

Stephan Paluselli — ein Pionier der Tonika-Do-Methode am Ende des 18. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Geschichte der Solmisation

Von Herbert Post

Vorbemerkung

Jahrhundertlang bestand die musikpädagogische Zielsetzung des schulischen Gesangsunterrichtes darin, Methoden ausfindig zu machen, die ein möglichst rasches »Singen vom Blatt« erlaubten; denn angesichts der mannigfaltigen musikalischen Aufgaben, die die Singknaben (für die in der Hauptsache der Musik- bzw. Gesangsunterricht gedacht war) zu erfüllen hatten, war es notwendig, diese vom zeitraubenden Auswendiglernen der zumeist geistlichen Gesänge zu einem zeitsparenden Blattsingen zu erziehen. Bei diesem Bemühen war zweifelsfrei *Guido von Arezzo* (ca. 1000 bis ca. 1050) der größte Erfolg beschieden. Durch seine Methode des tonbewußten Hörens, verbunden mit der Ausbildung musikalischer Vorstellungsfähigkeit wurde erstmals ein Ziel musikalischen Lernens aufgestellt und begründet, wonach die bislang vorherrschende viva-voce-Methode (d. h. das einfache Vor- und Nachsingen von Melodien) durch das Singen nach Noten verdrängt wurde. Wie und wann diese Methode auch in Tirol, der Heimat Palusellis sich durchgesetzt hatte, kann aus dem bisher erschlossenen Quellenmaterial nicht eindeutig beantwortet werden. Nach Johann Rosbichler, der um 1770 am Augustiner-Chorherrenstift in Neustift als Chormeister tätig gewesen war und damals das weit über die Landesgrenzen hinaus bekannte Singknabeninstitut geleitet hatte, verdrängte an der Brixner Domschule die »*Guidonische Singmethode*« bereits im 14. Jh. die bis dahin übliche »*Gregorianische Methode*« das pädagogisch einfache aber mühsame und zeitraubende Vor- und Nachsingen von Melodien.¹

Waren es im 15. und 16. Jh. die Lateinschulen von Innsbruck, Hall, Schwaz, Klausen und Meran sowie die Domschule von Brixen, die im Zusammenhang mit den jeweiligen Kantoreien absolut elitäre, aber auch insulare Stätten musikalischer Bildung in Tirol waren, so wurden diese durch die verschiedenen Singknabeninstitute (durchwegs im Zusammenhang mit einem Konvikt) des 17. und 18. Jh.s abgelöst. Vor allem die Singknabeninstitute am Damenstift zu Hall, dem Nikolai-Haus in Innsbruck, dem Borgiashaus in Hall, sowie den Klosterschulen von Neustift, Marienberg, St. Georgenberg und Stams, entwickelten im Laufe des 16., 17. und 18. Jh.s eine beachtliche Singkultur.

Während die Singknaben der einstigen Lateinschulen unter den täglichen Chorverpflichtungen in künstlerischer aber auch in sozialer Hinsicht stark zu leiden hatten, zeigte sich die hohe Wertschätzung des Gesanges an den Singknabeninstituten beispielsweise allein schon im Bemühen um eine möglichst lange Erhaltung der reinen Knabenstimmen. Eine »Instruction«, die 1715 am Damenstift in Hall erlassen wurde und sich an den dortigen Kapellmeister wandte, bestimmte beispielsweise, daß die »*besten discantisten under der felligen musik verschont werden damit sie sich nicht nit abschreyen und ihre stimben desto zierlicher mit halber stimb führen kinden*«.

Selbst beim Essen mußte der Kapellmeister darauf achten, daß die jungen Sänger sich »etwo mitlst unanstendiger speiß oder getranck nit die stimben verderben«.²

Die Gesangsausbildung, die an diesen Instituten betrieben wurde, ist deshalb von größtem musikpädagogischen Interesse, da diese für die damalige Zeit in methodischer Hinsicht sehr fortschrittlich war und zum anderen quellenmäßig gut dokumentiert ist. So entwickelte Pater Stefan Paluselli (1748—1805), Leiter des Singknabenseminars am Stift Stams, aufbauend auf der guidonischen Gesangsmethode, eine relative Solmisation »sine mutationes sursum et deorsum«.³ Dies ist umso erstaunlicher, als diese Methode die spätere Tonika-Do-Methode im wesentlichen vorwegnimmt, deren Entstehung bislang recht übereinstimmend in den ersten Jahrzehnten des 19. Jh.s datiert wird.⁴

Paluselli entwickelte diese Methode höchstwahrscheinlich in den Jahren 1791/92, also in einer Zeit, als er am Stamser Singknabeninstitut als Gesangslehrer tätig war. Somit ist jedweder Einfluß englischer Musikpädagogen, namentlich der einer Sarah Ann Glover ausgeschlossen. Paluselli selbst hat für die weitere Verbreitung seiner Tonika-Do-Methode wenig beigetragen und so ist nach seinem Tode die von ihm geschaffene Gesangsmethode in Vergessenheit geraten. Agnes Hundoeegger, die John Curwens Tonic Solfa Methode zur Tonika-Do-Methode umformte und diese im ganzen deutschen Sprachraum bekannt gemacht hatte, schrieb 1897: Wir Deutschen sonnen uns gern in dem Bewußtsein, in musikalischer Beziehung jeder anderen Nation voran zu sein, und gerade England möchten wir zu allerletzt eine Überlegenheit zugestehen. Es handelt sich ja hier aber nicht um revolutionäre Bestrebungen der Musik als solcher gegenüber, sondern nur um eine wohlgedachte und seit länger als einem Menschenalter bewährte Lehrmethode, in der uns die in pädagogischer Richtung praktischen Engländer voraus sind.«⁵

Hundoeegger wußte sicher nicht, daß diese Methode in ihren Grundzügen bereits schon gut hundert Jahre vorher vom Tiroler Musikpädagogen Stephan Paluselli entwickelt und angewendet wurde.

Stephan Paluselli — Biographische Notizen

Stephan Paluselli wurde am 9. Jänner 1748 in Kurtatsch in Südtirol geboren und auf den Namen Johann Anton getauft. Über seine Jugendzeit ist nur wenig bekannt. Sicher ist nur, daß ihn seine Studien nach Innsbruck führten, wo er das Gymnasium besuchte. Ein Schülerverzeichnis von 1768 führt Paluselli in der Allgemeinwertung als zwölfter von vierzig Schülern an.⁶ Auf dem Titelblatt seines Jugendwerkes »Musica seu Parthia«⁷ bezeichnet er sich als »D.(omus) S.(ancti) N.(icolai) Musicus«. Demnach war Paluselli Alumne im St. Nikolaihaus in Innsbruck, wo er auch seine musikalische Ausbildung erhielt.

Mit der Vertonung des Schulspieles »Das alte teutsche Wörtchen Thut« im Jahre 1770 trat er erstmals als Komponist an die Öffentlichkeit. Noch im selben Jahr kam er in das Kloster Stams, wo er am 22. September 1771 als Novize die Profeß ablegte. 1774 wurde Paluselli zum Priester geweiht. Nach Beendigung der geistlichen Studien widmete sich Paluselli besonders der Musik. Neben seiner Tätigkeit als Komponist war er im Singknabeninstitut des Klosters 1785 als Violinlehrer und seit 1790 als »Musikinstructor« tätig.⁸ Zudem bekleidete er seit 1790 bis zu seinem Tode im Jahre 1805 auch noch das Amt des Chorregenten.

Seine außerordentliche Fruchtbarkeit als Komponist und seine besonderen Fähigkeiten als Gei-

ger und Organist machten ihn allseits beliebt und trugen ihm hohe Achtung ein. Paluselli war der »Hauskomponist« des Stiftes Stams. Von seinem reichen Schaffen zeugen heute noch eine große Anzahl von Kompositionen, die im Stiftsarchiv aufbewahrt werden.⁹

Nicht geringer als sein reiches kompositorisches Schaffen waren seine Leistungen als Musikpädagoge am Stamser Singknabeninstitut.

Paluselli starb im Alter von 57 Jahren am 27. Februar 1805 in Stams.

Paluselli und das Stamser Singknabeninstitut

Pater Thomas Vogelsanger, ein Zeitgenosse Palusellis und »Hauspoet« des Stiftes Stams, der 1782 mit der Leitung des Knabenseminars betraut worden war, hat in einer 1785 begonnenen Tagebuchreihe, der »*Ephemerides Seminarii Stamsensis*«, die Geschichte des 1778 gegründeten Knabenseminars niedergeschrieben. Demnach wurde das Knabenseminar »in erster Linie zur Heranbildung von Singknaben und Instrumentalisten für den Figuralchor«, d. h. zur Pflege mehrstimmiger Musik, gegründet.¹⁰

Als Vorbild dienten ähnliche Einrichtungen, wie sie damals in Tirol schon bestanden haben, wie beispielsweise das Nikolaihaus in Innsbruck oder das Borgiashaus in Hall. Während anfänglich nur Singknaben im Knabeninstitut Aufnahme fanden, wurde nach 1785 auch jenen Schülern der Zugang ermöglicht, welche lediglich an einem literarischen Unterricht interessiert waren. Die Erweiterung des Musikknabenseminars durch »Nichtmusikschüler« hängt mit der Verordnung Joseph II. vom 29. November 1781 zusammen, wonach alle Klöster aufzuheben waren, deren Insassen sich nur einem beschaulichen Leben widmeten. Tatsächlich war die 1785 bereits schon ausgesprochene Aufhebung des Stiftes im Hinblick auf das Knabenseminar rückgängig gemacht worden.¹¹

Durch das Zusammenwirken engagierter Mönche, vor allem aber durch die Tätigkeit Palusellis wurde jene Zeit, in der das Singknabeninstitut bestand (1778—1792), die musikalisch fruchtbarste Zeit des Stiftes.

Der Musikunterricht beschränkte sich nicht allein auf den Gesang und die damit verbundenen musiktheoretischen Unterweisungen, sondern es wurde auch Instrumentalunterricht (Orgel, Oboe und Streichinstrumente) erteilt.

Als Gesangslehrer am Stamser Singknabeninstitut (1791/92) sah sich Paluselli veranlaßt, sich eingehend mit den verschiedenen Methoden der Solmisation zu befassen.

Intentionen und Ziel der musikpädagogischen Arbeiten Palusellis

Ein sicheres Vom-Blatt-Singen sowie die Einführung in die Choral- und Mensuralmusik waren neben dem Erlernen eines Instrumentes das technische Ziel des Musik- bzw. Gesangunterrichtes am Stamser Singknabeninstitut. Was nun die Methodik des Gesangunterrichtes anbelangt, so wurde bereits von Palusellis Vorgängern nach dem Vorbild der guidonische Solmisationsmethode gearbeitet, die, was die einstimmige Chormusik anbelangt, weitgehend allen Anforderungen genügte.

Obwohl durch die Wirren der Zeit, namentlich im Laufe der Tiroler Freiheitskämpfe (1809),

viel an altem Klosterbestand vernichtet oder fortgeschafft wurde, befinden sich auch heute noch eine Reihe von Gesangs- und Instrumentallehrbüchern, welche einst den Musikpatres als Unterrichtsbehelf gedient haben, im Stiftsarchiv.¹² Zwei dieser Werke tragen sogar die Initialen Palusellis.¹³

Die vermehrte Pflege der Figuralmusik, die gerade in Paluselli einen entschiedenen Verfechter fand, weckten dessen pädagogisches Interesse für Probleme der elementaren Musikerziehung, zumal er zur Aufführung mehrstimmiger Werke vorwiegend Singknaben des Knabeninstitutes herangezog. Dies veranlaßte Paluselli schließlich neue, den Anforderungen der Zeit entsprechende Methoden zu finden, wie er selbst anführte: »sine mutationibus sursum et deorsum«.¹⁴

Die musikdidaktische Konzeption Palusellis

Die musikdidaktische Konzeption Palusellis läßt sich grundsätzlich in zwei Bereiche gliedern:

1. Die Entwicklung einer Gesangsmethode »sine mutationibus sursum et deorsum« und
2. die Vereinfachung der Mutation durch Übertragung von Parallel-Hexachordreihen auf das Dursystem

Paluselli trat mit seiner musikdidaktischen Konzeption niemals an die Öffentlichkeit. Lediglich handschriftliche Notizen auf der Rückseite des Werkes »Die edle Singkunst« von J. J. B. Münster¹⁵ sowie ein »Solmisations- und ein Mutationskompaß«¹⁶ zeugen von Palusellis musikpädagogischer Arbeit.

1. Die Gesangsmethode »sine mutationibus sursum et deorsum«

Ausgangspunkt der Überlegungen Palusellis war hier nicht die guidonische Hexachordlehre, sondern das Heptachord mit den sieben voces: DO RE MI FA SO LA SI DO (die Silbe DO bezeichnete gleichzeitig Grundton und Oktav). Die Verwendung des Heptachordes als Solmisationseinheit, vor allem aber die Verdrängung der Silbe UT durch DO, lassen auf italienische Einflüsse schließen.¹⁷

Während in Italien (nach französischem Vorbild) die Silben als absolute Tonnamen zunehmend Verwendung fanden, baute Paluselli jedoch seine Methode auf dem Prinzip der Parallel-Heptachordreihen auf, wie sie etwa bereits schon der französische Musikpädagoge Michel Pinolet Monteclair (1667—1737) in seiner »Nouvelle Methode«, 1709 gebrauchte.¹⁸ Die Silben drücken demnach keine festen Tonstufen, sondern relative Intervalle aus. Der alte Vorteil, daß durch die Silben MI — FA und SI — DO die Halbtonschritte ausgedrückt werden, wurde weiterhin ausgenützt. Das DO kann als Tonika auf allen Stufen der Dur-Tonleiter gesetzt werden. Der Grundton jeder Dur-Tonleiter beginnt demnach immer mit DO.¹⁹ Dementsprechend lauten die Silben beispielsweise für C-Dur:



D Dur:



Für allfällige chromatische Töne verwendete Paluselli fünf Zwischenstufen

ba — für die erhöhte 1. Stufe oder für die erniedrigte 2. Stufe (z. B. in C-Dur *cis* und *des*)

ne — für die erhöhte 2. Stufe oder die erniedrigte 3. Stufe

li — für die erhöhte 4. Stufe oder die erniedrigte 5. Stufe

po — für die erhöhte 5. Stufe oder die erniedrigte 6. Stufe

tu — für die erhöhte 6. Stufe oder die erniedrigte 7. Stufe

Die chromatische Tonleiter lautet:

DO	ba	RE	ne	MI	FA	li	SO	po	LA	tu	SI	DO
c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c
	des		es		ges		as		be			

Die Silben der fünf Zwischenstufen sind so gewählt, daß alle fünf Vokale einmal vorkommen. Dadurch erreichte Paluselli auch bezüglich der chromatischen Töne eine gute Gesanglichkeit. Da jede Dur-Tonleiter nunmehr als eine Transposition von C-Dur angesehen wurde, erübrigten sich Mutationen. Allerdings läßt sich mit dieser zwölfsilbigen Solmisation nicht mehr die reine Stimmung der Diatonik darstellen, zumal kein Unterschied zwischen den enharmonisch ver-

wandten Tönen gemacht wurde. Da die Kommata-Unterschiede in den transponierten Skalen bezüglich der Tonsymbolik keine Berücksichtigung finden, entstehen zwangsläufig große Unsauberkeiten in der Intonation. Prinzipien jahrhundertealter europäischer Gesangstradition (das Singen nach der reinen Stimmung) wurden denen der Instrumentalmusik (temperierte Stimmung) untergeordnet. Diese instrumentale Anschauungsweise, die sich seit dem ausgehenden 18. Jh. immer mehr in der Musikerziehung durchzusetzen begann und bis heute weitgehend anhält, fand somit auch in Paluselli einen würdevollen Vertreter.²⁰ Dies soll jedoch der Bedeutung Palusellis keinen Abbruch tun, zumal seine Methode einen Versuch darstellt, die höchst komplizierten Mutationen, die durch die sogenannte musica ficta (Musik, die sich auch außerhalb der durch die guidonische Hand versinnbildlichte diatonische Skala liegende Halbtöne bewegt) notwendig geworden sind, zu umgehen. Sein pädagogisches Geschick und Einfühlungsvermögen zeigte sich auch in seiner Erfindungsgabe. Zur leichteren Erlernung und vor allem zur bildlichen Darstellung seines Systems verfertigte er nämlich eine Solmisationstafel und einen drehbaren »Solmisationskompaß« (vgl. Abb. 1 und 2).²¹

	0	2.#	4.#	5.b	5.#	3.#	5.#	2.b	3.b	
DO	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	B.	ES.	J
ba	els des	dis es	ais 4f.	fis gas	gis as	ais b.	his 4c.	cas 4.	fas 4e.	62
RE	D.	E.	FIS.	G.	A.	H.	CIS.	C.	F.	2.
ne.	dis as	ais 4f.	fis 4g.	gis as	ais b.	his 4c.	cis 4d.	cas 4e.	fis gas	#2.63
MI	E.	FIS.	GIS.	A.	H.	CIS.	DIS.	D.	G.	3.
FA	F.	G.	A.	B.	C.	D.	E.	ES.	AS.	4.
li.	fis gas	gis as	ais b.	cas 4.	cis des	dis as	ais 4f.	fis 4e.	cas 4g.	4.65
SOL	G.	A.	H.	C.	D.	E.	FIS.	F.	B.	5
Pa.	gis as	ais b.	his c.	cis des	dis es	ais 4f.	fis 4g.	fis 4e.	cas 4.	#5.66
LA	A.	H.	EIS.	D.	E.	FIS.	GIS.	G.	C.	6
tu	ais b.	his 4c.	ais 4d.	fis gas	gis 4f.	fis 4g.	gis 4e.	gis as	cis des	6.68
SI	H.	CIS.	DIS.	E.	FIS.	GIS.	AIS.	A.	D.	7
DO	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	B.	ES.	8

Solmisation sine mutationibus, sursum et deorsum P. St. P.

Abb. 1 Solmisation sine mutationibus, sursum et deorsum. Solmisationstafel, etwa um 1790 von Paluselli angefertigt.

Paluselli's pädagogisches Geschick und Einfühlungsvermögen zeigte sich auch in seiner Erfindungsgabe. Zur leichteren Erlernung und vor allem zur bildlichen Darstellung seines Systems verfertigte er eine Solmisationstafel und einen drehbaren »Solmisationskompaß« (vgl. Abb. 1 und 2).¹⁴

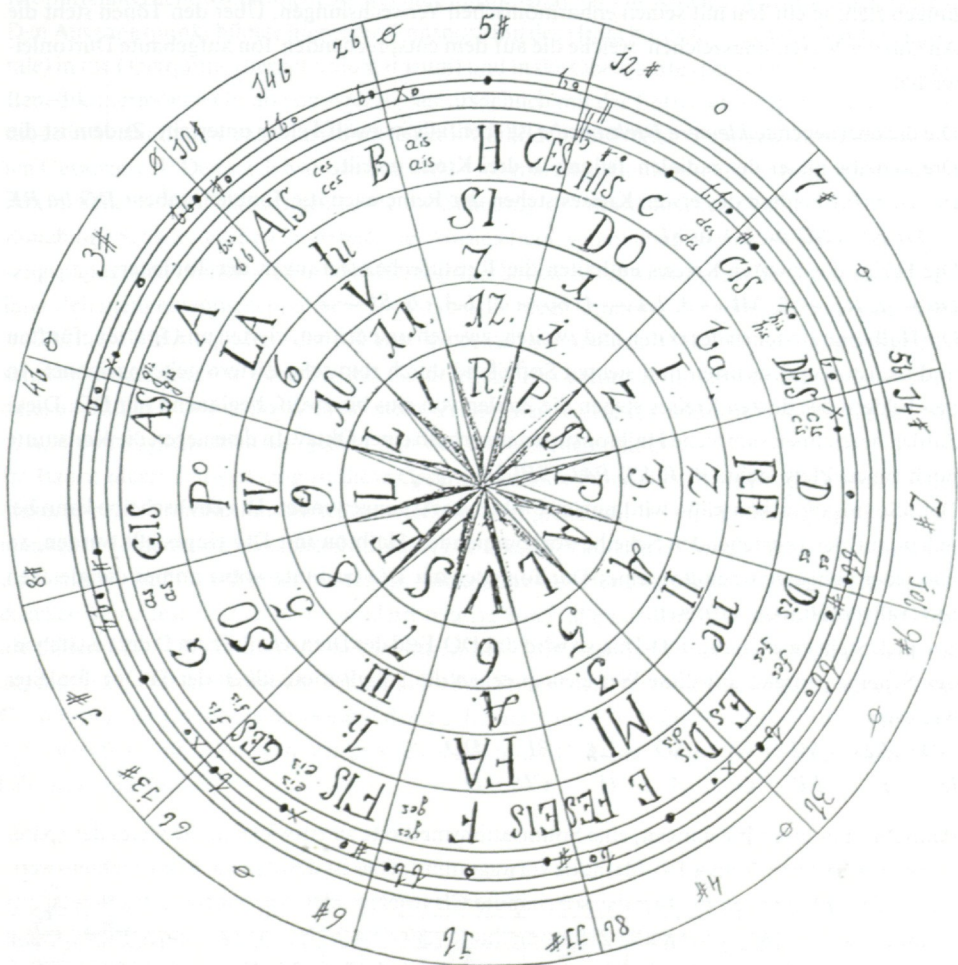


Abb. 2 Solmisatio sine mutationibus, sursum et deorsum.
Solmisationskompaß, etwa um 1790 von Paluselli angefertigt.

Palusellis »Solmisationskompaß« besteht aus zwei Teilen: einer *feststehenden* Scheibe von 21,5 cm Durchmesser und einer darüberliegenden kleineren Scheibe von 13,7 cm Durchmesser, die in der Kreismitte mit einer Schraube befestigt und drehbar ist. Die ganze Scheibe ist durch in den Kreismittelpunkt führende Linien in zwölf gleiche Teile geteilt. Auf dem freien, 4 cm großen Außenrand der größeren Scheibe, ist in der Mitte ein Notensystem gezogen, auf der sämtliche Töne einer Oktav, chromatisch ansteigend, angefangen von c', sowohl durch Noten als auch durch Buchstaben aufgezeichnet sind. In jeder der zwölf Abteilungen steht je ein Ton mit seinen enharmonischen Verwechslungen. Über den Tönen steht die Anzahl der Versetzungszeichen, welche die auf dem entsprechenden Ton aufgebaute Durtonleiter hat.

Die darüberliegende *kleinere Drehscheibe* ist ebenfalls in zwölf Felder unterteilt. Zudem ist die Drehscheibe außer der radialen Teilung in drei Kreise geteilt.

In den zwölf Feldern des ersten Kreises stehen der Reihe nach die Tonbuchstaben: *DO ba RE ne MI FA li SO po LA tu SI.*

Die Felder des zweiten Kreises enthalten die Tonstufenbezeichnungen der Tonleiter:

Do — 1, RE — 2, MI — 3, FA — 4, So — 5, LA - 6, SI — 7

Die Halbtöne zwischen der ersten und zweiten, zweiten und dritten, vierten und fünften, fünften und sechsten und sechsten und siebten Stufe sind durch römische Ziffern gekennzeichnet. In den Feldern des dritten Kreises stehen die Zahlen von eins bis zwölf, beginnend mit DO. Diese Zahlen bezeichnen sämtliche Halbtonstufen innerhalb einer Oktav. In dem gegen die Kreismitte noch freien Platz steht: *R. P. ST. PALVSELLI.*

Der »Solmisationskompaß« wird nun auf folgende Art angewendet: Die Drehscheibe kann bei jedem auf der feststehenden Scheibe vorkommenden Halbton mit DO eingestellt werden, so daß jeder beliebige Grundton einer Dur-Tonleiter mit DO beginnt, wobei immer die gleichen Intervallverhältnisse auftreten.

Beispiel: Steht eine Übung in D-Dur, so wird das DO-Feld der Drehscheibe zum D der feststehenden Scheibe gedreht; auf diese Weise entsprechen die Solmisationssilben der D-Dur Tonleiter wie folgt:

<i>DO</i>	<i>RE</i>	<i>MI</i>	<i>FA</i>	<i>SO</i>	<i>LA</i>	<i>SI</i>	<i>DO</i>
<i>D</i>	<i>E</i>	<i>FIS</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>CIS</i>	<i>D</i>

Paluselli ist es hiermit gelungen, eine Solmisationsmethode zu entwickeln, die vieles der später so weit verbreiteten Tonika-Do-Methode vorwegnimmt. Dies ist deshalb auch so beachtenswert, da gerade im Laufe des 18. Jh.s das sogenannte Clavisieren oder Abecedieren, das Singen auf Tonbuchstaben (claves) sowie die Ziffernmethode (etwa nach dem Muster eines Pierre Galin oder Emil Chev ) sich vor allem in den deutschsprachigen Ländern zunehmend durchsetzte. Erst durch die in der Folgezeit weit verbreitete Tonika-Do-Methode, die durch Agnes Hundoegger 1897 in Deutschland eingeführt wurde, kam es zu einer Neubelebung und Rückbesinnung auf den musikpädagogischen Nutzen des Solmisationsprinzips in allen deutschsprachigen Ländern.²²

2. Vereinfachung der Mutation durch Übertragung von Parallel-Hexachordreihen auf das Dursystem

Erinnerungen an die Guidonische Solmisationsmethode sowie ein der Zeit entsprechendes tonal ausgerichtetes Dur-Mollempfinden veranlaßten Paluselli, eine Gesangsmethode zu entwickeln, die die Vorteile von Parallel-Hexachordreihen mit denen der mittelalterlichen Mutationslehre zu verbinden wußte.

Die mittelalterliche Mutationslehre war eine musikpädagogische Anleitung zum Transponieren. Den Ausgangspunkt bildete hiebei die Transposition des Hexachords C — a (hexachordum naturale) in die Oberquinte (hexachordum durum) und in die Oberquarte (hexachordum molle). Der Benediktinermönch Guido von Arezzo, der ursächlich mit der Entwicklung dieser Gesangsmethode in Verbindung steht, schrieb von einer »Methode zum Finden (Erfassen) eines unbekanntes Gesanges«. ²³ Demnach war das Ziel dieser sogenannten Guidonischen Solmisationsmethode ein sicheres Vom-Blattsingen sowie die Schulung des musikalischen Gehörs.

Zunehmende Schwierigkeiten im Bereich der Musica ficta, veranlaßten Musiktheoretiker bzw. Gesangspädagogen immer wieder neue Gesangsmethoden zu entwickeln, die den Anforderungen ihrer Zeit mehr entsprachen, ohne jedoch dabei die Ideen Guidos aufzugeben. Einen ersten Vorstoß in diese Richtung wagte der Italiener Vincente Lusitano (um 1550). Er entwickelte eine Gesangsmethode, die zwar weiterhin das Guidonische Hexachord als Solmisationseinheit verwendete, allerdings baute er dieses nicht mehr nur auf den Tönen c, f und g auf, sondern auch auf d, a, e und sogar h (also auf jedem Ton der diatonischen Skala).

Im Banne dieser Entwicklung ist diese Gesangsmethode Pallusellis zu sehen, die ebenfalls das Hexachord als Solmisationseinheit verwendete, aber gleich auf jedem Halbtonschritt der chromatischen Tonleiter ein Hexachord aufbaut. Die alte, mittelalterliche Anschauung von »durum« und »molle« ist nun völlig der modernen Auffassung von Dur und Moll gewichen. ²⁴ Die Silben drücken keine festen Tonstufen, sondern relative Intervalle aus. Im Aufsteigen werden durch die Silben MI — FA und im Absteigen durch MI — FA sowie FA — LA die Halbtonschritte ausgedrückt. Das UT kann als Tonika auf allen Stufen der Dur-Tonleiter gesetzt werden. Der Grundton jeder Dur-Tonleiter beginnt demnach immer mit UT. Mutiert wird im Aufsteigen auf der voces SOL, im Absteigen auf den voces RE und MI. Dementsprechend lauten die Silben beispielsweise für

The image displays two musical staves in G-clef with a common time signature (C). The first staff shows an ascending scale starting on G4. The notes are G, A, B, C, D, E, F. Below the notes are the solfège syllables: UT, RE, MI, FA, UT, RE, MI. The second staff shows a descending scale starting on F4. The notes are F, E, D, C, B, A, G. Below the notes are the solfège syllables: FA, MI, LA, SOL, FA, LA, SOL, FA.

D-Dur:



Im Gegensatz zur Methode »sine mutationibus«, lassen sich durch die voces keine chromatischen Halbtonschritte darstellen. Dies war auch nicht notwendig, da diese Methode wohl nur im Bereich des einstimmigen Choralgesanges, der damals in Sams eine wichtige Pflegestätte fand, angewendet wurde.

Bemerkenswert ist, daß neben dem Hexachord, das durch die Guidonischen Silben ausgedrückt wurde, gleichzeitig das Heptachord, quasi als Orientierungshilfe beim Mutieren, verwendet wurde. Dieses Heptachord, das im innersten Kreis der Drehscheibe abgebildet ist, wird durch die voces DO RE MI FA SOL LA SI und durch die Stufenbezeichnungen 1.—7. ausgedrückt.²⁵ Zur leichteren Erlernung bzw. zur bildlichen Darstellung verfertigte Paluselli eine Mutationstafel und einen drehbaren »Mutationskompaß« (vgl. Abb. 3 und 4).

Der Mutationskompaß besteht wie der Solmisationskompaß aus zwei Teilen: einer feststehenden kreisrunden Scheibe von 21,5 cm Durchmesser und einer darüberliegenden kleineren Scheibe von 13,7 cm Durchmesser, welche in der Kreismitte mit einer Schraube befestigt und drehbar ist. Die ganze Scheibe ist durch radial laufende Linien in sieben Teile geteilt. Auf dem feststehenden Teil sind die sieben Stammtöne mit ihren Alterierungen (##, #, b, bb) notiert; darunter steht die Tonbezeichnung, darüber die Anzahl der Vorzeichen der auf diesem Grundton aufgebauten (Dur) Tonleiter.

Die bewegliche Scheibe, die Drehscheibe, ist in sechs Kreise unterteilt. In den sieben Feldern des ersten Kreises stehen die Tonstufen: 1. bis 7., in denen des zweiten Kreises steht in jedem Feld »Sursum«. Diese Angabe bezieht sich auf den dritten Kreis auf dem folgende Solmisationssilben notiert sind:

1. Tonstufe — UT, 2. Tonstufe — RE, 3. Tonstufe — MI, 4. Tonstufe — FA, 5. Tonstufe — UT, 6. Tonstufe — RE und 7. Tonstufe — MI.

Im vierten Kreis steht in jedem Feld »Deorsum«. Diese Angabe bezieht sich auf den fünften Kreis auf dem folgende Solmisationssilben notiert sind:

1. Tonstufe — FA, 2. Tonstufe — SOL, 3. Tonstufe — LA, 4. Tonstufe — FA, 5. Tonstufe — SOL, 6. Tonstufe — LA und 7. Tonstufe — MI.

^{2b}
 B.
 5# 3# j# j#

^{2b}
 ES
 4# 2# o sursum Deorsum

H	A	G	F	E	D	C	ut	fa
c	h	a	g	f	e	d	re	sol
d	c	h	a	g	f	a	mi	la
e	d	c	h	a	g	f	fa	fa
f	e	d	c	h	a	g	ut	sol
g	f	e	d	c	h	a	re	la
a	g	f	e	d	c	h	mi	mi
o	5#	3#	j#	j#	5#	4#	2#	o
C	H	A	G	F	E	D	C	do
d	c	h	a	g	f	e	d	re
e	d	c	h	a	g	f	e	mi
f	e	d	c	h	a	g	f	fa
g	f	e	d	c	h	a	g	pl
a	g	f	e	d	c	h	a	la
h	a	g	f	e	d	c	h	fi
c	h	a	g	f	e	d	c	do

NB.
 in B. 2. b. Cantoria
 ut in H. 5. #
 Et
 in E. 3. b.
 ut in E. 4. #

Abb. 3 Mutationstafel. Etwa um 1790 von Paluselli angefertigt.

In den sieben Feldern des sechsten Kreises stehen, beginnend mit der ersten Tonstufe, die voces: *DO RE MI FA SOL LA SI*.

Der Mutationskompaß wird nun auf folgende Weise angewendet: Die Drehscheibe kann bei jedem auf der feststehenden Scheibe vorkommenden Halbton mit UT (1. Tonstufe, Sursum) beginnend eingestellt werden, wobei immer die gleichen Intervallverhältnisse auftreten.

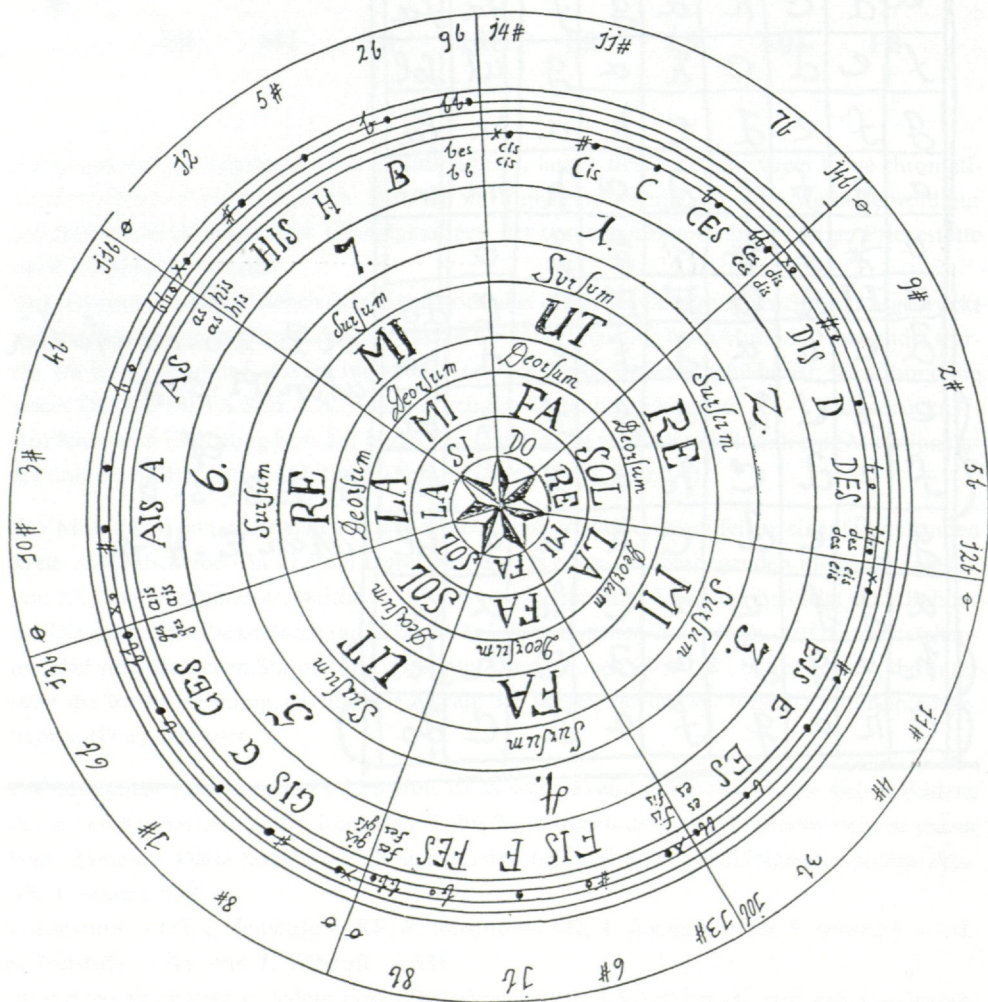


Abb. 4 Mutationskompaß. Etwa um 1790 von Paluselli angefertigt.

Beispiel: Eine Übung steht in D-Dur, so wird das UT-Feld der 1. Tonstufe zum D der feststehenden Scheibe gedreht. Auf diese Weise entsprechen die Solmisationssilben, angefangen mit UT, den Tonstufen der D-Dur-Tonleiter und geben gleichzeitig auch die Mutationen sowohl im Auf- als auch im Absteigen an:

	D	E	FIS	G	A	H	CIS	D
<i>Sursum</i>	UT	RE	MI	FA	UT	RE	MI	UT
<i>Deorsum</i>	FA	SOL	LA	FA	SOL	LA	MI	FA

Der Grundton einer jeden beliebigen Durtonleiter kann durch die Drehscheibe zu jedem der sieben Felder der feststehenden Tafel eingestellt werden; hiebei wird jeder erste und fünfte Ton der Tonleiter beim Aufsteigen als UT gesungen, beim Absteigen der erste und vierte Ton auf FA.

Schlußbemerkung

Es ist bemerkenswert, daß die bereits schon von Mattheson totgesagte Solmisation bis heute ihre Lebensfähigkeit bewiesen hat. Selbst das Hexachordsystem bot, wie Paluselli einmal mehr beweist, immer wieder Anregung zur Darstellung der reinen Diatonik. Erst durch die Einführung der Tonika-DO-Methode gegen Ende des 19. Jh.s, wurde das Hexachord als Solmisationseinheit im deutschen Sprachraum völlig in den Hintergrund gedrängt. Dies, wie die Praxis zeigt wohl zu unrecht, da das Heptachord mit seinem für Schüler nur schwer sangbaren Leitton TI eine schwere Hürde darstellt. Aus diesem Grund wird im Bereich der elementaren Musikerziehung das Hexachordsystem auch weiterhin noch wertvolle Impulse bieten können.

Palusellis pädagogische Konzeption wirkte nicht schulebildend. Er war Praktiker; zudem hat er zeitlebens den Großraum Tirol nicht verlassen. Die Wirren der Tiroler Freiheitskämpfe von 1809 und die damit verbundene Auflösung des Stamser Singknabenseminars haben schließlich das übrige mit dazu beigetragen, daß die pädagogischen Ideen Palusellis von keinem unmittelbaren und späteren Nachfolger mehr aufgegriffen wurden.

Hervorgerufen durch den gesellschaftlichen und politischen Wandel der Zeit sowie einer zunehmenden Verdrängung professioneller Kirchenmusiker und Singknaben durch Laien, stand die Schulmusik im 19. Jh. schließlich vor völlig neuen Aufgaben. Nach dem Muster der »deutschen Schule« oder der ihr nachfolgenden »Trivialschulen«, wandelte sich der schulische Gesangsunterricht allmählich zu einem mehr volkstümlich ausgerichteten »Singunterricht«. So war beispielsweise 1886 das Ziel des Faches »Gesang« an den allgemeinen Volksschulen in Österreich: »Weckung und Bildung des Tonsinnes; Veredelung des Gemüths und Belebung des patriotischen Gefühls: Befähigung der Schüler zum Vortrag ein- und zweistimmiger Lieder mit besonderer Berücksichtigung des Volksliedes«; erste Klasse: »Gehör- und Stimmbildung. Unterscheidung von Tönen (hoch, tief-lang, kurz-stark, schwach). Einübung einfacher Liedchen in einem dem Kindesalter entsprechenden Tonumfang nach dem Gehör«; zweite Klasse: »Gehör- und Stimmbildungen. Einübung einstimmiger Lieder von größerem Umfang nach dem Gehör. Kenntnis des Notensystems«; vierte Klasse: »Einübung einfacher einstimmiger Lieder auf Grundlage des Notensystems«; fünfte Klasse: »Fortgesetzte Übungen im ein- und zweistimmigen Gesang«.²⁷

Bereits in den vergangenen Jahrhunderten gab es für den Musik- bzw. Gesangsunterricht das

konkret formulierte Ziel der Bildung des Tonvorstellungsvermögens, gekoppelt mit Blattsingübungen sowie Aufträge für die Erwerbung eines speziellen Liedgutes.²⁸ Aber gerade das Vom-Blatt-Singen, das einst in den Kloster-, Dom- und Lateinschulen ein dominantes Ziel des Gesangsunterrichtes darstellte, hatte nunmehr ihren einstigen Stellenwert eingebüßt.²⁹ Dies wohl deshalb, da angesichts der mannigfaltigen Aufgaben, welche die Singknaben in musikalischer Hinsicht einst zu erfüllen hatten, eine Erziehung vom zeitraubenden Auswendiglernen der zumeist geistlichen Gesänge zu einem zeitsparenden Blattsingen, eine dringende Notwendigkeit war. Diese, stark auf Funktionalität (Kurrende, Chorverpflichtungen im Zusammenhang mit Stiftungen usw.) ausgerichtete schulische Musikerziehung ging seit dem 19. Jh. zunehmend verloren.³⁰ Immerhin aber blieb der Musikunterricht im Rahmen des schulischen Fächerkanons als Fach »Gesang« bzw. »Singen« in den Grundschulen: den allgemeinen Volksschulen und in den Bürgerschulen (den nachmaligen Hauptschulen) erhalten. An den Gymnasien wurde das Fach Gesang überhaupt erst 1919 erstmalig in Österreich eingeführt (mit je zwei Wochenstunden in den ersten vier Klassen, 1935 jedoch reduziert auf die ersten zwei Klassen mit je zwei Wochenstunden.)³¹

Daß es mit dem schulischen Musikunterricht nicht nur in Tirol, der Heimat Palusellis, sondern in allen deutschsprachigen Ländern im 19. Jh. nicht gerade zum besten stand (es wurde durchwegs nach der viva-voce-Methode, d. h. dem einfachen Vor- und Nachsingen gearbeitet), beschrieb sehr beeindruckend der englische Musikpädagoge John Pyke Hullah (1812—1884). Dieser Musikpädagoge, der 1879 im Auftrag der englischen Regierung den Kontinent bereiste (Schweiz, Württemberg, Bayern, Österreich, Sachsen, Preußen, Holland und Belgien), um den Musikunterricht an den Elementarschulen in diesen Ländern zu studieren, legte dem englischen Parlament im selben Jahr einen Bericht vor, der unter dem Namen »Hullah Report« zu einem musikpädagogischen Dokument von europäischer Dimension geworden ist.³²

Für den Musikunterricht an einer Wiener Bürgerschule konstatierte Hullah 1879, daß die »Arbeit der Schüler darin bestand, daß sie die Worte eines Liedes hersagten und dann seine Melodie nach dem Gehör lernten«.³³

Gerade angesichts dieser Tatsache zeigt sich die Bedeutung Palusellis, dessen Bemühen es galt, den elementaren Musik- bzw. Gesangsunterricht auf ein höheres Niveau zu stellen.

Auch wenn inzwischen der schulische Musikunterricht eine Fülle neuer Ziele erhalten hat; ist es »vor allem der Auftrag, Musik selbst zu vermitteln, ihre Formen, ihre Geschichte, ihre stilistische und ästhetische Problematik, es ist der Auftrag, jungen Menschen die Eigenarten und Regelmäßigkeiten unseres Musiklebens verständlich zumachen«, so kann die Konzeption Palusellis gerade im Bereich der elementaren Musikerziehung auch für den modernen Musikunterricht noch wertvolle Anregung bieten.³⁴

¹ Johann Rosbichler: Das Institut der Chorknaben zu Brixen, Innsbruck 1807, 176.

² Instruction, Handschrift der Elenore von Herberstein, 1715, in: Walter Senn: Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt, Innsbruck 1938, 622 f. Unter »felliger musik« ist der tägliche Choralgesang gemeint.

³ Also eine Gesangsmethode ohne Mutation (d. h. ohne Wechsel von einem Hexachord zum anderen) und dies sowohl im Auf- als auch im Absteigen. Handschriftliche Notiz Palusellis, Archiv des Zisterzienserklosters Stams, Sig. 08.

- 4 Walter Heise: Musikunterricht im 19. Jahrhundert — Ideen und Realität, in Handbuch der Musikpädagogik, hg. Hans-Christian Schmidt, Kassel 1986, Bd. 1, 33.
- 5 Heise, (Anm. 4) 69.
- 6 DTÖ, Bd. 86, Wien 1948, 14.
- 7 Sig. M II 29, Ferdinandeum Innsbruck
- 8 Der Gesangslehrer des Singknabeninstitutes, der die zum Gesang auch notwendigen musiktheoretischen Grundlagen vermittelte, wurde als »Musikinstrutor« bezeichnet.
- 9 Vgl. MGG, Bd. 10, 716 f.
- 10 P. Thomas Vogelsanger: Ephemerides Seminarii Stamsensis, Bd. 1, Stams 1785, 1. Wörtlich heißt es hier: »Zur Erleichterung des Figuralchores, den bisher immer die R. R. P. P. Conventuales gänzlich besorgen mußten, die Verschönerung desselben durch junge Sänger, das Verdienst dem Staate, und der Kirche würdige Subjekte zu bilden, waren die Beweggründe, welche Seine Hochwürden und Gnaden VIGILIUS, wirklich regierenden Herrn Prälaten bewogen, eine Pflanzschule zu errichten, worin taugliche Jünglinge in der Tonkunst, in den schönen Wissenschaften und der Tugend unterwiesen werden sollen.«
- 11 Vogelsanger (Anm. 10) Bd. 1, 56.
- 12 So werden im Klosterarchiv folgende Musikkompendien aufbewahrt: Heinrich Glareanus: Dodekachordon (1547); Ambrosius Wilphlingseder Erotemata Musices (1563); Joseph Joachim Benedikt Münster »Scala Jacob Acendo et Descendo. Das ist kürzlich doch wohlgegründete Anleitung vollkommener Unterricht die Edle Choral-Musik; 2. Auflage, Augsburg 1756, St. A. 06; M. Joannem Paptistem Samber: Manductio ad Organum« Salzburg 1704, St. A. 01a; Odo Staab: Anweisung zum einstimmigen Choralgesang (1779); Joseph Joachim Benedikt Münster: Kürzester, doch wohl gründlicher Weg und wahrer Unterricht die Edle Singkunst denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen 1781; 9. Auflage, Augsburg 1781, St. A. 09a; Joseph Weger: »Compendiosa ad Cantum Gregorianum Institutio«, Brixen 1806, St. A. 03; Fr. Stahl: »Cheveschen Elementar-Gesangslehre«, Achen 1862, St. A. 04; Franz Xaver Haberl: »Magister Choralis«, Regensburg 1887, St. A. 05; Carlo Chippani: »Il Canto«, Trento 1899, St. A. 04a; Joannem Baptistam Samber: »Continuatio ad Manuductionem Organicam. Das ist die Fortsetzung der Manuductio oder Hand-Anleitung zu Orgel-Schlagen« Salzburg 1707, St. A. 01b; P. Gothardo Dagen: »Kurze und gründliche Anleitung den General-Baß oder Parthitur regelmäßig zu begreifen«, St. Gallen (1753).
- 13 So sind auf der Titelseite der »Erotemata Musices« (1563) des Ambrosius Wilphlingseder, ein im ganzen deutschen Sprachraum geschätztes Gesangslehrbuch, eigenhändig die Initialen Palusellis: »P. Fratrem in Stams« eingetragen — ein sicherer Beweis, daß Paluselli dieses Werk kannte, vielleicht sogar als Unterrichtsbehelf verwendete. Auf der Rückseite des Gesangslehrbuches »Die edle Singkunst« von J. J. Münster sind ebenfalls Palusellis eigenhändige Initialen eingetragen: »P. St. P.«
- 14 Handschriftliche Notiz Palusellis in: Münster (Anm. 13) Schlußseite.
- 15 Ebd.
- 16 Beide Originale befinden sich in der Musikaliensammlung des Ferdinandeums in Innsbruck. An dieser Stelle möchte ich mich bei Herrn Dr. Manfred Schneider für die wertvollen Hinweise bezüglich der oben genannten Originale und den vielfachen Anregungen sehr herzlich bedanken.
- 17 Obwohl die Verwendung des DO anstelle UT sich bis ins beginnende 17. Jh. zurückverfolgen läßt (so verwendete schon Otto Gibelius anstelle UT die Silbe DO unter Berufung, daß dies bei vielen Kantoren bereits üblich sei, MGG, Bd. 12, 845), fand diese erst gegen Ende des 18. Jh. in Italien eine größere Verbreitung. Vgl. Georg Lange: Zur Geschichte der Solmisation. In Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1. Jg. 1899—1900, Leipzig 1900, 601 f. Ebenso bemerkenswert ist die Verwendung der Silbe SO anstelle SOL. Otto Gibelius (1612—1682) war hier ebenfalls einer der ersten, der die Silbe SO verwendete.
- 18 Obwohl bereits Monteclair lehrte, daß jede Durtonleiter mit UT beginnt, fand diese Methode im 18. Jh. keine größere Verbreitung; vgl. Lange (Anm. 15) 594.
- 19 Dementsprechend beziehen sich die Versetzungszeichen am äußeren Rand des Solmisationskompaßes auf die jeweilige Dur-Tonleiter. Vgl. Abb. 2.
Jede Dur-Tonleiter erscheint nunmehr als eine Transposition von C-Dur. Die mittelalterliche Auffassung von »durum« und »molle«, die in Verbindung mit dem Hexachord zu sehen war, ist nun vollständig der modernen Auffassung von Dur und Moll gewichen, die sich etwa seit dem 17. Jh. durchzusetzen begann. Mutation bedeutet nun lediglich Modulation innerhalb eines Musikstückes in eine beliebige neue Tonika.

- ²⁰ Lebeuf klagte noch 1741, daß die Kunst des Gesanges erst dann leichter sein wird, »wenn man zwölf verschiedene Silben zugelassen haben wird zur Benennung der zwölf Halbtöne der Oktave«. Lange (Anm. 10) 596. Lebeuf ahnte damals wohl nicht, daß sein Wunsch schon in kurzer Zeit in Erfüllung ging, denn bereits 1746 erschien in Venedig ein Büchlein, unter dem Titel: *Riflessioni fatte da Euchero Pastore Arcade sopra alla maggior facilità, che trovasi nell'apprendere il Canto con l'uso d'un solfeggio di dodici monsilabi*, in dem der Verfasser, Sig. Marchese Fulvio Ghigi Zondadari im Gegensatz zu anderen Autoren (z. B. Boisgelou, Saveur. .) zum erstenmal eine recht brauchbare zwölfsilbige Solmisationsreihe aufstellte: *ut pa re bo mi fa tu sol de la no si*.
- ²¹ Anm. 13 und 15.
- ²² Agnes Hundoegger: *Leitfaden der Tonika-Do-Methode für den Schulgebrauch*. Nach dem Englischen bearbeitet und mit deutschen Liedern versehen. 2. Aufl. Hannover 1908 (1897). Über die Kontroversen zwischen Befürworter und Gegner der Solmisation, sowie über die Verbreitung des Claviesierens in Tirol, vgl. Herbert Post: *Schuelmayster, Cantores und Singknaben im Landt im Gepirg*, hg. Josef Sulz, Innsbruck 1993, 131 f.
- ²³ Joseph Smiths von Waesberghe: *Musikgeschichte in Bildern. Musikerziehung, Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*. Bd. 3, Leipzig 1986, 112.
- ²⁴ Vgl. Anm. 19.
- ²⁵ Es fällt auf, daß Paluselli hier die Silbe SOL verwendet, während er in seiner Methode »sine mutationibus sursum et deorsum« SO gebrauchte. Ob diese Inkonsequenz beabsichtigt war, kann nicht beurteilt werden.
- ²⁶ Vgl. Anm. 13 und 15.
- ²⁷ Lehrplan für die fünfklassigen Volksschulen, Gesetze, Verordnungen, Erlässe. *Verordnungsblatt des Unterrichtsministeriums aus dem Jahr 1886*, 263.
- ²⁸ Sigrid Abel-Struth: *Grundriß der Musikpädagogik*, Mainz 1985, 523.
- ²⁹ Vgl. *Origo, Foundationes et Regulae S. Viti, seu ut serius nuncpata est, S. Borgiae Halae ad Oenum, Ferdinandeum in Innsbruck*, Dip. 999. *Vorschriftensammlung für die Singknaben des Borgiashaus in Hall aus dem Jahre 1721*.
- ³⁰ So wurde beispielsweise 1808 das Fach »Gesang« am Brixner »königlichen« Erziehungs- und Bildungsinstitut für studierende Jünglinge aller Stände«, der vormaligen Domschule, nunmehr als ästhetisches Bildungsmittel gelehrt. Die Chorverpflichtung, die in der alten Domschule für alle Schüler obligatorisch war, wurde abgeschafft. Vgl. Post (Anm. 22) 45. Über die Funktionalität der Sing- und Chorknaben in Tirol, vgl. ebd. 67 f.
- ³¹ Lehrplanentwürfe der Deutschen Mittelschule aus dem Jahre 1919, 162. *Bundesgesetzblatt 1935*, Stück 78, Nr. 285, 1094.
- ³² Vgl. Ein englisches Aktenstück über den deutschen Schulgesang, in: *Zeitschrift »Grenzboten«*, Leipzig 1881, IV, 175 f; Nachdruck in: Hermann Kretschmar: *Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus den Grenzboten*, Leipzig 1910, 45 f; Teilnachdruck in: *Quellentexte zur Musikpädagogik*, hg. Walter Heise, Regensburg 1973, 123 f.
- ³³ Heise, (Anm. 32) 135.
- ³⁴ Abel-Struth, (Anm. 28) 523.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1992

Band/Volume: [72](#)

Autor(en)/Author(s): Post Herbert

Artikel/Article: [Stephan Paluselli - ein Pionier der Tonika-Do-Methode am Ende des 18. Jahrhunderts. 21-36](#)