anzutreffen („Wenn alle Brunnlein fließen“, „Auf, auf zum fröhlichen Jagen“ ...). Aber auch Lieder wie „Schön ist die Welt“ bewegen sich im Tonraum bis zum tiefen RO. In Bassstimmen von Chorwerken findet man die Wendung häufig in der Schlusskadenzierung. Anfänglich ist besonders auf den Unterschied zwischen WA JA und RO JA durch Übungen hinzuweisen.

Der oft als unsänglich beschriebene Tritonus wird innerhalb kadenzierender Wendungen problemlos bewältigt. Nachfolgendes Beispiel zeigt, wie er einzubinden ist:

**Tritonus**

SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA

JA MI RO JA WA LE NI LE MI RO SU RO NI WA JA

Moll ist im mitteleuropäischen Kulturkreis in der Volksmusik weniger anzutreffen als beispielsweise in Osteuropa. Daher ist die Molltonalität für das Singen mit Kindern und Laien auch ungewohnter und wird oft nicht auf Anhieb sauber getroffen. Aus diesem Grunde macht es Sinn, Moll direkt aus Dur abzuleiten. Hier eine mögliche Einsingeformel:

**nach Moll**

SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
SU

JA MI RO SU RO MI NI MI LE JA WA SU

Der Übergang gelingt aufgrund eines einfachen Tricks. Man setzt die Leittonkraft des WA außer Kraft, in dem man nicht zum JA sondern zum tiefen SU fortschreitet. Dur und Moll sind spiegelbildlich verwandt. An deutlichsten merkt man das an der Terzumkehrung der Tonika-Dreiklänge. Der Dur-Dreiklang schichtet zu erst eine große und dann eine kleine Terz auf, bei Moll kommt zuerst die kleine und dann die große Terz. Daher ist es möglich, beim Singen Moll aus Dur abzuleiten. Der Übergang geschieht über die Formel MI NI MI LE JA WA SU:

SU WA JA LE MI NI RO SU

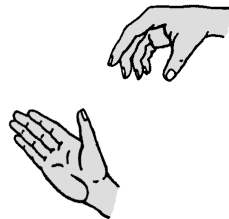
JA LE MI NI RO SU WA JA

Dur Moll

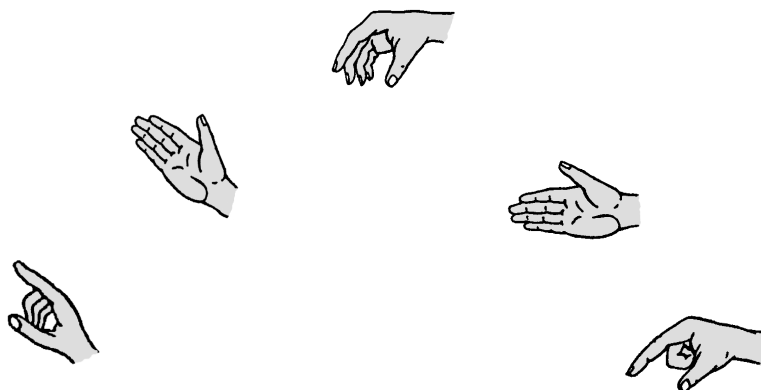
JA MI RO SU RO MI NI MI LE JA WA SU MI JA SU

Das sichere Treffen der Töne des Grunddreiklangs in Moll gelingt Laien abwärts besser als aufwärts. Mittels obenstehender Übergangsformel ist es aber möglich beide Varianten sicher zu intonieren. Die Weiche nach Moll wird durch die Tonverbindung NI\_MI gebildet.

Im Gegensatz zu Dur verfügt Moll nicht über einen eigenen Leitton, der als Halbtonschritt zum Grundton den Mollgrundton festigt. Aus diesem Grunde hat man eine Angleichung an Dur durch Einfügung eines tonikalen Leittones geschaffen. Dadurch entsteht die sogenannte harmonische Molltonleiter, die auch eine theoretische Konstruktion ist. Das Einfügen der chromatischen Stufe RU anstelle von RO schafft diesen durartigen Halbtonschritt zu SU:



Diese Konstellation aber führt dazu, dass zwischen NI und RU ein Eineinhalbtonschritt entsteht, der in der Musik unseres Kulturkreises unüblich und daher von Laien nur mit Schwierigkeiten zu intonieren ist. Aus diesem Grunde hat man auch noch die sechste Stufe, das NI zu NO erhöht. Da der durartige Leitton und die resultierende Erhöhung des NI zum NO nur für die Aufwärtsbewegung relevant ist, wird die sogenannte melodische Molltonleiter abwärts wie das ursprüngliche Moll mit NI und RO gesungen.



Aber auch diese Tonleiter ist eine theoretische Konstruktion. Vielmehr kann man an den klassischen Musikwerken beobachten, dass allein die Bewegungsrichtung entsprechende Veränderungen des siebenten oder sechsten Tones zur Folge hat. Während Dur sieben Tonstufen hat, kann man bei Moll von einem Tonvorrat von neun Tönen sprechen, der sich auf sieben Stufen verteilt. Der Unterschied zwischen Theorie und Praxis wird in nachfolgender Darstellung verdeutlicht:

**PRAXIS — THEORIE**

**REIN**

1/1  
1/1  
1/2  
1/1  
1/1  
1/2  
1/1

SU WA JA LE MI NI RO SU RO NI MI LE JA WA SU

**HARMONISCH**

1/2  
1/1+1/2  
1/2  
1/1  
1/1  
1/2  
1/1

SU WA JA LE MI NI RU SU RU NI MI LE JA WA SU

**MELODISCH**

1/2  
1/2  
1/2  
1/2  
1/1  
1/1  
1/2  
1/1

SU WA JA LE MI NO RU SU RO NI MI LE JA WA SU

1/2  
1/2  
1/2  
1/2  
1/1  
1/1  
1/2  
1/1

SU WA JA LE MI NI MI NO RU SU RO NI MI LE JA WA SU

Die jeweilige Anwendung der Mollintonationsübungen wird sich nach den Werken richten, die gesungen werden sollen. Hier einige Beispiele zum Singen:

**der Moll-Leitton RU und der melodische Ausgleich NO**

SU  
RU  
RO  
NO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
SU  
RU

JA MI JA SU RU SU WA JA MI NO RU SU

**das aufwärts strebende RU und das abwärts führende RO**

SU  
RU  
RO  
NO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
SU

SU RU SU RO NI RO MI LE JA WA MI SU

**das abwärtsführende NI und das aufwärts führende NO**

NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
SU  
RU  
RO  
NO  
NI  
MI

SU JA SU MI NI MI MI NO RU SU

Die Besonderheit in der Behandlung einzelner Melodien wird sich aus der Praxis ableiten lassen. Es ist günstig, wie in Dur so auch in Moll, die Einsingebispiele direkt aus dem Lied zu gewinnen, das danach erarbeitet werden soll. Die unterschiedlichen energetischen Potenzen der Melodiebausteine müssen dabei besonders beachtet werden. In Moll ist es wichtig, die melodisch-energetisch unterschiedliche Funktion von RO-NI (abwärts) und NO-RU (aufwärts) deutlich zu machen.

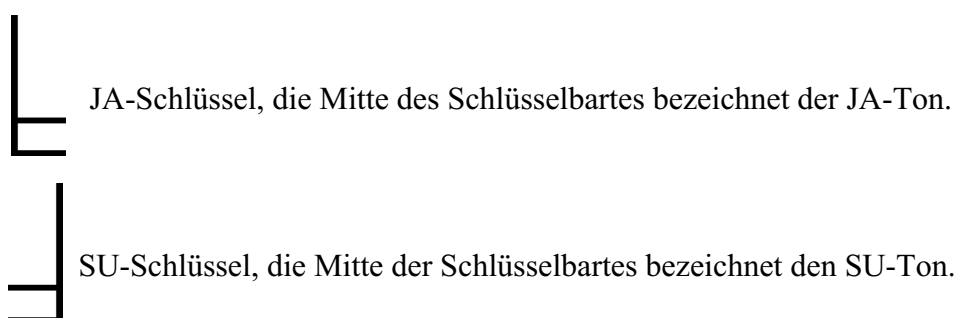
Die Herausarbeitung des Unterschieds von Dur und Moll bildet eine wichtige Grundlage der Hörerziehung. Dabei sind Adjektive wie fröhlich für Dur oder traurig für Moll völlig ungeeignet, weil sie das Wesen der Tonalität nicht erfassen können. Außerdem gibt es sehr wohl heiteres Liedgut in Moll und Durlieder, die einen elegischen Charakter haben. Vielmehr ist der Unterschied der Tongeschlechter an den unterschiedlichen Tonbeziehungen festzumachen. Wenn man die Tonleiter in zwei Tetrachorde (Viertongruppen) teilt, erhält man das grundtonfestigende aufwärtsstrebende Tetrachord RO SU WA JA und das terzfestigende abwärtsführende Tetrachord NI MI LE JA. Das erste Tetrachord vom RO zum JA festigt den Durgrundton und ist damit eindeutig durlastig. Es enthält die Pendeltonverbindung RO-SU-RO. Das zweite Tetrachord festigt für Dur die Terz. Wichtiger aber ist die Tatsache, dass es die Mollquinte bestimmt. Es enthält die Gleittonverbindung MI NI MI. Wie bereits zuvor gesagt, schafft man über diese „Weiche“ den Übergang in die parallele Molltonart. Die Herausarbeitung des Unterschieds zwischen RO-SU-RO und MI-NI-MI wird das hörende Erfassen und Bestimmen von Dur und Moll wesentlich erleichtern. Diese Herangehensweise wird sich aber dann zumindest als eingeschränkt erweisen, wenn die Molltonalität die besprochenen Erweiterungen durch Alterationen erfährt. Der Austausch von RO mit RU, besonders aber von NI mit NO hebt die ursprüngliche Tetrachordik auf. Man kann daher auch von einer Verdurung des Moll sprechen. Für die Erarbeitung von modulatorischen Wendungen ist aber die Tetrachord-Anschauung sehr wichtig, wie weiter unten gezeigt wird. Man sollte also immer entsprechend der Musikliteratur abwägen, welche Herangehensweise man wählt.

Ein besonderer Arbeitsschwerpunkt sollte die Erarbeitung mehrstimmiger Sätze sein. Das ist für die Chorarbeit eine wichtige Voraussetzung für eine saubere Intonation. Die Mehrstimmigkeit lässt sich immer zweistimmig zeigen, in dem jede Hand eine Stimme übernimmt. Kommen noch Stimmen hinzu, benötigt man einen Assistenten oder man trainiert abwechselnd die Kombination jeder Stimme mit jeder anderen in zweistimmiger Darstellung. Das Erfinden zweistimmiger Einsingebungen setzt bestimmte Kenntnisse des einfachen Kontrapunkts voraus, die hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein können. Methodisch von Bedeutung ist die sofortige Übung in der Zweistimmigkeit. Die Stimmen sollen nicht einzeln eingeübt und dann zusammengesetzt werden, wie man das häufig beobachten kann. Das Ziel ist die Schulung des Gehörs dafür, dass man nicht nur die eigene Stimme beherrscht, sondern diese in den harmonischen Kontext anderer Stimmen einordnen kann. Dadurch wird es möglich, eine zweite Stimme nicht als Störung wahrzunehmen, sondern als Orientierungshilfe zu begreifen. Auf diese Weise ist das Abnehmen von Einsatztönen aus einer anderen Stimme eine wesentliche Erleichterung. Bereits bei der Arbeit mit dem Dreiklang ist eine Zweistimmigkeit mit den Dreiklangstönen möglich und anzuraten. Das Einbinden von Dreiklangskanons unterstützt das Ausbilden der Stimmicherheit.

Der Ausgangspunkt der Methode ist die Orientierung auf die Dur-Moll-Tonalität. Das entspricht dem musikalischen Erfahrungsstand von Kindern wie Laien. Alle weiteren Tonalitäten lassen sich von Dur und Moll ableiten. Es wäre daher vergebliche Mühe, wollte man diese Methode auf Musik anwenden, die sich außerhalb dieser Tonalitäten bewegt. Das betrifft außereuropäische Musik ebenso wie künstliche Tonsysteme (Dodekaphonie). Der oft daraus abgeleitete Vorwurf gegen diese Methode ist rein theoretisch zwar begründet, in der praktischen Singearbeit aber ohne Bedeutung, da man nicht davon ausgehen kann, erweiterte Tonalitätsformen oder Atonalität mit jenen Adressaten erarbeiten zu können, für die diese Methode geschaffen wurde. Da also die Dur - Moll-Tonalität der Ausgangspunkt der Methode ist, muss die Festigung dieses Tonalitätsbewusstseins das Grundanliegen der Arbeit mit JALE sein. Es ist daher darauf zu achten, dass die Tonbeziehungen dieser Tonalitäten in allen Varianten trainiert werden. Besonders vor der Einführung von chromatischen Tonsilben und Handzeichen (wie beispielsweise in Moll) müssen die diatonischen Silben

und Handzeichen beherrscht werden.

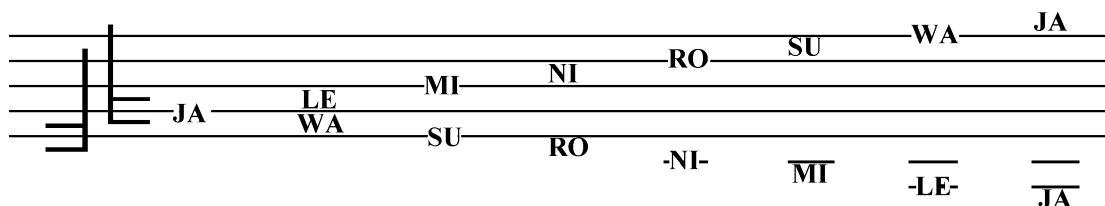
In der Praxis erleichtert die JALE-Methode das Erfassen des Notentextes. Dazu muss man Kindern und Anfängern den Notentext einrichten. Es geht nicht darum, den klassischen Notentext zu ersetzen, sondern ihn für das Blattsingen brauchbar zu machen. Das ist insbesondere dann nötig, wenn die Singenden keine musiktheoretischen Kenntnisse besitzen, die ihnen das Erfassen der Tonarten ermöglichen würden. Im Mittelpunkt der Einrichtung von Noten steht die Frage nach dem Grundton. Die Tatsache, dass das Fünfliniensystem ein gutes Tonhöhendigramm darstellt, lässt also lediglich offen, auf welcher Linie oder in welchem Zwischenraum der Notenzeile die jeweiligen Tonsilben sitzen. Praktisch gesehen ist das ähnlich wie die Kenntnis der Tonnamen. Nur bei letzteren ist in jeder Tonart die Tonnamenfolge verschieden, während man bei den Tonsilben nur zwei Silbenfolgen (für Dur und Moll) unterscheiden muss. Um das Notenliniensystem entsprechend begreiflich zu machen, wird sowohl die Bezeichnung der Tonart durch die entsprechenden Versetzungszeichen als auch der Notenschlüssel ausgeschaltet. An dessen Stelle tritt nun ein JA- oder SU-Schlüssel, der den jeweiligen Grundtonstandort bezeichnet. In der Praxis hat sich folgende Bezeichnung durchgesetzt:



Diese Schlüssel ersetzen also den Notenschlüssel und gleichzeitig die Tonartenvorzeichnung durch die Versetzungszeichen. Zusätzlich kann man nun noch die Tonsilben über die Notenzeile schreiben. Das Ergebnis könnte also so aussehen:



Die Bestimmung der Tonarten G-Dur und e-Moll ist für Kinder oder Laien nur mit Hilfestellung möglich. Für jede Tonart steht der Grundtonschlüssel an einer anderer Position. Daher kann man sich mit einer Skizze (diese bezieht sich sowohl auf G-Dur als auch auf e-Moll) behelfen, um selbstständig die Lage der Tonsilben zu finden:



Mit Grundtonschlüssel und Tonsilben eingerichtete Melodien sind schnell einstudiert. Nachfolgend wird eine Tabelle als Tonartenübersicht<sup>6)</sup> vorgeschlagen, nach der Menschen ohne besondere Vorkenntnisse die Tonarten und Grundtonschlüssel selbst ablesen können. Unterstützend kann man eine Übersicht über die Stammtöne und ihre Versetzungszeichen anbieten, damit der Sitz der



# Moll

# Dur



a1s



dis



gis



cis



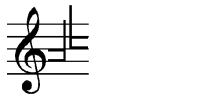
fis



h



e



a



d



g



c



f



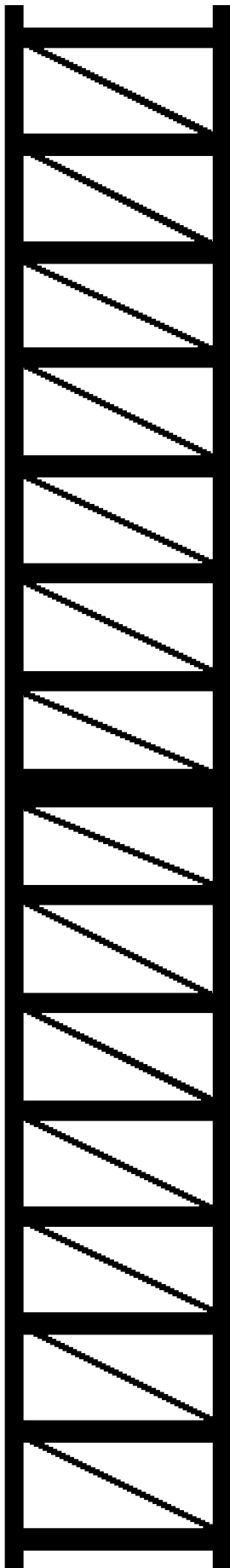
b



es



as



Cis

7 Kreuze - *fis* | *cis* | *gis* | *dis* | *a1s* | *e1s* | *h1s*

Fis

6 Kreuze - *fis* | *cis* | *gis* | *dis* | *a1s* | *e1s*

H

5 Kreuze - *fis* | *cis* | *gis* | *dis* | *a1s*

E

4 Kreuze - *fis* | *cis* | *gis* | *dis*

A

3 Kreuze - *fis* | *cis* | *gis*

D

2 Kreuze - *fis* | *cis*

G

1 Kreuz - *fis*

C

F

1 Be - *b*

B

2 Been - *b* | *es*

Es

3 Been - *b* | *es* | *as*

As

4 Been - *b* | *es* | *as* | *des*

Des

5 Been - *b* | *es* | *as* | *des* | *ges*

Ges

6 Been - *b* | *es* | *as* | *des* | *ges* | *ces*

Ces

7 Been - *b* | *es* | *as* | *des* | *ges* | *ces* | *fes*

Grundtonnote auch musiktheoretisch exakt bestimmt werden kann:

c' d' e' f' g' a' h' c'' d'' e'' f'' g'' a'' h'' c'''  
 cis' dis' eis' fis' gis' ais' his'  
 ces' des' es' fes' ges' as' b'

Dieses Einrichten der Notenschrift geht relativ einfach und ist nach Anleitung auch von Menschen ohne musikalische Vorbildung ausführbar. Es lenkt nicht von der Notenschrift ab, sondern richtet diese für das singende Musizieren ein, ohne dass die Kenntnis der absoluten Tonhöhen, die durch Schlüssel und Tonartenvorzeichnung gegeben wird, erforderlich ist. Bei Moll gibt es noch die Schwierigkeit der Erfassung der chromatischen Leit- und Strebetöne. Wenn beispielsweise in e-Moll anstelle des mit der Silbe RO erkannten Tones d ein d# (dis) steht, dann wird das RO zum SU hin um einen Halbtonschritt erhöht und bekommt die Benennung RU (= R von RO und U von SU). Dasselbe trifft auch dann auf die Erhöhung des sechsten Molltonleitertones zu, wo in e-Moll aus c ein c# (cis) wird, so dass die zugehörige Silbe sich von NI zu NO (aus N von NI und O von RO). In den Molltonarten mit b-Vorzeichnung kommen Erhöhungen auch durch Auflösungszeichen vor dem ursprünglich mit b bezeichneten Ton vor. In d-Moll beispielsweise wird die Erhöhung des sechsten Tones b zu h durch ein solches Auflösungszeichen bezeichnet. Aus NI wird NO. Für die Erhöhung des siebenten Tones c zu c# (cis), also RO zu RU gilt das zuvor Gesagte.

Ein weiteres Problemfeld ergeben chromatische Zwischentöne innerhalb diatonischer Melodiefolgen. Solche eingefügte Chromatisierung des diatonalen Raumes kommt hin und wieder beim Blues oder ähnlicher jazzartiger Musik vor. Aber auch in der klassischen Musik sind derartige chromatische Durchgangstöne manchmal anzutreffen. Ein Kanon-Beispiel soll das Darstellungsproblem erläutern. In der Notation gibt es häufig einen Konflikt zwischen harmonischer und melodischer Deutung:

	Grundton						
harmonische Deutung	t <sub>Prim</sub>	D <sub>Terz</sub>	dP <sub>Prime</sub>	S <sub>Terz</sub>	sP <sub>Prime</sub>	s <sub>Terz</sub>	d <sub>Prime</sub>
energetischer Bogen		↖ ↗			↖ ↗		
Handzeichen							
Silben	SU	RU	RO	NO	NI	NI	MI
HARMONISCHE NOTATION							
	Herz,	mein	Herz,	sei	nicht	be -	klo -
energetischer Bogen		↖ ↗			↖ ↗		
Handzeichen							
Silben	SU	SO	RO	RI	NI	NI	MI
MELODISCHE NOTATION							
	Herz,	mein	Herz,	sei	nicht	be -	klo -

Der zweite Ton des Kanons ist der chromatische Leitton RU, der aber nicht wie erwartet als erhöhte siebente Stufe zum SU leitet sondern von ihm wegführt, und zwar zu seinem Stammton RO. Gleiches gilt für den vierten Ton des Beispiels: der erhöhte sechste Tonleiterton in Moll, also das NO führt nicht aufwärts sondern chromatisch abwärts zum Stammton NI. Die harmonisch folgerichtige Silbenbezeichnung für die Töne geschieht nach deren Versetzungszeichen. Diese wiederum geben weniger den melodischen als vielmehr den harmonischen Verlauf an. Das hat zur Folge, dass die beabsichtigte und durch Silben wie Handzeichen dokumentierte Energetik gegenläufig der melodischen Bewegung angezeigt wird. Natürlich ist hier oberflächlich betrachtet eine Kombination von harmonischen und melodischen Molltönen gegeben. Die harmonische Analyse des Kanons aber widerspricht dieser Deutung. Die Durdominante (D = A-Dur mit der harmonischen Terz RU) führt nicht zur „reinen“ Molldominante (d = e-Moll mit Terzton RO). Vielmehr wird hier der Molldominantvertreter angesteuert, wobei der Melodieton dessen Primton bildet (dP = G-Dur). Das Gleiche trifft für die Subdominantverbindung zur sechsten Stufe zu. Unabhängig dieser harmonischen Deutung ist jedoch für den Singenden der melodische Verlauf energetisch eine Abwärtsbewegung in Halbtonschritten, wobei die Energetik SU SO RO RU NI logisch erscheint. Es gibt kein absolut eindeutiges Rezept, wie hier verfahren werden sollte. Wendet man die harmonische Deutung an, liegt man musiktheoretisch richtig. Wendet man die melodische Deutung an, wird es musiktheoretisch falsch. Daher muss bei solchen Ausnahmen unbedingt das methodische Feingefühl entscheiden. Lässt sich über die reguläre Deutung kein sauberes Ergebnis erzielen, so ist die melodische Deutung als Lernbrücke für das Singen nicht zu verachten. Nur muss man wissen, was man tut, und ohne harmonische Analyse sollten enharmonische<sup>3)</sup> Eingriffe (= das Umdeuten von Versetzungszeichen) unbedingt vermieden werden. Regulär werden chromatische Zwischentöne genau nach der Notenschrift umgesetzt.

Chromatische Tonleitern zu singen, ist relativ schwer bezüglich der sauberen Intonation, da alle Töne gleichberechtigte Gleit- bzw. Leittonfunktion besitzen. Somit sollte nachfolgende Übersicht lediglich ein Anhaltspunkt für die richtige Darstellung und Benennung der Töne sein. Dabei ist zu beachten, dass das energetische Bewegungspotential der b-Vorzeichnung sich gegensätzlich zum Bewegungspotential der #-Vorzeichnung verhält. Ein Kreuz zeigt eine Aufwärtsbewegung,

## Chromatische Tonleitern auf der Basis von Dur und Moll

The image displays four musical staves, each representing a chromatic scale. Above each staff are hand gestures corresponding to the notes. Below each staff are syllables. The scales are as follows:

- Staff 1:** JA #JE LE LI MI NI NO RO RU SU SA WA JA
- Staff 2:** JA WA WU SU SO RO RI NI MI ME LE LA JA
- Staff 3:** SU #SA WA JA JE LE LI MI NI NO RO RU SU
- Staff 4:** SU SO RO RI NI MI ME LE LA JA WA WU SU

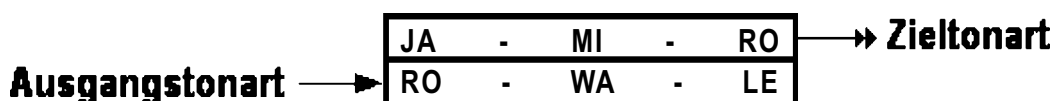
ein Be eine Abwärtsbewegung an. Das betrifft alle zusätzlichen chromatischen Erweiterung des diatonischen Systems sowie auch die allgemeine Tonartenvorzeichnung. (Das Be in d-Moll ist die abwärtsführende Sexte oder das Cis in D-Dur ist die aufwärtsführende Septime, = Leitton). Teilweise Chromatisierung diatonischer Melodieverläufe erarbeitet man bestenfalls als Halbtonschritt-ausfüllung eines größeren Intervalls. Nur wenn die Rahmentöne eines Intervalls richtig intoniert werden, wird auch die Halbtonschrittausfüllung sauber. Dabei gilt: je größer der chromatische Tonraum, um so schwieriger wird das sichere Treffen des Zieltones. Eine Oktavausfüllung mit Halbtonschritten dürfte meistens dazu führen, dass der Oktavton entweder zu hoch oder zu tief gerät. Dabei ist es egal, ob nun die Bewegung abwärts oder aufwärts genommen wird. Ist wirklich ein größeres Intervall auszufüllen, kann man das sichere Treffen der Töne auch in zwei Teilstrecken aus diatonischen Intervallen zusammen setzen.

Ein weiterer Schwerpunkt bei der Anwendung der JALE-Methode ist der sichere Umgang mit tonalen Ausweichungen und Modulationen. Jeder modulatorische Vorgang besteht darin, dass eine Ausgangstonart über einen bestimmten Verlauf in eine Zieltonart umgewandelt wird. Der Kernpunkt der theoretischen Betrachtung ist also jene „Blackbox“, in der diese Veränderung geschieht:



Die im Volkslied am häufigsten anzutreffenden Ausweichungen sind die in die Dominanttonart (bei Dur) und die in die Paralleltonart (in Moll). Der Unterschied zwischen einer tonalen Ausweichung und einer Modulation ist für die Singepraxis wenig von Bedeutung, da die harmonischen Vorgänge annähernd gleich sind. Tonale Ausweichung bezeichnet man ein kurzzeitiges und plötzliches Verlassen der Grundtonart. Das Klanggeschehen der Haupttonart wird dabei nur scheinbar verlassen, so dass diese Veränderung die Ausgangstonart nach wenigen Takten ebenso plötzlich wieder erreicht. Eine Modulation ist eine grundsätzliche Veränderung der Haupttonart, die in alle Hauptfunktions- und alle Nebenfunktionsarten (chromatische Stufen) erfolgen kann. Sie trägt prinzipiell prozessualen Charakter und ist meistens für längere Abschnitte mit deutlich dramaturgischem Effekt anzutreffen. Modulationen wie tonale Ausweichungen können formbildend sein. Im Volkslied bezieht sich der Abschnitt der tonalen Ausweichung allgemein auf den Mittelteil eines Liedes. Modulation und tonale Ausweichung sind entgegen oft anzutreffender Fehleinschätzung nicht nur ein harmonischer, sondern auch ein melodischer Vorgang. Wichtig für die Betrachtung modulatorischer Vorgänge (zu denen auch die Ausweichungen zählen) ist das Zusammenspiel von Harmonik und Melodik. Im nachfolgenden Beispiel wird die tonale (diatonische) Ausweichung in der Anwendung auf die JALE-Methode besprochen, wie sie in Dur-Liedern häufig vorkommt.

Bei Volksliedern in Dur ist die Ausweichung in die Dominanttonart üblich. Die Dominante festigt sich über dem Ton RO mit dem Dreiklang RO WA LE. Ihr mittlerer Ton ist der Leitton der Haupttonart mit dem Hauptdreiklang JA MI RO. Bei einer tonalen Ausweichung wird zunächst einmal der Grundtonwechsel von RO zu neuem JA zu beachten sein. Dieses neue JA bestimmt dann eine neue Sitzverteilung der Halbtonschritte gegenüber der Sitzordnung in der Ausgangstonart. Das neue JA, welches das alte RO ablöst, ist melodisch ein und derselbe Ton. Aus dem Dominantdreiklang RO-WA-JA wird der neue Tonikadreiklang JA-MI-RO. Damit löst sich für die Ausweichung in die Dominanttonart die oben dargestellte „Blackbox“ auf:



Durch die Umwandlung der RO-Position in die JA-Position ergibt sich eine wesentliche Veränderung der Halbtonschritte. Während unter dem RO der Ausgangstonart der Ganztonschritt zum NI war, definiert sich in der Zieltonart an dieser Stelle unter dem JA der Halbtonschritt zum WA. Stellt man die beiden Tonvorräte übereinander, fällt auf, dass es das neue WA als Tonstufe in der

Ausgangstonart nicht gab. Es ist der Leitton in die Zieltonart. In der melodischen Bildung kann man ihn daher sehr deutlich hören. Genau betrachtet ist der modulatorische Vorgang im Resultat der Umwandlung von RO zu JA in der durch Veränderung der Position der Halbtonschritte stattfindenden Verschiebung des NI der Ausgangstonart zum WA der Zieltonart zu finden. Wird RO zum JA folgt neues WA:

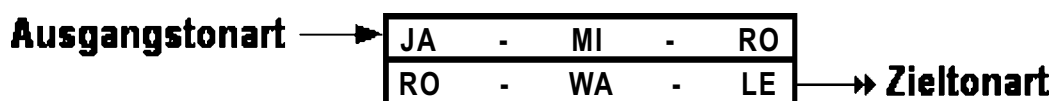
Ziel- tonart												
	MI	NI		RO		SU		WA	JA		LE	
Ausgangs- tonart												
	WA	JA		LE		MI	NI		RO		SU	

Wie aus der Übersicht leicht zu ersehen, wird der zweite Halbtonschritt WA-JA der Ausgangstonart zum ersten Halbtonschritt MI-NI der Zieltonart. Damit ist festzustellen, dass bei allen modulatorischen Vorgängen in die Dominanttonart (RO wird zu JA) nur ein einziger Ton seine Position um einen Halbtonschritt aufwärts verändern muss, um die neue Tonart zu bestätigen. Diese halbtönige Verschiebung zeigt sich in der Tonartenvorzeichnung bei Kreuztonarten durch die Hinzunahme des nächsten Kreuzvorzeichens (D-Dur mit den zwei Kreuzen fis und cis wird zu A-Dur mit den drei Kreuzen fis, cis und gis) und bei den Be-Tonarten durch Wegfall (Auflösung) des letzten b-Vorzeichens (B-Dur mit zwei Been wird zu F-Dur mit einem Be). Damit sind die am Notenbild erkennbaren Anzeichen für eine modulatorische Wendung nach der **Formel RO zu JA** (Dominantmodulation) umrissen:

**Für Kreuztonarten gilt: Die Veränderung des Notentextes durch ein Kreuz vor einem NI macht dieses zum WA einer neuen Tonart.**

**Für Be-Tonarten gilt: Die Veränderung des Notentextes durch ein Auflösungszeichen vor einem NI macht dieses zum WA einer neuen Tonart.**

Die Rückkehr in die Ausgangstonart des Liedes erfolgt dann reziprok. Wird JA zum RO folgt neues NI:



Hier gilt dann folgendes für die **Formel JA zu RO**:

**Für Kreuztonarten gilt: Die Veränderung des Notentextes durch ein Auflösungs- oder Be-Vorzeichen vor dem WA macht dieses zum NI einer neuen Tonart.** (hier der Ausgangstonart)

**Für Be-Tonarten gilt: Die Veränderung des Notentextes durch ein Be vor dem WA macht dieses zum NI einer neuen Tonart.** (hier der Ausgangstonart)

Diese Formel gilt auch als Abwärtsmodulation in die Subdominanttonart, wenn die Ausgangstonart die Tonikatonart des Musikstückes ist. In europäischen Volksliedern ist allerdings diese Form der tonalen Ausweichung weniger anzutreffen.

In der Praxis kommt es nun darauf an, den entsprechenden Umdeutungston in einer Melodie an der richtigen Stelle zu finden. Das ist, wie das folgende Beispiel zeigen wird, dann relativ einfach, wenn man die Veränderung des NI der Ausgangstonart zum WA der Zieltonart erkannt hat. Allgemein kann man sagen, dass das vorhergehende RO der Umdeutungston für das neue JA ist. Im Liedbeispiel auf der folgenden Seite ist das ausführlich dargestellt, so dass sich nähere Erläuterungen erübrigen:

*C-Dur*

RO RO MI JA MI LE JA LE RO RO NI MI JA

Nun ra - te mal wa - rum wir heut' zu dir ge - kom - men

*G-Dur* *C-Dur*

SU RO | JA WA JA LE WA JA LEMI NI JA | RO NI MI LE JA |

sind! Wir wol - len gra - tu - lie - -ren, da - rum, Ge - burts - tags - kind.

Bei vielen Liedern lassen sich die modulatorischen Vorgänge nicht so einfach erkennen. Das liegt daran, dass bei ihnen die wesentlichen Töne in der Harmonie „versteckt“ sind. Daher ist hier in der Vorbereitung für die Arbeit mit Laien eine harmonische Analyse erforderlich, die die Umdeutung der Melodietöne ermöglicht. Dabei wird sich zeigen, dass die auf Seite 37 abgebildete Tabelle recht hilfreich ist, da als Umdeutungsschlüssel viele Varianten infrage kommen können. Das nachfolgende bekannte Volkslied von *Friedrich Silcher (1789 - 1860)* zeigt eine deutliche harmonische Gliederung. Die Strophe endet in der Dominante, welche aber nur über die Zwischendominante zu erreichen ist. Das e im siebenten Takt lässt keine harmonischen Varianten zu, während das a im sechsten Takt durchaus als Dominante D-Dur oder als Zwischendominante A-Dur gedeutet werden kann. Der Refrain steht dann ganz sicher in D-Dur. Das Ende der Strophe bereitet die neue Tonart vor. Im elften Takt beginnt dann die Rückmodulation, die erst im Takt 13 in der Ausgangstonart G-Dur wieder angekommen ist. Deutet man aber das g im Takt 11 als Dominantsept (A<sup>7</sup>), gelangt man harmonisch nicht zur Tonika, weil sonst die Septime nach oben gehen würde. Daher beginnt der modulatorische Prozess bereits mit dem Takt 11, wo die neue Tonika vorbereitet

*G-Dur*

RO SU RO RO JA JA LE MI LE JA WA WA WA LE JA WA | RO NI MI

Änn - chen von Tha-rau ist's, die mir ge - fällt, sie ist mein Le - ben, mein

*D-Dur*

LE MI LE JA JA JA LE MI JA LE MI MI NI

7 SU WA SU RO | JA

Gut und mein Geld. Änn - chen von Tha-rau, mein Reich-tum, mein

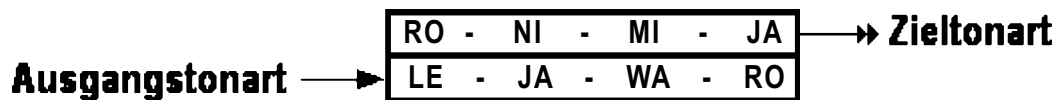
*G-Dur*

RO NI |

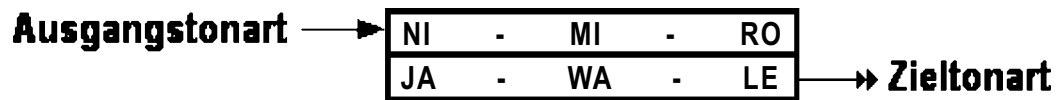
12 LE JA LE MI NI MI LE JA LE WA JA |

Gut, du mei - ne See - le, mein Fleisch und mein Blut.

wird (Harmonie G-Dur). Die modulatorische Weiche stellt sich bei dem eben besprochenen Lied folgendermaßen dar:



und so gestaltet sich der Rückweg:



Dieses Lied zeigt sehr deutlich, dass der Wechsel von einer Tonart in eine andere oft nicht nur an einem Umdeutungston fest zu machen ist. Vielmehr deutet jeder modulatorische Vorgang auf Übergangssituationen hin, in denen nicht eindeutig zugeordnet werden kann, ob man sich noch in der alten oder schon in der neuen Tonart befindet. Ohne harmonische Analyse wird die richtige Zuordnung der Tonsilben bei einer Vielzahl von Liedern mit modulatorischen Wendungen nicht möglich sein. In der musikpädagogischen Arbeit mit JALE ist es daher unter Umständen erforderlich, dass der Lehrende die Zuordnung der Tonsilben zunächst vorgibt.

Nun gäbe es viele Beispiele und Varianten für die Modulation zu benennen. Es gibt Melodien, die in die parallele Molltonart ausweichen, in manchen Stücken in Moll ist ein Ausweichen in die parallele Durtonart üblich. Gerade die besondere Charakteristik der Molltonalität führt die (klassischen) Komponisten in vielen ihrer Werke schon nach wenigen Takten aus dem Moll- in den Durbereich. Ein Übergang in die Paralleltonart ist aber für die relative Tonbenennung nur von geringer Bedeutung, da die Tonsilben nicht wechseln. Nur dann, wenn der Strebeton NO und der Leitton RU durch die Verdurung von Dominant- und Subdominantharmonie vorkommen, werden sich die Tonsilben von NI zu NO und von RO zu RU verändern. Die Ursache solcher Veränderung ist immer der durartige Leitton in Moll, der zur Dominantvariante führt. Im Volkslied kommt solches eher seltener vor. Manchmal trifft man eine Verdurung von Molldominanten in alten Volksliedern oder Chorälen an, die ursprünglich der dorischen oder äolischen Tonart zuzuordnen waren, später aber bearbeitet wurden (Ach Elslein, liebes Elselein). Diese Bearbeitungen beginnen bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert, in dem mit der zunehmenden Ablösung der modalen Tonarten durch Dur und Moll ein neues Tonalitätsverständnis einzusetzen begann. In diesen Liedern sind aber modulatorische Verläufe nicht üblich gewesen, obgleich Theoretiker in zeitgenössischen Quellen darüber berichten. Die Musik der Wiener Klassik, ausgehend auch von böhmischer Musiktradition, entwickelt für eine kadenzgeprägte Form auch für Modulationen eine bis dato nie dagewesene Ausprägung. Harmonik wurde immer intensiver als Mittel zur Formbildung benutzt, so dass modulatorische Vorgänge zu Prozessen mit dramaturgischer Funktion stilisierten. Schon das zuvor besprochene „Ännchen von Tharau“ zeigt, wie die Textaussage durch die Modulation in die Oberquinte im Refrain eine ausdrucksbezogene Hervorhebung erhält. Das romantische Liedgut des 19. Jahrhundert kennt aber auch Ausweichungen von Dur-Melodien in terzverwandte Tonarten zuzüglich der Ausweichungen in die Tonikaparallele. Häufig entbrennt hier der Theoretikerstreit, ob eine kurze tonale Ausweichung modulatorischen oder mediantischen Charakter besitzt. Für die Harmonielehre ist das ein internes theoretisches Problem mit praktischer Konsequenz. Bei der Anwendung der Tonsilben und Handzeichen sind unterschiedliche harmonische Deutungen immer mit grundsätzlichen Veränderungen der Zuordnung verbunden. Wird die Ausweichung als modulatorischer Vorgang definiert, ändern sich die Tonsilben entsprechend des angenommenen Tonartwechsels. Geht man aber davon aus, dass es sich um terzverwandte Klänge der Ausgangstonart handelt, die somit nicht wechselt, dann wird man nicht umhin kommen, die von dem Tonvorrat der Grundtonart abweichenden Töne als chromatische Veränderungen der Stammtöne zu benennen. Das Problem ist in der Musiktheorie nicht neu. Die mediantenbetonte Sichtweise mancher Musiktheoretiker, wie beispielsweise *Hugo Riemann (1849 - 1919)*, hat zu besonderen Auffassungen über tonale Ausweichungen geführt, die diese als mediantische Verwandtschaften deuteten. An dem bekannten

Lied von *Felix Mendelssohn Bartholdy* (1809 - 1847) soll hierfür ein verdeutlichendes Beispiel für den Unterschied zwischen diatonischer und mediantischer Deutung geben werden:

*C-Dur*

RO MI RO MI NI RO SU JA WA JA SU RO MI

Lei - se zieht durch mein Ge - müt lieb - lich - es Ge - läu - te,

T S T

*d-Moll* *C-Dur*

MI WA RU WA MI WA JA SU NI RO SU WA JA MI LE JA

klin - ge klei - nes Früh - lings - lied, kling hin - aus in's Wei - - te.

TP Sp T D T D T

*C-Dur*

SU MI JE MI SU MI NI RO SU WA JA MI LE JA

klin - ge klei - nes Früh - lings - lied, kling hin - aus in's Wei - - te.

(D) Sp T D T D T

Die zweite Zeile wird in diesen zwei Deutungsvarianten vorgestellt. Geht man davon aus, dass es sich um eine Ausweichung nach d-Moll handelt, dann muss der mediantische Klang der Tonikaparallelvariante (= Tonikaparallele a-Moll + Variantbildung zu A-Dur) als neue Dominate umgedeutet werden, die dann zur neuen Molltonika d-Moll führt. Der neue Leitton c# (cis) ist kommandifferent<sup>4)</sup> zum c der Ausgangstonart. Als Leitton RU einer neuen Molltonika aber fügt er sich natürlich in das Klanggeschehen ein. Diese erste Variante ist modulierend. Die Phrase als harmonischen Weg von der Tonikaparallelvariante zur Subdominantparallele hörend als folgerichtig wahrzunehmen, erscheint angesichts des sonst harmonisch sehr einfachen Liedes umständlich. Daher böte sich unter b) als logisch an, den im Parallelvariantenverhältnis stehenden A-Durklang als Zwischendominate zur Subdominantparallele zu definieren. Beide Deutungen haben ihre Berechtigung. Es ist möglich, nach beiden Varianten mit Tonsilben zu arbeiten. Dieser Fall zeigt deutlich, dass die Grenzen zwischen tonaler Ausweichung und einer Dominantisierung des Klanggeschehens fließend sein können. Von einer rechten Modulation zu sprechen, verbietet sich aber, weil die Zieltonart keine kadenzielle Festigung erfährt, da die Subdominante, also der Unterquintklang, fehlt.

Die aufgezeigten Beispiele sollen aber verdeutlichen, welche Grundprobleme es zu bewältigen gibt, wenn Melodien mit modulatorischen Wendungen durch Handzeichen und Tonsilben dargestellt werden. Es ist selbstverständlich, dass hier keine Abhandlung der Modulationslehre erfolgen kann. Im Volkslied kommen modulatorischen Wendungen eher seltener vor. Bei der Erarbeitung von Chorliteratur allerdings wird die Materie weiter zu vertiefen sein, wenn man mittels Tonsilben und Handzeichen arbeiten will. Für eine vertiefende theoretische Erörterung der Modulation und ihrer Arten, sind Tonsilben nicht geeignet. Hier zeigen sich Grenzen, wenn es um tonale Rückungen, enharmonische oder chromatische Modulationen geht. Das hörende Erfassen einfacher modulatorischer Vorgänge allerdings wird durch Tonsilben und Handzeichen wesentlich unterstützt.



Einen dritten Problemkreis bei der Anwendung der JALE-Silben bilden tonale Mischformen, die man zuweilen bei sehr alten Liedern antreffen kann. Das nachfolgende Beispiel stammt von *Neidhardt von Reuenthal* (um 1180 - um 1240). Seine Kunst bezeichnet das Ende des hochmittelalterlichen Minnegesangs. Er zählt neben *Walther von der Vogelweide* (um 1170 - um 1230) zu den ältesten Dichtern im deutschen Sprachraum, von dem Lieder mit Melodien erhalten sind.

**A**

MI RO SU SU RO MI RO MI JA SU JA SU  
 Mai - en - zeit ban - net Leid, Fröh - lich - keit ist ge - breit't

RO JA LE MI MI LE JA SU SU JA WA SU  
 ü - ber Feld und Wald und grü - ne Au - - - en!

**B**

SU LE JA LE MI LE JA LE MI JA LE  
 Rings im Gras sind schnell sie auf - ge - sprun - - - gen

**A**

MI RO SU SU RO MI RO MI JA SU JA SU RO  
 Durch den Wald man - nig - falt Sang er - schallt, daß es hallt; wahr -

Nimmt man entsprechend der Vorzeichnung das f als JA bzw. das d als SU an, ergibt sich beim Singen ein seltsames Pendeln zwischen F-Dur und d-Moll. Das Bezeichnen der Töne mit Silben ist unproblematisch. Die ersten beiden Takte lassen es zu, dass man sie sowohl als Dur, wie auch als Moll zurechthören kann. Der dritte Takt bringt den Durdreiklang, der vierte Takt den Molldreiklang. Der Quartsprung RO JA im fünften Takt bestätigt Dur, danach kommt wieder Moll. Der B-Teil klärt die Frage auch nicht. Anfängliches Moll wird durch eine Halbschlusswendung auf LE aufgehoben, als handle es sich um die Dominant-Quinte von Dur. Danach wird der A-Teil ohne jegliche Variante wiederholt und schließt also in Moll. Die Frage wäre, ob man nun den SU-Schlüssel oder den JA-Schlüssel anwenden soll. Eine Modulation findet nicht statt, so dass sich auch der Schlüsselwechsel verbietet. Man könnte ja auch beide Schlüssel gleichzeitig schreiben:



Das löst zwar das Problem nicht, wird zuweilen aber so gehandhabt. Genau betrachtet entsteht dieser Mischeindruck dadurch, dass der Komponist sowohl die durbestätigende direkte Folge WA JA oder die das reine Moll bestätigende MI SU vermeidet. In den Schlusswendungen (Klauseln) gibt es kein RO SU; der A-Teil endet aber mit WA SU und der B-Teil mit dem durch MI und JA umspielten LE. Das LE bildet die Unterquinte zu SU. Betrachtet man den Ambitus der Melodie, so kommt man auf d' - d''. Das dürfte sehr für d-Moll sprechen. Aber noch etwas macht nachdenklich:

Die Tonsilbe NI fehlt gänzlich. Diese Silbe ist aber genau jene, auf die zumindest der Herausgeber des Liedes seine Vorzeichnung bezieht. Man könnte das b auch weglassen, ohne dass sich dadurch die Melodie verändern würde. Die Lösung ist recht einfach. Wenn man das b weglassen würde, bekäme man als tonartliche Definition den dorischen Modus, der ähnlich dem reinen Moll gebaut ist, mit dem Unterschied, dass er eine große Sexte (hier h statt b) besitzt, die in den alten dorischen Melodien aber oft ausgespart bleibt. Der Melodieverlauf bildet eine Bogenform mit Klimax d“, so dass sich ein plagaler Modus ausschließt. Ergebnis: Das Lied ist nicht in Moll und nicht in Dur sondern in Dorisch. Das vorgezeichnete b hat ein Bearbeiter oder Herausgeber hinzugefügt, um den Eindruck zu erwecken, es handle sich um eine Mischtonalität zwischen Dur und Moll.

Dieser Hinweis ist musiktheoretisch gesehen bedenklich, aber für die Singepraxis recht hilfreich. Daher ist es auch logisch, das auf Dur und Moll orientierte JALE-System in der Praxis durch ein gewisses Anpassen auf die Modal-Tonarten anzuwenden. Die Musikgeschichte Mitteleuropas zeigt sehr eindeutig, dass mit dem Auftreten der Mehrstimmigkeit jene theoretischen Systeme, die aus der einstimmig musizierten Gregorianik abgeleitet wurden, zunehmend tonikale Elemente aufwiesen. In der heutigen Praxis begegnet man darüber hinaus auch Kompositionen mit modalen Melodien oder Wendungen, die aus dem 18. bis 20. Jahrhundert stammen und daher mehr oder weniger Verbindungen von Modalität und Tonikalität darstellen.

Die Praxis der Tonsilbenmethode JALE geht aus diesem Grunde davon aus, die modalen Tonarten in durnahe und mollnahe einzuteilen. Dieses Prinzip der Nähe zur Tonikalität bezieht sich auf die Tektonik der Hauptdreiklangfolgen, ausgehend vom jeweiligen tonalen Grundton. Damit kann festgestellt werden, dass die Modi Lydisch und Mixolydisch eine durnahe hingegen Dorisch und Phrygisch eine mollnahe Tektonik aufweisen. Bei den durnahen Modi wird die Finalis als tonikaler Grundton gedeutet und mit der Silbe JA bezeichnet. Die Finalis mollnaher Modi fasst man als ebenfalls als tonikalen Grundton auf und unterlegt ihr die Silbe SU. Die gegenüber den Bezugstonalitäten Dur und Moll abweichenden Tonstufen werden durch chromatische Tonsilbennamen und Handzeichen benannt. Methodisch wurden die Tonsilben NO und WU bereits bei der Behandlung der Moll-Tonalität eingeführt. Für das zeitgenössische Modalsingen gilt bezüglich der Zuordnung in der Ableitung aus der Dur-Moll-Tonalität folgende Systematik, die auf Seite 43 noch durch die entsprechenden Handzeichen dargestellt wird:

	<b>Dur:</b>	JA	LE	MI	NI	RO	SU	WA	JA
	<b>Mixolydisch:</b>	JA	LE	MI	NI	RO	SU	<b>WU</b>	JA
	<b>Lydisch:</b>	JA	LE	MI	<b>NO</b>	RO	SU	WA	JA
<b>Dorisch:</b>	SU	WA	JA	LE	MI	<b>NO</b>	RO	SU	
<b>Phrygisch:</b>	SU	<b>WU</b>	JA	LE	MI	NI	RO	SU	
<b>Moll:</b>	SU	WA	JA	LE	MI	NI	RO	SU	

Für das Musizieren vorbarocker Musik hingegen ist die Anwendung stilistisch orientierter Singeformeln hilfreich. Daher sind auf den Seiten 44 bis 47 noch die Memorierformeln angegeben, die sich größtenteils auf „De musica cum tonario“ von *Johannes Affligemensis (11. Jh.)* stützen. Für die Silbenzuordnung bei den plagalen Tonarten gilt das tonikal aufgefasste Grundtonprinzip ebenso wie bei den zugehörigen authentischen Tonarten. Wenn auch nur wenige Melodien heute auf den alten unveränderten Modi in der Musizierpraxis von Laienensembles auftauchen, sind dennoch diese Formeln eine durchaus praktische Singeübung.

**MIXOLYDISCH**

JA LE MI NI RO SU WU JA

**LYDISCH**

JA LE MI NO RO SU WA JA

**DORISCH**

SU WA JA LE MI NO RO SU

**PHRYGISCH**

SU WU JA LE MI NI RO SU

### 1. Modus: Dorisch

RO  
NO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
SU

SU MI RO NO LE MI WA JA LE JA WA SU SU

The Doric mode melody is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: SU (F4), MI (G4), RO (A4), NO (B4), LE (C5), MI (D5), WA (E5), JA (F5), LE (G5), JA (A5), WA (B5), SU (C6), SU (B5). Hand signs are placed above the notes to indicate pitch levels.

### 2. Modus: Hypodorisch

JA  
WA  
SU  
RO  
NO  
NI  
MI

SU MI RO SU SU JA SU RO SU JA WA RO SU SU

The Hypodoric mode melody is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: SU (F4), MI (G4), RO (A4), SU (B4), SU (C5), JA (D5), SU (E5), RO (F5), SU (G5), JA (A5), WA (B5), RO (C6), SU (B5), SU (A5). Hand signs are placed above the notes to indicate pitch levels.

### 3. Modus: Phrygisch

NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
WU  
SU

NI LE JA LE NI LE JA JA LE NI JA WU SU

The Phrygian mode melody is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: NI (F4), LE (G4), JA (A4), LE (B4), NI (C5), LE (D5), JA (E5), JA (F5), LE (G5), NI (A5), JA (B5), WU (C6), SU (B5). Hand signs are placed above the notes to indicate pitch levels.

#### 4. Modus: Hypophrygisch

JA  
WA  
WU  
SU  
RU  
RO  
NI

WU SU RO NI RO WU WU SU WU JA WU SU SU

#### 5. Modus: Lydisch

SU  
RO  
NO  
NI  
MI  
LE  
JA

MI LE JA MI RO SU NO RO MI LE MI LE JA JA

#### 6. Modus: Hypolydisch

MI  
LE  
JA  
WA  
SU  
RO

JA LE MI MI JA LE SU RO JA LE MI LE JA JA

**7. Modus: Mixolydisch**

WU  
SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA

RO MI NI RO SU RO WU SU NI LE MI NI LE JA JA

**8. Modus: Hypomixolydisch**

NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
WU  
SU  
RO

RO WU JA JA WU LE NI LE JA WU JA JA

**9. Modus: Aeolisch**

RO  
NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
SU

SU MI NI MI RO NI MI LE JA WA SU

### 10. Modus: Hypoaeolisch

JA  
WA  
SU  
RO  
NI  
MI  
LE

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4. Hand gestures are placed above the staff, corresponding to the notes: G2 (left hand, palm up), A2 (left hand, palm up), Bb2 (right hand, palm up), C3 (right hand, palm up), D3 (left hand, palm up), E3 (right hand, palm up), F3 (left hand, palm up), G3 (right hand, palm up), A3 (left hand, palm up), Bb3 (right hand, palm up), C4 (left hand, palm up), D4 (right hand, palm up), E4 (left hand, palm up).

SU WA SU RO MI NI LE MI NI RO MI SU SU

### 11. Modus: Ionisch

SU  
RO  
NI  
MI  
LE  
JA

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4. Hand gestures are placed above the staff, corresponding to the notes: G2 (left hand, palm up), A2 (left hand, palm up), Bb2 (right hand, palm up), C3 (right hand, palm up), D3 (left hand, palm up), E3 (right hand, palm up), F3 (left hand, palm up), G3 (right hand, palm up), A3 (left hand, palm up), Bb3 (right hand, palm up), C4 (left hand, palm up), D4 (right hand, palm up).

JA JA MI MI SU RO MI NI LE JA

### 12. Modus: Hypoionisch

NI  
MI  
LE  
JA  
WA  
SU  
RO

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4. Hand gestures are placed above the staff, corresponding to the notes: G2 (left hand, palm up), A2 (left hand, palm up), Bb2 (right hand, palm up), C3 (right hand, palm up), D3 (left hand, palm up), E3 (right hand, palm up), F3 (left hand, palm up), G3 (right hand, palm up), A3 (left hand, palm up), Bb3 (right hand, palm up), C4 (left hand, palm up), D4 (right hand, palm up), E4 (left hand, palm up).

JA WA SU RO JA LE MI NI MI LE JA WA JA

Die Kenntnis der modalen Tonalitäten ist notwendig, wenn man alte Melodien zuordnen will. Gerade der reiche Fundus an Chorälen liefert eine Reihe modaler Melodien. Viele haben sich bis heute lebendig erhalten können, wie beispielsweise der phrygische Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ oder der dorische Choral „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“. Aber auch Lieder in plagalen Tonarten sind erhalten. Weniger populär als das lydische „All mein Gedanken“ dürfte jenes aus dem 14. Jahrhundert stammende und zu den ältesten erhaltenen deutschsprachigen Weihnachtsliedern zählende „Sis willekomme herre kerst“ sein, das aus Aachener Manuskripten überliefert ist. Hier zeigt sich schon sehr deutlich, wie man die lydische Quarte (= Tritonus) durch ein b-Vorzeichen zur reinen Quarte ausgleicht, anstelle sie, wie zuvor üblich, einfach auszusparen. Die plötzliche Rückung ins Phrygische kann ohne Umdeutung geschehen, wie bei den meisten Melodien der späten Modalität, wo solche Wechsel manchmal vorkommen. Der Eintritt des Modalitätswechsels wird hier durch runde Notenköpfe angezeigt.

**Finalis f, Hypolydisch mit b**  
**durnah, f = JA**

RO JA WA SU RO JA NI MI MI MI RO RO NI MI MI LE JA



Sis wil - le - kom-men, her - re kerst, want du on - ser all - re her - re bis,

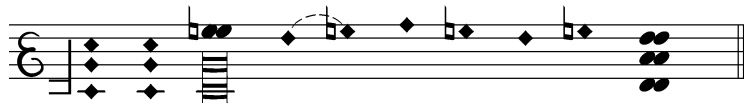
JA JA MI NI LE JA WA SU RO LE LE LE NI LE JA JA WA LE



sis wil - le - kom-men, li - ve her - re, her in ert - ri - che al - so scho - ne.

**Finalis d, Phrygisch**  
**mollnah, d = SU**

RO RO WU SU WU JA WU SU WU SU  
 LE LE LE \_\_\_\_\_ MI  
 RO RO RO \_\_\_\_\_ SU



ki - ri - e - - - - - cris.

Die Anwendung von JALE für das Arbeiten mit modalen Tonarten führt direkt in die Zeit Guidos aus Arezzo zurück. Die Darstellung der Tonarten mit Stammtönen ist insofern begründet, als dass es Transpositionen der Modi erst viel später gegeben hat. Für das europäische Mittelalter ist die Transposition der Skalen auf andere Tonstufen, so wie es bei Dur und Moll gehandhabt wird, irrelevant. Das hat folgende Ursache: Nur die Verwendung eines chromatisch gestimmten Instrumentariums bedingt Transpositionen, um die Tonhöhe zu verändern. Diese Transpositionen waren aber mit den damaligen Stimmungssystemen (meistens eine Art Terzstimmung wie beispielsweise die mitteltönige Temperatur<sup>2)</sup>) nur durch Umstimmen bestimmter Töne möglich. Im europäischen Mittelalter war der Gebrauch von Instrumenten in der Kirche durch verschiedene Verbote unterbunden. Außerdem war für die Singpraxis eine konkrete Zuweisung der Tonhöhen zu Frequenzen unerheblich, so lange das Instrumentarium fehlte. Daher finden sich transponierte Modi erst im 15./16. Jahrhundert, als Instrumente beim kirchlichen Musizieren zugelassen wurden. Die hier gegebene Darstellung bezieht sich also nicht auf die weißen Klaviertasten, sondern weicht in der Darstel-



lung jener Problematik aus, die sich aus der Anwendung der damaligen mitteltönigen Temperatur<sup>2)</sup> ergibt, wie sie *Pietro Aaron (um 1489 - 1545)* 1523 mitteilt und *Michael Praetorius (1571- 1621)* noch im Jahre 1619 ausführlich beschreibt. Die Möglichkeit, modale Skalen von allen chromatischen Halbtönen aus zu intonieren stammt aus einer Zeit, in der die Modalität allmählich durch die Dur-Moll-Tonalität abgelöst wurde. Jede uneingeschränkte Transpositionsmöglichkeit von Tonarten setzt aber eine zumindest ausgeglichene temperierte Stimmung<sup>2)</sup> des Instrumentariums voraus. Für die musikalische Arbeit mit relativen Bezeichnung durch Tonsilben sind ausnotierte Transpositionen ohnehin gegenstandslos.

Das JALE-Systems ist in der Chorarbeit auch für das sichere Anstimmen mit der Stimmgabel hilfreich. Sie soll 1711 von dem englischen Trompeter und Lautenspieler *John Score (†1725)* erfunden worden sein. Der Kammerton (seit 1939 gilt:  $a^1 = 440$  Hz), den die Gabel angibt, kann jede Tonsilbe bedeuten, von der aus dann der Grundton der gewünschten Tonart erschlossen wird. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der folgerichtigen Ableitung und der damit verbundenen Festigung des Grundtones. Von diesem aus können dann alle möglichen Anfangstöne und Harmonien problemlos abgeleitet werden, sofern der Stimmgabelton selbst nicht durch ein Versetzungszeichen betroffen ist:

## DUR

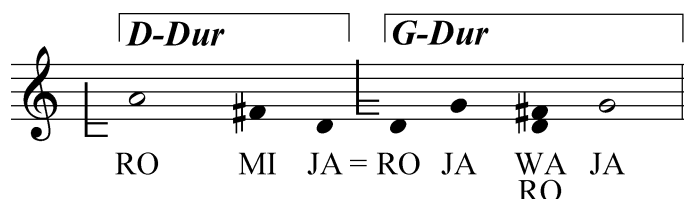
## MOLL

The image displays musical notation for the JALE system, organized into two columns: **DUR** (Major) on the left and **MOLL** (Minor) on the right. A central vertical tuning fork is labeled **a<sup>1</sup>** and **440 Hz**. The notation consists of seven staves in each column, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes.

**DUR Lyrics:**  
 NI MI NI RO MI JA  
 JA RO JA MI JA  
 RO RO MI JA  
 LE WA RO JA WA JA  
 SUROMI ROSU RO MI JA  
 MI NI RO MI JA  
 WA JA RO JA LE MI JA

**MOLL Lyrics:**  
 NI MI LE JA WA SU  
 JA SU JAMI NI MI LE JA WASU  
 RO SU MI NI MI LE JA WA SU  
 LE MI NI MI LE JA WA SU  
 SU MI SU  
 MI NI MI LE JA WA SU  
 WA JA LE MI NI MI LE JA WASU

Wie aus der Übersicht deutlich wird, lässt sich die parallele Molltonart auch sehr leicht aus der Dur-Tonart ableiten, in dem man die „Weiche“ NI-MI benutzt und so in das abwärtsführende Tetrachord LE-JA-WA-SU zum Moll-Grundton fortschreitet. Alle zuvor gezeigten Beispiele kommen ohne Umdeutungen aus. Trotzdem ist es manchmal hilfreich und vor allem sicherer, eine Umdeutung zu benutzen. Hier ein Beispiel für das Anstimmen von G-Dur:



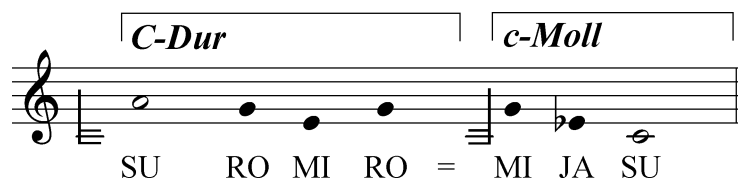
Schon die Tonarten Es-Dur und c-Moll lassen sich auf direktem Weg nicht mehr erreichen. Daher benutzt man die Methode der Umdeutung in gleicher Weise für jene Tonarten, in denen der von der Stimmgabel kommende Ton nicht vorkommt. Das Prinzip ist ähnlich dem, das bereits für die Modulation erklärt wurde. Für das Erreichen einer Molltonart kann es manchmal günstig sein, zunächst die parallele Durtonart anzusteuern. Hier ein Beispiel für Es-Dur bzw. c-Moll:



Die Tonart As-Dur ist anfänglich betrachtet durch die chromatische Rückung von a nach as problematisch, wenn man lediglich eine solche chromatische Stufe ansteuert. Durch eine tonikale Zuordnung des Klanggeschehens aber wird es möglich, dieses Halbtonintervall durch Kadenzierung intonationssicher zu bewältigen. Dabei wird der Zielton as durch enharmonische Verwechslung aus dem Leitton gis gebildet, wie aus dem folgenden Beispiel ersichtlich:



Diese Herangehensweise mag anfänglich etwas umständlich erscheinen, könnte man das c-Moll doch auch auf diese Weise erreichen:



Die Gefahr solcher Vorgehensweise besteht darin, dass das hier vorgestellte Tonmaterial den Ton as umgeht, wodurch ein auf dem Ton c aufgebauter dorischer Modus das Gehör irritieren kann:



Nur dem sehr gut hörenden Musiker wird diese Wendung intonationmäßig sauber gelingen. Sie ist in sich durch die Querstellung von e zu es ebenso in der Gefahr zu misslingen, wie durch das sich ergebende dorische Tetrachord MI-NO-RO-SU mit der erhöhten sechsten Stufe.

Die relativen Tonsilben ermöglichen auch dem Laien das einigermaßen sichere Anstimmen von Grundharmonien aller Dur- und Moll-Tonarten. Die Voraussetzungen hierfür sind, wie bereits bei der Modulation, die entsprechenden musiktheoretischen Grundkenntnisse, die man von jedem Singeleiter und Schulmusiker erwarten darf.

Das Anstimmen modaler Tonarten ist dem der Dur- und Moll-Tonarten ähnlich. So ließe sich das vorherige Beispiel, welches für c-Moll ungeeignet ist für einen dorischen Modus auf c durchaus anwenden, wenn man entsprechende Veränderungen macht, so dass das a<sup>1</sup> der Stimmgabel die Silbenzuordnung NO erfährt:

**Dorisch auf c**

NO RO MI JA MI JA SU

Durch die Dur-Moll-Orientierung bei der Zuordnung der modalen Tonarten ist es möglich, zuerst die jeweilige Dur- oder Molltonart anzusteuern. Das direkte Anstimmen modaler Tonarten ist nur dann erforderlich, wenn die spezifischen Tonsilben NO und WU im Lied vorkommen. Hier eine Übersicht einiger direkter Ableitungen zum Anstimmen der modalen Tonarten in verschiedenen Transpositionen als Beispiel für weitere Möglichkeiten:

<p><b>Dorisch auf d</b></p> <p style="text-align: center;">MI JA SU RO NO RO SU</p> <p><b>Phrygisch auf e</b></p> <p style="text-align: center;">LE JA WU LE SU WU SU</p> <p><b>Lydisch auf f</b></p> <p style="text-align: center;">MI RO NO RO MI LE JA</p> <p><b>Mixolydisch auf g</b></p> <p style="text-align: center;">LE JA LE MI NI RO JA</p>	<p><b>Dorisch auf e</b></p> <p style="text-align: center;">LE MI JA SU RO NO RO SU</p> <p><b>Phrygisch auf d</b></p> <p style="text-align: center;">MI LE JA WU LE SU WU SU</p> <p><b>Lydisch auf b</b></p> <p style="text-align: center;">WA JA RO NO RO MI LE JA</p> <p><b>Mixolydisch auf a</b></p> <p style="text-align: center;">JA LE JA LE MI NI RO JA</p>
---	---

Eine Vertiefung für das Anstimmen der alten Modi erübrigt sich. In der Regel kommen innerhalb des Laienmusizierens Werke in diesen Tonarten weniger vor und wenn, dann häufig in Bearbeitungen, die durch eine Angleichung an Dur oder Moll charakterisiert sind.

Abschließend sei noch eine Bemerkung zur Volksmusik anderer Völker gestattet. In der Musiktheorie haben sich da einige Lehrmodelle eingeschlichen, die aus der Praxis wenig oder überhaupt nicht abzuleiten sind. Dazu zählen die Skalen des sogenannten Zigeuner-Dur und Zigeuner-Moll. Abgesehen davon, dass die Begrifflichkeit bedenklich ist, kann in der Musik der Sinti

und Roma eine Vielgestaltigkeit beobachtet werden, die sich nicht auf zwei Tonalitäten beschränken lässt. In der Konzert- und Opernmusik hingegen tauchen diese Tonalitäten wegen eines bestimmten Effekts hin und wieder einmal auf. *Georges Bizet (1838 - 1875)* verwendet sie beispielsweise in seiner Oper „Carmen“. Zumindest als Singeübung schulen sie das Gehör:

**'Zigeuner'-Moll**

SU  
RU  
RO  
NI  
MI  
LI  
LE  
JA  
WA  
SU

SU RU NI RU MI LI JA WA SU JA SU

**'Zigeuner'-Dur**

JA  
WA  
SU  
SO  
RO  
NO  
NI  
MI  
LE  
LA  
JA

JA WA SO WA RO NI MI LA MI JA

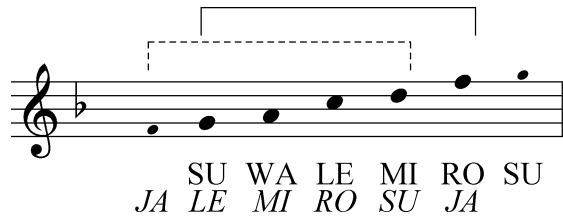
In der Musikalischen Früherziehung ist die Pentatonik sehr umfangreich in die Arbeit mit Kindern aufgenommen worden. Darüber kann man geteilter Meinung sein. In der Volksmusik anderer Völker spielt sie immer noch eine gewisse Rolle, wie nachfolgendes ungarisches Lied zeigt:

A bol-há-si ker-tek a-latt, Ka-ta, pe sok u-tak van-nak ar-ra, Ka-ta,

Min-dén le-gény egy-gyet csi-nál, Ki-jön az ba - bá-já-hol jár, Ka-ta.

Die Analyse des Tonvorrates ergibt eine pentatonische Reihe, wobei der Ton g offenbar eine finale

Stellung einnimmt. Da die Pentatonik von ihrem Tonmaterial her keinen Halbtonschritt besitzt, ist auch keine Grundtonbestimmung möglich. Die Deutung mit Solmisationssilben ist sowohl als Rudiment eines dorischen Modus auf g (also mollartig) wie auch als Tonvorrat aus F-Dur deutbar. Es ist klar, dass man bezüglich der Melodiegestalt dem Modus auf g den Vorrang geben würde:



Befriedigen können beide Varianten nicht. Die musikalische Tektur ohne Halbtonschritte macht die Anwendung der auf Dur und Moll fußenden JALE-Methode mit ihrer Ankerung an der Energetik des Halbtonschrittes für die Pentatonik wie für Ganztonleitermelodik widersinnig.










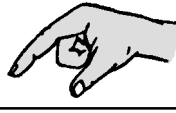







Eine weitere Grenze in der Anwendung des JALE-Systems zeigt sich bei außereuropäischer Volksmusik. Hier ein Beispiel des Istrischen Modus, der die Grenze deutlich dokumentiert:

**Istrisch (die Grenzen von JALE)**

JE														
JA														
?			?		?				?					
WA														
WU														
SU														
SO														
RO														
NI														
MI														
LE														
JE														
JA														

Diese Grenze ergibt sich immer dann, wenn eine Tonstufe mit zwei Halbtonvarianten im Oktavenverhältnis vorkommt, so dass man von enharmonischer Tonalität sprechen kann. Man findet solche Volksmusik noch heute bei transkaukasischen Völkern wie bei den Armeniern oder den Georgiern.

Damit sind die Möglichkeiten für die Anwendung des JALE-Systems in der Singepraxis umrissen. Nur wer systematisch und konsequent das System anwendet, wird damit in der Praxis gute Erfolge erzielen können. Wesen und Wert der JALE-Methode liegt in ihrer für den Laien leichten Fasslichkeit. Daher eignet sich JALE besonders in der musikalischen Elementarunterweisung zur Ausbildung des musikalischen Gehörs. Und wenn für das Musizieren etwas wirklich wichtig ist, dann ist es ein gutes und sicheres Hören. In der Praxis ist die richtige und eindeutige Zeichengebung sehr wichtig. Besonders sei hier nochmals auf den Stufenaufbau der Handzeichen verwiesen. Auf den Folgeseiten wird zur Orientierung eine Übersicht über die dem JALE-System zugrunde liegenden Handzeichen abgebildet. Die Handzeichen auf Seite 54 sind chromatisch/enharmisch angeordnet. Auf Seite 55 folgt abschließend eine zusammenfassende Darstellung der diatonischen Handzeichen für Dur und Moll.

		WA 
#	SA 	WU 
	SU 	
b	SO 	RU 
		RO 
#	NO 	RI 
	NI 	
		MI 
#	LI 	ME 
	LE 	
b	LA 	JE 
		JA 

DUR

MOLL

Grundton

JA



Leitton

WA



Pendelton

SU



SU

Grundton

Spannton

RO



RU

Leitton ←

Gleitton

NI



NI

Gleitton ←

Schwebeton

MI



MI

Spannton

Brückenton

LE



LE

Leiterton

Grundton

JA



JA

Mittelton

WA

Strebeton

SU

Grundton

## 1) Übersetzung des Johanneshymnus

Ut queant laxis	Gib, dass mit lockrem
Resonare fibris	Ansatz können singen
Mira gestorum	her, was du tatest,
Famuli tuorum	Chöre deiner Schüler,
Solve poluti	dass dich ohne Fehler
Labii reatum	ehren unsere Lippen
Sancte Johanne	Heiliger Johannes (Übersetzung: Hans-Joachim Moser)

freie Übertragung: Damit die Wunder deiner Taten vermögen, dass die Stimmen deiner Schüler mit lockerem Ansatz erklingen können, löse den Zustand ihrer befleckten Lippen, Heiliger Johannes. (nach Siegfried Bimberg)

## 2) Musikalische Temperatur

Das mehrstimmige Musizieren auf Instrumenten mit festen Tonhöhen führt wegen der Komma-differenzen zu Stimmungsproblemen. Temperierungen nun sind systembildende Abweichungen von der akustischen Reinheit der Intervalle, die dazu dienen, die Komma-differenzen<sup>4)</sup> auszugleichen, um in mehreren Tonarten musizieren zu können. Da jeder einzelne Ton in unterschiedlichsten Intervallbeziehungen zu anderen Tönen stehen muss, gilt es, den Ausgleich so zu gestalten, dass viele Kombinationen mit anderen Tönen möglich werden. Dabei unterscheidet man zwei Arten von Ausgleichssystemen. Die erste Art basiert auf dem Ausgleich der vorwiegend die Terzen betreffenden Kommata. Obwohl verschiedene Varianten überliefert sind, fasst man sie generell als *mitteltönige Temperaturen* zusammen. Der Name besagt, dass großer und kleiner Ganztonschritt zueinander vermittelt werden. Praktisch geschieht das, in dem man alle Großterzen akustisch rein (4:6) einstimmt und das syntonische Komma über die Quinten so verteilt, dass jede Quinte um  $\frac{1}{4}$  Komma gegenüber der akustisch reinen Quinte zu klein wird. Im Zirkelschluss der zwölf Quinten ergibt sich daraus, dass die letzte Quinte dann wesentlich zu groß gerät. Man bezeichnet sie als Wolfsquinte. Die Anlage der *mitteltönigen Temperatur* erlaubt ein Musizieren in Tonarten bis zu zwei bzw. drei Versetzungszeichen, wobei zu unterscheiden ist, ob man die Diesis *gis-as* zugunsten des einen oder des anderen Tones stimmt. Aus diesem Grunde sind in der Musikpraxis von 1600 Werke in mit mehr als drei Versetzungszeichen kaum zu finden.

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelte man im Zuge der zunehmenden Dur-Moll-Orientierung Temperierungen, die auf dem Ausgleich der zwölf Quinten basieren. Das pythagoreische Komma führt dazu, dass man alle Quinten verkleinern muss, damit sie in die sieben Oktaven passen. Diese zweite Art der Temperierung ist nun in unterschiedlicher Genauigkeit bei der Gleichmäßigkeit der Verteilung des Kommawertes auf die zwölf Quinten erfolgt. Daher sind auch hier viele verschiedene Stimmweisungen überliefert. Die älteste stammt wohl von Giovanni Maria Lanfranco (1533), spätere Anweisungen kommen von Andreas Werckmeister und anderen. Mittlerweile kennt die Fachwelt bis zu 20 unterschiedliche Arten, eine *gleichschwebende Temperatur* zu stimmen. Alle diese Darstellungen berufen sich auf unterschiedliche Verteilung des Quintenkommas, haben aber das gleiche Ziel, in möglichst allen Tonarten musizieren zu können. Erst mit der Entwicklung der Physik im 19. Jahrhundert war es John Ellis 1877 durch oszillografische Kontrolle möglich, alle zwölf Quinten gleichmäßig kleiner zu machen (unterschweben zu lassen). Alle zuvor beschriebenen *gleichschwebenden Temperaturen* waren nicht unbedingt völlig ausgeglichen schwebend. Wie Johann Sebastian Bach es richtig betitelte: „Das wohltemperierte Clavier“, war eben wohl, also richtig temperiert und nicht unbedingt gleichmäßig. Dennoch war es in allen derartig temperierten Systemen möglich, in allen Tonarten mehr oder weniger sauber zu musizieren. Der Unterschied zur *mitteltönigen Temperatur* lag darin, dass man die Wolfsquinte nun mehr oder weniger



gleichmäßig auf alle anderen Quinten verteilte. In der Wiederentdeckung der historischen Musizierungsweisen ist man nicht nur auf das alte Instrumentarium gestoßen, sondern hat auch die alten Stimmungssysteme wieder entdeckt. In der sogenannten historischen Aufführungspraxis kann man heute im Konzertsaal eine Fülle alter Temperaturen antreffen, die der alten Musik ihren eigenen Charakter verleihen.

### 3) Enharmonik

Wegen der Bundinstrumente (Gitarre, Laute ...), der Tasteninstrumente (Klavier, Orgel, Akkordeon ...) und anderer (Harfe, Zither ...) sind die Unterschiede der chromatischen Tonstufen von beispielsweise cis und des vereinheitlicht worden. Da also beide Töne einen Bund, eine Taste oder eine Saite belegten, ist es möglich, von der einen Benennung auf die andere zu wechseln. Das nennt man *enharmonische Verwechslung*. Diese Umdeutung ist auch für ganze Tonarten möglich und manchmal durchaus vorteilhaft. So kann man beispielsweise Cis-Dur mit sieben Kreuzen nach Des-Dur mit fünf Beeren enharmonisch umdeuten. Bezogen auf das akustisch reine Tonsystem wäre die Tonartenkette der Dur-Moll-Tonalität unendlich. Alle Tonarten bestehen aber aus sieben Tonstufen, so dass es praktisch lediglich sieben Versetzungszeichen geben kann. Theoretisch aber käme beispielsweise nach Ces-Dur Fes-Dur mit acht Beeren. Das achte Beere hieße hes. Diese Tonstufe ist aber bereits mit dem Ton b belegt, so dass sich die Tonart in unserem Notationssystem nicht darstellen lässt. Durch die gleichschwebend temperierte Stimmung ist es aber möglich, die Tonart Fes-Dur nach E-Dur (vier Kreuze) enharmonisch umzudeuten, da der Ton fes und der Ton e die gleiche Position haben. Enharmonik ist ein Phänomen, das im Ergebnis der gleichschwebenden Temperatur<sup>2)</sup> auftaucht und daher den Ausgleich der Kommadifferenz<sup>4)</sup> voraussetzt.

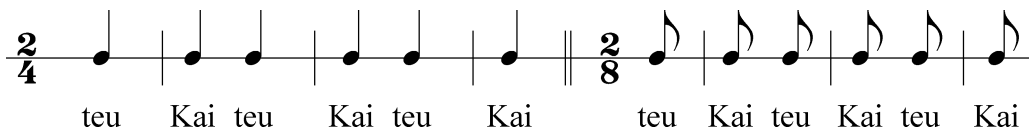
### 4) Kommadifferenz

Das akustisch reine Intervallsystem baut auf den Proportionen der Obertöne auf. Die Maßintervalle (Oktave 1:2, Quinte 2:3, Quarte 3:4 Großterz 4:5 und Kleinterz 5:6) der sogenannten reinen Stimmung ergeben in den Summen Abweichungen zu den musikalisch brauchbaren Intervallen. Diese Differenzen werden als Kommata bezeichnet. Die Folge von zwölf reinen Quinten und sieben reinen Oktaven müssten musikalisch den gleichen Zielton ergeben. Mathematisch-akustisch aber ist der in Quinten gemessene Abstand zum Ausgangston größer als jener nach sieben Oktaven. Die Differenz zwischen dem zwölften Quintton und dem siebenten Oktavton bezeichnet man als pythagoreisches Komma (Maßverhältnis 531441 : 524288). Gleichfalls ist der vierte Quintton höher als die zweite Oktave der Großterz. Diese Differenz nennt man syntonisches Komma (Maßverhältnis 80 : 81). Hinzu kommt die kleine Diesis als Differenz zwischen drei Großterzen zu einer Oktave und als große Diesis die Differenz zwischen vier Kleinterzen und einer Oktave. Alle diese Differenzen besagen, dass das akustische Tonsystem unendlich ist, während die Musik ein geschlossenes System braucht, dass sie durch einen erzwungenen Zirkelschluss nach zwölf Quinten darstellt (Quintenzirkel). Daher hat man verschiedene Ausgleichssysteme geschaffen, die als musikalische Temperaturen<sup>2)</sup> bezeichnet werden. Innerhalb des Quintenzirkels gibt es tonale Proportionen, die bei akustisch reiner Stimmung wegen der Kommadifferenz unmöglich wären. So kann man Tonarten, die wegen der Diesis-Kommata different wären auf der Grundlage der gleichschwebenden Temperatur mühelos miteinander verbinden. Dazu benutzt man die Enharmonik<sup>3)</sup> der Töne in der Art eines Jockers. So kann beispielsweise der Ton cis in A-Dur als Tonikaterz enharmonisch zum Ton des als Tonikaterz von b-Moll oder als Primton von Des-Dur umgedeutet werden. Derartige Umdeutungen gelten in der Musiktheorie als kommadifferent.

### 5) Rhythmissilben nach Münnich

Seit seiner ersten JALE-Veröffentlichung von 1930 verwendet Richard Münnich nach dem Vorbild von Tonika-DO auch ein System zur Darstellung des Rhythmus. Die Rhythmissilben werden in logischer Ableitung vom System der Tonsilben her mit Explosivlauten und Diphthongen gebildet. Dabei verwendet er sprachlich-funktionale Bezeichnungen für metrisch-rhythmische Zusam-

menhänge. Die Silbe teu ist immer der leichte Aufschlag und Kai die Taktbetonung, unabhängig von den Notenwerten:



Die Darstellung der geraden und ungeraden Takte zeigt folgendes Beispiel:

3/4 teu | Kai pau teu | Kai

4/4 teu | Kai teu pau teu | Kai

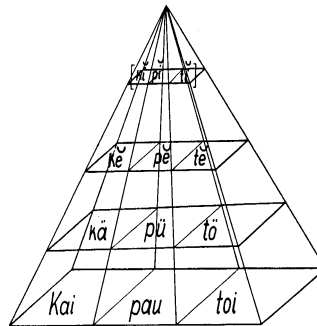
Hieraus lassen sich weitere Ableitungen bilden, die die rhythmischen Unterteilungen darstellen:

Kai pau teu

Kai kä pau pü teu tö

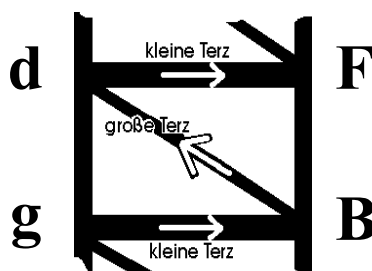
Kai ke kä ke pau pe pü pe teu te tö te

Richard Münnich hat 1959 die Sprechkangstaffelung der Rhythmussilben folgendermaßen dargestellt, wobei hier für die Silbe teu die Schreibung toi gebraucht wird:



### 6) Tabelle der Tonarten

Die Darstellung der Tonarten erfolgt hier in einer Übersicht, die nach methodischen Gesichtspunkten aufgebaut ist. Die Leiter enthält waagerechte und diagonale Sprossen. Die waagerechten Sprossen stellen die kleinen Terzen, die diagonalen Sprossen die großen Terzen dar. Damit lassen sich alle harmonischen Dur- und Molldreiklänge ablesen. Die Leserichtung ist immer horizontal nach rechts und diagonal nach links:



Somit ergibt sich der g-Moll-Dreiklang g - b - d und der B-Dur-Dreiklang b - d - f aus obiger Darstellung. Ebenfalls lassen sich die harmonischen Grundfunktionen einer Tonart ablesen:

MOLLTONARTEN			DURTONARTEN		
<b>d</b>		<b>dP</b>	<b>Dp</b>		<b>D</b>
<b>t</b>		<b>tP</b>	<b>Tp</b>		<b>T</b>
<b>s</b>		<b>sP</b>	<b>Sp</b>		<b>S</b>

## LITERATUR

- Albrecht, Beate (1987): Singen mit der Silbenfibel - Von den Handzeichen zur gewohnten Notation. Kassel: Edition Merseburger 2087
- Benedik, Frank (1925): Geschichtliche und psychologische musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode von Eitz. 2. Auflage. Langensalza: o. A.
- Bimberg, Siegfried (1962): Liedeinführung im Kindergarten. Berlin: Volk und Wissen. (=Methodische Beiträge zur Vorschulerziehung/Musik Bd. 2)
- Bimberg, Siegfried (1957): Das JALE-Silbensystem Richard Münnichs als Grundlage der Erziehung zum Melodiebewußtsein. In: Festschrift Richard Münnich. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik. S. 69ff
- Bimberg, Siegfried (Hg.) (1953): Wie studiere ich ein Lied ein?. Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- Bimberg, Siegfried (1973): Methodisch-didaktische Grundlagen der Musikerziehung. 2. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel (=Handbuch der Musikerziehung. Dritter Teil)
- Bimberg, Siegfried (1981): Gehörbildung In: Bimberg Siegfried (Hg.): Handbuch der Chorleitung. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik. S. 144-154
- Bimberg, Siegfried/Lukowsky, Rolf (2000): Gehör und Stimmbildung im Chor. 1000 Jahre Guido von Arezzo, 1000 Jahre Noten. Essen: Verl. Die Blaue Eule (= Musikwissenschaft, Musikpädagogik in der Blauen Eule Bd. 42. Sing-Eule. Heft 4)
- Bimberg, Siegfried/Lange, Christian (1973): JALE als Mittel zum Melodiebewußtsein. In: Fischer, Hans (Hg.) Handbuch der Musikerziehung. Zweiter Teil. 2. Auflage Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Bimberg, Siegfried/Lange, Christian/Bachmann, Fritz (1957ff): Vom Singen zum Musikverstehen. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag
- Buchholz, Thomas (1985): Arbeitsmaterial zum Seminar für Instrumentenwartung. Tasteninstrumente. Michaelstein: (=Sonderbeiträge zu den Studien zur Aufführungspraxis. Sonderbeitrag 1)
- Curwen, John (1858): The standard course of lessons and exercises in the Tonic-Solfa-Method of Teaching Music. London: o. A.
- Eitz, Carl (1914): Bausteine zum Schulgesangsunterricht im Sinn der Tonwortmethode. Leipzig: o. A.
- Eitz, Carl (1928): Das Tonwort. Bausteine zur musikalischen Volksbildung. Leipzig: Breitkopf & Härtel (=Neuausgabe „Bausteine zum Schulmusikunterrichte im Sinne der Tonwortmethode“. Frank Benedik (Hg.))
- Gülke, Peter (1975): Mönche/Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters. Leipzig: Koeler & Amelang
- Hamburg, Otto (1979): Musikgeschichte in Beispielen. Von der Antike bis Johann Sebastian Bach. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Bd 39)
- Hundoegger, Agnes (1952): Lehrweise nach Tonika DO. Lippstadt: o. A.
- Jeppesen, Knut (1978): Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. 5. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Kühn, Walter (1931): Geschichte der Schulmusik. In: Handbuch der Musikerziehung. F. Bücken (Hg.) Potsdam: Atheneion Verlag
- Lange, Christian (1964) (Hg.): Singen-Spielen-Lernen. Leipzig: Friedrich Hofmeister
- Lange, Christian (1957): Über die Anwendung der JALE-Silben in der Lehrerbildung. In: Festschrift Richard Münnich. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- Lange, Georg (1911): Zur Geschichte der Solmisation. In: SIMG Bd 1. Leipzig:
- Meier, Bernhard (1992): Alte Tonarten. Kassel; Basel; New York; Prag: Bärenreiter (=Bärenreiter-Studienbücher Musik Bd. 3)
- Münnich, Richard (1930): JALE. Ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusikpropädeutik. Lahr: Druck und Verlag von Moritz Schauenburg. (= Beiträge zur Schulmusik. Zweites Heft)
- Münnich, Richard (1959): JALE. Ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusikpropädeutik. 2. Auflage. Wolfenbüttel: Möseler Verlag (=Beiträge zur Schulmusik. Drittes Heft) (enthält Beiträge von S. Bimberg, Wilfried Friedrich, Albrecht Krauß, Christian Lange und Walter Schrappe)
- Reuter, Fritz (1928): Gehörbildung auf der Grundlage von Tonika-Do. Leipzig: Kahnt
- Unger, Robert (1958): Das Tonwort von Carl Eitz und die Einführung in das Singen nach Noten. In: Musikerziehung in der Schule. Berlin: Rembrandt-Verlag
- Wenz, Josef (1950): Musikerziehung durch Handzeichen. Neuformung eines alten Weges. Wolfenbüttel: Möseler Verlag.

## PERSONENREGISTER

Aaron, Pietro 49  
Affligemensis, Johannes 42  
Agricola, Johann Friedrich 9  
**B**ach, Johann Sebastian 56  
Bachmann, Fritz 19  
Beethoven, Ludwig van 12, 13  
Bimberg, Siegfried 3, 19, 20, 56  
Bizet, Georges 52  
Buttstett, Johann Heinrich 9  
**C**ramer, Rose 13  
Curwen, John 11, 14, 17, 19  
**D**ehn, Siegfried Wilhelm, 7  
Diaconus, Paul 7  
**E**itz, Carl 10, 11, 14, 15, 16, 22  
Ellis, John 59  
Erhardt, Else 19  
**F**riedrich, Wilfried 20  
**G**lover, Sarah Ann 11  
Gibel, Otto 9  
Guido von Arezzo 6ff, 15, 20  
**H**aba, Alois 5  
Hartung, Hugo 20  
Hieronimus de Moravia 8  
Hiller, Johann Adam 10  
Hitzler, Daniel 10  
Höckner, Hilmar 14, 20  
Hullah, John 14  
Hundoegger, Agnes 11, 12, 14, 19  
**J**öde, Fritz 14  
**K**loss, Hans 19  
Kober, Anita 19  
Kodály, Zoltán 12, 14  
Krauß, Albrecht 19, 20  
Kühn, Walter 14  
**L**anfranco, Giovanni Maria 56  
Lange, Christian 19, 20  
Leo, Maria 14  
Loebenstein, Frieda 14  
Lukowsky, Rolf 20  
**M**ager, Jörg 5  
Mattheson, Johann 9  
Mendelssohn Bartholdy, Felix 40  
Michael von Pomposa 7  
Moser, Hans.Joachim 56  
Münnich, Richard 5, 16ff, 17, 18, 19, 57, 58  
**N**eidhardt von Reuenthal 41

**O**chs, Gerd 19  
**P**raetorius, Michael 49  
**R**euter, Fritz 14  
Riemann, Hugo 39  
**S**chrappé, Walter 20  
Score, John 49  
Silcher, Friedrich 38  
Stein, Richard 5  
Stier, Alfred 14, 19  
**T**osi, Per Francesco 9  
**W**aelrant, Hubert 10  
Walther von der Vogelweide 41  
Wenz, Josef 14  
Werckmeister, Andreas 56  
**Z**aisser, Else 19

## SACHREGISTER

- A-B-C-dieren** 15
- Bebisation** 10
- Bocedisation** 10
- Curwensche Handzeichen** 18
- Curwensche Tonsilben** 11, 14
- Damenisation** 10
- Diesis** 59
- Dreiklangsmelodik** 23
- Enharmonik** 10, 11, 14, 57
- enharmonische Verwechslung 57
- Ergonomik der Handzeichen** 23
- Grundtonschlüssel** 15
- Guidonisches System** 6ff, 11, 17
  - Guidonische Hand 7
  - Hexachord 7, 8
  - Mutatiosprinzip 8
- Handzeichen (Übersicht)** 18, 54, 55
- Istrisch** 5, 53
- JALE-Methode** 23ff
  - Anfang 23
  - Anstimmen (Stimmgabel) 49ff
  - Chromatik 34
  - Dreiklang mit Oktave 26
  - Dur 24ff
  - Grenzen von JALE 53
  - Handzeichen 23-30, 34-37, 43-47
    - JA 23ff
    - JE 35
    - LA 35
    - LE 24ff
    - LI 35
    - ME 35
    - MI 23ff
    - NI 24ff
    - NO 28ff, 34, 35, 43-47
    - RI 34, 35
    - RO 23ff
    - RU 28ff, 34, 35, 43-47
    - SO 34, 35
    - SU 24ff
    - SA 35
    - WU 35, 43-47
    - WA 24ff
- Mehrstimmigkeit 31
- Modale Tonarten 42ff
- Modulation 36ff
- Moll 27ff
- Motorik/Ergonomik der Hz. 23
- Oktave 27
- Pentatonik 5, 52ff
- Quartenaufтакт 27
- Sekundbrücken 25
- tonale Ausweichung 36
- Tritonus 27
- Zigeuner-Dur 52
- Zigeuner-Moll 52
- JALE-System** 5, 16ff
  - Grundtonschlüssel 20, 32
  - Handzeichen 17, 18, 54, 55
  - JA-Schlüssel 20, 32
  - SU-Schlüssel 20, 32
  - Trinität der Methode 4, 22
  - Tonsilben 17
  - oktavierte Silben 20, 27
- Johanneshymnus** 7, 56
- Kammerton** 49
- Kommadifferenz** 11, 56, 57
- Lautsymbolik** 10
- Methodikerstreit** 15
- Mikrotonsysteme** 5
- Modi** 6, 42ff
- Mutation** 8, 10, 16
- Nordwich-sol-fah** 11
- Pentatonik** 5, 52ff
- Rhythmussilben** 5, 17, 57ff
- Rufmelodik** 23
- Solfeggieren** 10
- Solmisatio Belgica** 10
- Solmisationsilben** 9, 10, 11
- Stammtöne** 34
- Stimmgabel** 49ff
- Temperatur (musikalische)**
  - mitteltönige 9, 49, 56, 57
  - gleichschwebende 49, 56, 57
- Tonarten (Übersicht)** 33, 61
- Tonic-sol-fah** 11ff
- Tonika-Do** 11ff
- Tonwort-Methode** 11, 15, 22
- Tonsilbenverbot** 15, 19, 21
- Ut queant laxis** 7, 59
- Voces Belgicae** 10
- Volksnotenschrift** 11, 13
- Wolfsquinte** 56
- Zigeuner-Tonarten** 52

## INHALT

<b>Einführung .....</b>	<b>4</b>
<b>Der musikgeschichtliche Hintergrund .....</b>	<b>6</b>
<b>Das JALE-System .....</b>	<b>16</b>
<b>Die JALE-Methode.....</b>	<b>21</b>
<b>Die Praxis der JALE-Methode .....</b>	<b>23</b>
<b>Übersichten .....</b>	<b>54</b>
<b>Erklärungen .....</b>	<b>56</b>
<b>Literatur.....</b>	<b>59</b>
<b>Personenregister.....</b>	<b>60</b>
<b>Sachregister.....</b>	<b>61</b>