

Zeitschrift: Jahresbericht des Bündnerischen Lehrervereins
Herausgeber: Bündnerischer Lehrerverein
Band: 6 (1888)

Artikel: Zur Geschichte des Ut re mi
Autor: Held, J. A.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-145171>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

manche der hier entwickelten Ansichten und methodischen Grundsätze die Beachtung und Billigung weiterer Kreise finden werden, so dass sie etwas beitragen könnten zur Förderung des Schul- und Volksgesanges. Indem wir darum zu wohlwollender und nachsichtiger Beurteilung einladen, bitten wir zugleich des Spruches eingedenk zu sein:

Prüfet Alles und das Gute behaltet!

Zur Geschichte des Ut re mi.

Von Dr. J. A. Held. *)

Lange vor der Notenschrift hiess die erste Halbleiter (Tetrachord) A, B, C, D; — die Neumen**) bezeichneten nicht die Halbleitern, sondern gewisse melodische Figuren im Bereiche einer solchen: das A war nicht das grosse, auch nicht das kleine A, wie die heutigen Notisten in zäher Gewohnheit glaubten annehmen zu müssen. Mannstein bemerkt: „Das B hatte damals (nach Gregor d. G.) das Bürgerrecht“, (das ist als Vertiefung des Altbürgers H.) Wir denken: B war der ältere Bürger als H, die Buchstaben des Alphabets hatten in ihrer Reihenfolge die Bedeutung nicht nur als Lautzeichen, sondern auch als Ordnungszahlen, — so finden wir es in den ältesten Büchern der vorchristlichen Zeit bis auf den heutigen Tag. Also die Bedeutung von A, B, C, D war ganz gleich, wie: erster, zweiter, dritter, vierter Ton, wenn der Halbtonschritt zwischen der ersten und zweiten Stufe lag. Dann kam die Halbtonleiter mit dem Halbtonschritt vom zweiten zum dritten Ton: $\bar{\Gamma}$ (G), A, B, C. Darauf wurde die Halbleiter: F, G, A, B mit dem Halbtonschritt von drei zu vier gebildet. — Der A-Halbleiter schloss sich aufsteigend in gleichem Intervallverhältnis die Halbleiter: e, f, g, a an, der $\bar{\Gamma}$ -Halbleiter die Halbleiter: d, e, f, g, und der F-Halbleiter die Halbleiter: c, d, e, f; aber immer in der Bedeutung: $\widehat{1, 2, 3, 4}$, — $\widehat{1, 2, 3, 4}$; $\widehat{1, 2, 3, 4}$, — $\widehat{1, 2, 3, 4}$; $\widehat{1, 2, 3, 4}$, — $\widehat{1, 2, 3, 4}$. — Auf B wurde die Halbleiter selten gebraucht, weil im Fortgang der Töne der Halbtonschritt fehlte, und weil die ergänzende zweite Halbleiter: f, g, a, b ganz ungleich ausfiel. (Aus

*) Aus dem bereits S. 60 zitierten Aufsätze „Tonbezeichnung u. Tonbenennung“.

**) Über die Neumen s. die Anm. am Schlusse dieses Aufsatzes.

demselben Grunde wohl erscheint in den gregorianischen Tonarten der III. Ton am seltensten.) Mit Obigem war das Material der alten Kirchentonarten schon gegeben, unser neues Oktavensystem bereits begründet. Bei der bedeutenden Erweiterung des Tonumfanges im Gesange genügten die Neumen auch für die bloße Figuration nicht, wurden wenigstens schwer lesbar; mit der ersten Linie in die Neumen hinein war der Anfang zu unserer Notenschrift gemacht; bald folgten die zweite, dritte, vierte Linie; damit begnügte sich der Gesang lange Zeit. Mittlerweile entwickelte sich auch die Instrumentalmusik: neue Instrumente wurden eingeführt, die alten vervollkommenet; die Instrumentisten taten sich wie die Sänger in Chören, wenn auch nur in einstimmigen, zusammen; dazu bedurften sie einheitlicher Stimmung; diese wurde nicht durch Sirenen und Staatsgesetz bestimmt, sondern durch Übereinkommen und Usus eingeführt. Durch die feste instrumentale Stimmung wurde jeder Buchstabe Repräsentant eines Tones von bestimmter Höhe. Die Sänger schlossen sich, wenigstens ungefähr, dieser Stimmung an; in der Praxis gab nach wie vorher die Stimmlage des Vorsängers die Höhe der Intonation an. — Die Instrumentisten erweiterten mit Leichtigkeit den Tonumfang nach oben und unten weit über die Grenzen des Gesanges. — Ebenso leicht waren auf den Instrumenten in die Ganztonschritte durch sogenannte Gabelgriffe, Klappen u. dgl. die Halbtöne zu setzen, die chromatische Tonleiter herzustellen, und damit die Versetzung der Tonleiter auf alle Töne zu ermöglichen.

Mit der Notenschrift war die Bezeichnung der Tonhöhe für die Instrumentisten wie für die Sänger gegeben. Einen wesentlichen Unterschied brachte aber nach und nach die Instrumentalmusik in die Tonbenennung. — Bisher lagen im Gesange der Tonbenennung lediglich Zahlenbegriffe zu Grunde. Nun ist das Wesentliche der Ton; die Note ist nur das Zeichen.

In der Instrumentalmusik aber können *bestimmte Töne* nur durch *bestimmte Griffe* hervorgebracht werden; jeder Tongriff stellt ein bestimmtes individuelles Griffbild dar; dadurch wurden auch die Noten, ohne Rücksicht auf ihre Stellung in der Tonleiter, zu bestimmten, individuellen Notenbildern. Nun setzten sich nach und nach die Griffbilder an die Stelle der Töne; dabei gingen die Zahlenbegriffe in Begriffe von Eigennamen über und unsere moderne feste Tonbezeichnung und Benennung war gemacht.

Dem konnten aber die Sänger nicht folgen, weil sie keine Löcher zu decken, keine Klappen zu drücken, nicht Unter- und Obertasten, oder Ganz- und Halbdistanzen zu greifen hatten, weil ihnen überhaupt die Griffbilder fehlten.

Indessen drängten die Instrumentisten auf Erweiterung des Tonumfanges. Wären sie dem bereits angelegten Oktavensystem gemäss der siebentönigen Leiter mit dem Schluss auf dem achten Tone, der zugleich den Anfang zu einer gleichnamigen und gleichklingenden Leiter in der Oktav bildete, gefolgt, so wären ihnen bereits folgende Leitern offen gestanden: F, G, A, B, c, d, e, f, g, a, b, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$ u. s. w., G, A, B, c, d, e, f, g, a, b, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{f}$, g u. s. f. und A, B, c, d, e, f, g, a, b, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, g, $\bar{a}$ und s. f. die erste in jonischer, die zweite in dorischer und die dritte in phrygischer Art. Allein sie wollten C jonisch, unser C dur zur Haupttonleiter (Tonart) machen, — und hierin kamen ihnen die Sänger mit ihren Intonationen entgegen, indem die kleine Oktav für die Männerstimmlage die bequemste ist. — Doch in der zweiten Hälfte der C-Leiter trat ihnen das b hindernd in den Weg, weil um einen halben Ton zu tief. Die Instrumentisten wussten sich zu helfen, indem sie zwischen b und $\bar{c}$ einen halben Ton hineinsetzten; diesen halben Ton bezeichneten sie mit $\sharp$ und benannten ihn „B quadratum“ im Gegensatz zum ursprünglichen b=„B rotundum“. Erst später, da die C-dur-Leiter vorwiegend in Gebrauch kam, das B quadratum auch vorwiegend erschien, wurde für dieses der Buchstabe „h“ gesetzt; die Note auf der b-Stufe wurde einfach h geheissen; sollte einmal b genommen werden, so gab die Vertiefung von h: bh den Namen an; dementsprechend nahm auf der Tastatur der Neubürger h Rechte und Ehrenplatz auf den Untertasten ein und verdrängte das b auf die Obertaste, wo ihm wenigstens der ursprüngliche Titel „b“ verblieb und nicht in „haas“ oder „hass“ umgetauscht wurde. — Daher die verzwickte Benennung unserer Grundtonleiter c-dur: c, d, e, f, g, a, h, c. —

Es muss bemerkt werden, dass damals vor Erfindung der Buchdruckerkunst, in Ermangelung von Zeitschriften, Neuerungen überhaupt sich nicht, Epoche machend, schnell verbreiten konnten, dass Neues und Altes oft die längste Zeit neben einander bestand, dass also auch in verschiedenen Orten und Ländern die verschiedensten Ton-Bezeichnungen und Benennungen gleichzeitig in

Gebrauch waren. — Ferner ist es eine bekannte Erscheinung in der Kunstgeschichte, dass der Fortschritt hauptsächlich auf den ausübenden Künstlern beruht und die Theoretiker immer erst nachhinken, und dass jene oft über Theoreme hinaus sind, über welche diese noch streiten.

Im Anfang der christlichen Zeitrechnung fand der Gesang seine Pflege hauptsächlich in der Kirche; schon im vierten Jahrhundert waren, wie oben angedeutet, die vier ersten Tonarten — die *toni authentici* — festgestellt und im sechsten und siebenten Jahrhundert wurden durch Versetzungen die Nebentonarten — *toni plagales* — gebildet. Nun trat den Sängern wie den Instrumentisten bei der Erweiterung nach oben das *b* in den Weg. Sie hätten ja das gleiche Auskunftsmittel anwenden können, wie die Instrumentisten; und wahrscheinlich haben sie sich auch desselben bedient. — Indessen wendeten sich die Instrumentisten mit Vorliebe dem Gebrauche der jonischen Tonleiter zu, wegen ihres natürlichen und heitern Grundgepräges, und fingen an, dieselbe auf beliebige Töne zu versetzen.

Jetzt wurde es den Sängern und Gesangstheoretikern schwindlig, — denn möglicherweise konnten die Instrumentisten die jonische Tonleiter auf alle zwölf chromatischen Töne der C-Leiter versetzen (was nachher auch wirklich erfolgte); ebenso die äolische, welche sie als Moll-Leiter, als Schatten dem Lichte gegenüber, gebrauchten, — und wer wollte den übrigen Kirchentonarten die gleichen Versetzungen verbieten? — So hätten sie wenigstens 7 Tonarten mal 12 Haupttöne nach der festen Buchstabenbenennung in Aussicht gehabt, also 84 Tonleitern.

Die Sänger wollten nun zu der alten Buchstabenzahlenbenennung zurückkehren; allein diese war ihnen durch Unterschiebung einer andern Bedeutung entzogen worden.

Die Sänger, denen die sichtbaren Griffbilder abgingen, welche den Instrumentisten sowohl zustatten kamen, suchten nun zum Ersatz derselben hörbare Tonbilder, indem sie nach Tonnamen forschten, welche kurz, also einsilbig, leicht sprechbar und wohlklingend beim Lesen und Singen nach Tonzeichen als Zahlwörter dienen sollten. Es ist einleuchtend, dass durch die öftere Verbindung von Ton, Tonzeichen und Tonname eine vermehrte Sicherheit im Lesen und Tontreffen erreicht werden musste.

Diese Tonnamen fanden sie in dem Hymnus an den hl. Johannes den Täufer in folgender Weise:

Ut queant laxis *re*-sonare fibris, Damit deine Diener aus voller Brust
Mi-ra gestorum *fa*-muli tuorum Deine Wundertaten besingen können,
Sol-ve polluti *la*-bie reatum, reinige Du, heiliger Johannes!

Sa-ncte Joannes!

Die schuldbefleckten Lippen!

Diese Silben legten sie der jonischen, oder unserer natürlichen Tonleiter Dur-Scala als Tonnamen, wie folgt, unter:

c,	d,	e,	f,	g,	a
1,	2,	3,	4,	5,	6
ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la

Hier blieben sie stehen — und wir wären damit bei den berück-
 tigten „*Hexachorden*“ angelangt.

Diejenigen, welche die Erfindung der Solmisation und der Hexachorde Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert zuschreiben, mögen hier vielleicht einen gefährlichen, nicht zu rechtfertigenden, chronologischen Sprung erkennen; doch es ist nachgewiesen, dass Guido die Solmisation und die Hexachorde schon vorgefunden hatte, er also der Erfinder nicht war. Wem vor Guido die Ehre gebührt, weiss man nicht. Vielleicht war es ein Geniestreich eines ausübenden Künstlers, resp. Sängers. — Ebensowenig weiss man, wann die Hexachorde in Gebrauch gekommen und wie lange sie darin gestanden haben. Ja, es ist leicht möglich, dass die der Sache nahestehenden Sängerkreise, längst über die Hexachorde sich hinweggesetzt hatten, und dem Oktavensystem gerecht geworden waren, während man anderwärts sich noch lange an den Hexachorden in den Büchern abärgerte. — Gross war jedenfalls das Wagnis nicht, nach dem Vorgange der Instrumentisten, das Hindernis des „b“ oder des gleichbedeutenden „sa“ zu beseitigen, indem man einen halben Ton höher das „si“ einschob und damit dem Geniestreich die Krone aufsetzte.

Es ist übrigens gleichgültig, ob die Neuerung von Hans oder von Michel, früher oder später eingeführt wurde. — Tatsache ist es, dass einerseits das „h“, anderseits das „si“ eingeführt und damit das Oktavensystem begründet wurde und zwar bleibend.

Wie die deutschen Instrumentisten der beweglichen, zahlenmässigen Buchstabenbenennung eine feste, eigennamige Bedeutung gaben, so veränderten die Franzosen und Italiener die bewegliche

und zahlenmässige Solmisation in feste Eigennamen; bloss setzten diese an die Stelle des ungefügigen „ut“ die besser klingende Silbe „do“. Für Deutschland würden wir die Silbe „ut“ beibehalten, erstlich weil sie dem Original entspricht, und hauptsächlich, weil der Vokal „u“ in Vor-, Haupt- und Nachsilben gar oft vorkommt, und daher zur Übung in der Vokalisation empfohlen werden darf.

Die Sänger und Instrumentisten hatten nun ihre Wegleiter, mit welchen sie die Wanderschaft in alle Welt antreten und zur Meisterschaft sich vervollkommen konnten. Beide fanden allwärts gastliche Aufnahme, indem an fürstlichen Höfen Sängerschulen und Instrumentalchöre gepflegt wurden. Die Kirchsänger hatten im gregorianischen Choral eine bestimmte Unterlage, ein reichliches Arbeitsfeld und fanden bei den Klassikern bildende Werkstätten. Indessen stattete sich die Instrumentalmusik mit immer neuem Glanze aus, schmückte sich mit der Chromatik und mit reizenden Rhythmen, und als der Streicherchor Hauptträger des modernen Orchesters wurde, erhielt die Instrumentalmusik ein solches Übergewicht, dass der weltliche Konzertgesang sich mehr und mehr derselben anschloss, und als beide im Oratorium und in der Oper vereinigt die höchsten musikalischen Leistungen boten, da fingen selbst die Kirchenkomponisten an zu tänzeln. Die ächte kath. Kirchenmusik beschränkte sich auf wenige Asile, in welchen noch nach alter Weise gesungen wurde. — Die Veränderung im weltlichen Gesange war nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine formelle, indem die Sänger nach und nach sich der festen Tonbenennung der Instrumentisten unterzogen hatten. Auch das deutsche Kirchenlied, sogar der Schulgesang musste sich in diese Veränderung fügen; dem Volke, der Schulschule wurde die *eine*, zahlenmässige Sing-Tonart entzogen und wurden dafür 12 Grifftonarten aufgebunden. — Nur das Volkslied hatte das Privilegium, mit dem Landsknecht, oder mit Dienstboten von Dorf zu Dorf ohne Zeichen und Namen zu wandern, von Mund zu Ohr sich fortzupflanzen und sich zu verbreiten.

Nur in der Schweiz, diesem armen Gebirgsländchen, wo die Instrumentalchöre zu wenig lukrativen Boden vorfanden, wo Pfeifen, Trommeln und Harsthörner in den Kriegen die Instrumentalmusik repräsentirten, wo in der Reformation auch die Kirchenorgeln weichen mussten, blieb der Gesang selbständig, übte man die weltlichen Volkslieder wie die Psalmen nach der hergebrachten

Solmisation in Verbindung mit der Notenschrift und sang die Choräle vierstimmig. So wird es hier gehalten bis auf den heutigen Tag. Wenn deutsche Gesanglehrer nach der Schweiz kommen, und das geschieht oft, so fügen sie sich zwar dem hier gewohnten *ut, re, mi*, können aber ihre feste Buchstabenbenennung dennoch nicht lassen und erreichen den zweiten Teil des Zieles: „bewusstes Singen“ nur teilweise oder gar nicht.

Anm. d. Red. Dem Klavier- und Geigenspieler wird aus der musikalischen Literatur ein Zeichen wohlbekannt sein, welches, obschon keine Note, doch zur Tonbezeichnung verwendet wird; es ist ein liegender Haken, wie er in der Mathematik beim Ähnlichkeitszeichen und als Zeichen für Unendlich vorkommt (∞). Es bezeichnet, über eine Note gesetzt, nicht einen einzelnen Ton, sondern eine Tonfigur, eine kurze Reihe von Tönen, welche um den Notenton wie ein Zierschnörkel herumgelegt wird, daher der Name *Fioritur*. Die nämliche Figur kann hoch oder tief gesungen werden, je nach der Höhe des Anfangstones; das ∞ bezeichnet somit nicht eine bestimmte *Tonhöhe*, sondern ein *Tonverhältnis*, welches wie die *Utre mi*-Leiter ohne Änderung der gegenseitigen Abstände hoch oder tief angesetzt werden kann. Dieser Art waren die Neumen der ältesten christlichen Musiknotation. Sie bezeichneten Tonreihen von unbestimmter absoluter Höhe. Um sie zu singen, musste die Höhe des Anfangstones irgendwie angegeben werden, gerade wie jetzt, wenn ein Lied nach *ut re mi* gesungen werden soll. Sie bilden in der schriftlichen Fixirung der Tonsprache eine interessante Parallele zur Hieroglyphenschrift. Während jetzt die Sprache für jeden Laut, die Musik für jeden Ton ein besonderes Zeichen hat, verwendeten ältere Sprachen, wie die älteste Musik symbolische und hieroglyphische Zeichen zur Versinnlichung ganzer Worte, Begriffe, Gedankenkomplexe — Tonverbindungen.

Das Interessanteste an dem vorstehenden Aufsätze von Dr. Held ist die Tatsache, dass die Buchstabenbenennung ursprünglich prinzipiell ganz dasselbe ist, wie *ut re mi* und die Ziffernbezeichnung, nämlich eine *bewegliche* Tonleiter, eine Intervallbezeichnung, dass sie ferner in einer Zeit, wo die Instrumentalmusik noch keine Rolle spielte, *aus den Bedürfnissen des Sängers* entstanden ist, woraus folgt, dass sie auch jetzt noch dem Sänger ungleich mehr entspricht als die *für die Bedürfnisse des Instrumentalisten* berechnete feste Tonbezeichnung *c d e* etc.
