

Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik

Herausgegeben von
Jürgen Vogt

In Verbindung mit
Matthias Flämig, Anne Niessen, Christian Rolle

Kontaktadresse:
<http://home.arcor.de/zf/zfkm/home.html>

Elektronischer Artikel

Flämig, Matthias: Solmisationssilben mit Frege betrachtet

<http://home.arcor.de/zf/zfkm/flaemig6.pdf>

© Matthias Flämig, 2004

Solmisationssilben mit Frege betrachtet

Bei den hier folgenden Ausführungen handelt es sich um meinen Habilitationsvortrag, den ich am 22.04.2004 an der Universität Potsdam gehalten habe. Die Funktionsweise der Solmisationssilben soll dabei mit Überlegungen, die an Gottlob Frege anschließen, erläutert bzw. auf ein theoretisches Fundament gestellt werden. Frege gilt, obwohl er Mathematiker war, als einer der Urväter der Sprachanalyse.¹ Meine bereits 1998 vorgelegte sprachanalytische Erklärung der Solmisationsmethoden² soll hiermit kritisch ergänzt werden. Dazu soll zunächst der Unterschied zwischen *analytisch* und *empirisch* erläutert werden, um verständlich zu machen, in welchem Sinne die hier vorgelegte Arbeit als analytische zu verstehen ist. In einem zweiten Schritt soll gezeigt werden, wie die Entwicklung der Solmisationssilben von den guidonischen Silben zu den Tonwörtern bei Eitz und Kühn in Widersprüche führt. Der Widerspruch entsteht zwischen dem in der Bezeichnung *Tonwort* erhobenen Anspruch, dass es sich um Wörter handelt, die bei den Autoren gegebenen Erklärung der Funktionsweise ihrer Tonwörter und dem, was wir seit Frege über die Funktionsweise von Wörtern wissen können. Ist der Widerspruch herausgearbeitet, kann die analytische Alternative systematisch entfaltet werden.

analytisch/empirisch

Um das hier vorausgesetzte Verständnis von *analytisch* zu entfalten, stelle ich dem Begriff *analytisch* den Begriff *empirisch* gegenüber und erläutere die Verwendungsweise der Wörter an Beispielen im Satzzusammenhang. Als Beispiele mögen hier dienen:

- (1) Der Junggeselle ist musikalisch!
- (2) Ein Junggeselle ist (=) ein unverheirateter Mann.

Der erste Satz ist empirisch. Durch die Kopula *ist* wird dem Junggesellen eine bestimmte Eigenschaft zugesprochen, eben musikalisch zu sein. Um festzustellen, ob ein bestimmter Junggeselle musikalisch ist oder nicht, muss man durch geeignete empirische Methoden feststellen, ob dies der Fall ist oder nicht. So kann man den Junggesellen auffordern, das zu tun, was man als Kriterium für Musikalität anerkennt: ein Lied pfeifen, vorsingen, usw. Entsprechend hält man seine Behauptung aufrecht oder zieht sie zurück. Der zweite Satz hingegen erinnert uns an eine sprachliche Vereinbarung bzw. Definition. Das Gleichheitszeichen hinter dem *ist* soll anzeigen, dass das *ist* nicht die Bedeutung der Kopula hat, wie im ersten Satz, sondern die Bedeutung *gleichbedeutend mit* oder *ist definitionsgemäß*. Entsprechend lassen sich die Satzhälften umstellen bzw. können Ersetzungen vorgenommen werden.

- (1) Der Junggeselle ist musikalisch!
- (1a) Der unverheiratete Mann ist musikalisch!

¹ M. Dummett, Frege. Philosophy of Language

² M. Flämig, Verstehen, Hören, Handeln, S. 125 - 144

Der charakteristische Unterschied zwischen analytischen und empirischen Sätzen ist daher die Art und Weise der Verifikation. Bei empirischen Sätzen wird überprüft, ob das Prädikat auf den Gegenstand zutrifft. Bei analytischen Sätzen reflektiert man auf die Wortbedeutung selbst.

Widersprüche der Tonwortsysteme

Im Folgenden sollen die Widersprüche herausgearbeitet werden, in die das Selbstverständnis der Tonwortsysteme von Carl Eitz und Walter Kühn führt. Dies wird lediglich an einigen historischen Stationen vorgeführt, ohne Vollständigkeitsanspruch und ohne historische Würdigung. In der folgenden Tabelle sind zum Verständnis vier verschiedene Silbensysteme dargestellt:

1. die guidonischen Silben, hier ergänzt um die siebte Stufe *sz*,
2. die Ordinalzahlen von 1. bis 7., wie sie auch von Nägeli³ verwendet wurden,
3. die Tonwörter nach Eitz⁴ und schließlich
4. die Tonwörter nach Kühn⁵

absolute Tonhöhe	c	d	e	f	g	a	h
guidonische Silben	do	re	mi	fa	sol	la	si
Zifferisten (Nägeli)	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Tonwort (Eitz)	bi	to	gu	su	la	fe	ni
Tonwort (Kühn)	ca	di	pä	fu	go	kü	bö

Zunächst scheint zwischen den guidonischen Silben und den Tonwörtern kein Unterschied zu bestehen. Die Silben werden aus einem Konsonanten und einem Vokal gebildet. Woraus ergibt sich der Anspruch von Eitz⁶ und Kühn⁷, dass es sich bei ihren Silben nicht lediglich um Silben, was sie natürlich auch sind, sondern darüber hinaus um Tonwörter handelt? Während die guidonischen Silben und die Ziffern lediglich relative Stufenamen angeben also *do* bzw. 1. die erste Stufe anzeigen, egal ob es dabei um den Ton *e* in E-Dur, *f* in F-Dur, usw. handelt, enthalten die Tonwörter weitere Informationen. Bei Eitz kann man die relative Stellung der Abfolge der Vokale entnehmen. *i* zeigt dabei immer die erste Stufe an, während *o* immer die zweite Stufe anzeigt, usw. Zusätzlich zeigt der Konsonant *b* die absolute Tonhöhe an. Ähnlich verfährt Kühn, der die relative Stellung durch die Vokalfolge *a, i, ä, u, o, ü, ö* anzeigt, aber anders als Eitz die Konsonanten

³ Nägeli, Gesangbildungslehre

⁴ Eitz, Das Tonwort

⁵ Kühn, Deutsche Einheitstonnamen

⁶ Eitz, Das Tonwort, S. 47

⁷ Kühn programmatisch im Titel: Deutsche Einheitstonnamen

des musikalischen Alphabets verwendet, um die absolute Tonhöhe anzuzeigen.⁸ Entsprechend wäre zu interpretieren:

ca = Ton *c* als erste Stufe in C-Dur
cä = *c* als dritte Stufe in As-Dur

Darüber hinaus führt er noch *r* als Zeichen für die Erhöhung der absoluten Tonhöhe *c* und *m* als Zeichen für die Erhöhung der relativen Stellung ein, die an Konsonant und Vokal gehängt werden, so dass seine Tonwörter aus bis zu vier bedeutungstragenden Morphemen bestehen:

cra = Ton *cis* als erste Stufe von Cis-Dur
cram = *cis* als erste erhöhte Stufe von C-Dur

Man kann den Tonwortsystemen nicht vorwerfen, dass sie die musikalische Realität vereinfacht abbilden würden, gerade das Gegenteil ist der Fall. Der Ton *c* muss je nach musikalischem Zusammenhang als *ca*, *ci*, *cä*, *cu*, *co*, *cü*, oder *cö* interpretiert werden. Damit aber noch nicht genug der Raffinesse. Eitz' Zuordnung der Konsonanten in Abfolge von „Augenblickslauten“ und „Dauerlauten“ zur Tonhöhe, lässt der Darstellung durch seine Tonwörter weitere musikalische Zusammenhänge entnehmen. Dass sich zwischen *c* (*bi*) und *e* (*gu*) eine große Terz, zwischen *d* (*to*) – *f* (*su*) aber nur eine kleine Terz befindet, lässt sich bereits den darstellenden Silben entnehmen. Die große Terz wird immer durch dieselbe Qualität der Konsonanten dargestellt: *b* und *g* sind Augenblickslaute. Die kleine Terz wird durch einen Wechsel der Konsonantenqualität angezeigt: *t* ist ein Augenblickslaut, während *s* ein Dauerlaut ist. In der Folge ergeben sich für alle Intervalle entsprechende Regeln. Ähnlich bei Kühn, der die Terzverwandtschaft durch Beibehaltung und Umlautung des Vokals darstellen will. *a* für die erste wird zu *ä* für die dritte Stufe umgelaute, *u* und *o* entsprechend zu *ü* und *ö*.

Aber hier wird sogleich ein Widerspruch deutlich. Während zwischen erster und dritter Stufe die Verwandtschaft dargestellt wird, verzichtet Kühn auf die Darstellung der Verwandtschaft zwischen dritter und fünfter Stufe. Der Grund ist natürlich einfach der, dass die fünfte Stufe sowohl die Quinte der Tonika als auch der Grundton der Dominante ist. Wenn es wirklich auf die Darstellung von musikalischen Sachverhalten in den Tonwörtern ankommt, muss man sich fragen, warum einige Sachverhalte dargestellt werden müssen, während auf die Darstellung anderer einfach verzichtet werden kann. Da es eine ungeheure Fülle musikalischer Sachverhalte gibt, müsste entsprechend eine ungeheure Fülle an Solmisationszeichen eingeführt werden, was schließlich die Tonwörter völlig unpraktikabel machen würde.

Die Entwicklung der Tonsilbensysteme zu Tonwörtern von den guidonischen Silben zu den Tonwörtern von Eitz und Kühn kann zusammenfassend als eine Entwicklung beschrieben werden, in der zunächst – wie bei den guidonischen Silben – einfach willkürlich Silben einer Stufe zugeordnet wurden bis zur zunehmenden Abbildung musikalischer Sachverhalte in den Silben selbst, die deshalb von ihren Erfindern als Tonwörter bezeichnet werden.

Aber so funktionieren unsere Wörter der normalen Sprache nicht. Wörter haben in der Regel nicht die Eigenschaften, für die sie stehen. Das Wort *klein* ist nicht kleiner als

⁸ Kühn, Deutsche Einheitstonnamen, S. 30 - 48

das Wort *groß*, und das Wort *kleiner* deutlich größer als das Wort *groß*. Merkwürdig würde uns der Versuch vorkommen, aus pädagogischen Gründen in ähnlicher Weise wie bei den Solmisationssilben Sachverhalte in die Wörter selbst zu projizieren. So könnte man beklagen, dass die Größenverhältnisse zwischen Hering, Hai und Wal in den Wörtern nicht angemessen zum Ausdruck kommen. In pädagogischer Absicht könnte man nun *Hering* durch *Fisch*, *Hai* durch *Füsch* und *Wal* durch *Füüsch* ersetzen, um wenigstens näherungsweise die Größenverhältnisse wiederzugeben. Aber diesen Versuch zur Reform der Sprache, um sie den Sachen adäquater zu machen, wird wohl niemand im Ernst unternehmen. Der eine Kardinalfehler ist hier wie auch bei den Reformversuchen von Eitz und Kühn, dass man glaubt, Sprache müsste überhaupt Bildfunktion haben und wie ein Spiegel die Wirklichkeit abbilden.⁹ Der zweite Kardinalfehler ist, auf der Wortebene Sachverhalte darzustellen, die sich in der natürlichen Sprache erst auf der Satzebene ergeben. Wenn die Solmisationssilben als Wörter der Sprache überhaupt funktionieren, funktionieren sie auf der Satzebene und es ist dann die Frage, wie sie dort funktionieren. Damit ist zugleich gesagt, dass auf irgendeine Art von Wortzeichen nicht verzichtet werden kann, weil nur mit Wörtern Sätze gebildet werden können. Dafür aber reichen die guidonischen Silben, die Kardinalzahlen oder jedes andere Silbensystem ganz genauso.

Dass die Tonwörter von Eitz und Kühn mit ihrer Komplexität überhaupt lehrbar sind, hängt mit einer eigentümlichen mechanistischen These der Funktionsweise zusammen, die zu einer „didaktischen Reduktion“ führt, den Lernweg vorzeichnet und theoretisch auf einer durchaus gängigen aber dennoch falschen Bedeutungstheorie von Wörtern beruht. Alle drei Momente (mechanistische Funktionsweise, Lerntheorie und Bedeutungstheorie) sollen durch Zitate belegt werden.

Eitz bemerkt selbst die Komplexität seines Tonwortsystems, glaubt aber in einer mechanistischen Funktionsweise die Komplexität reduzieren zu können:

“Man wird nun fragen: Sollen denn die Schüler auch große und kleine, verminderte und übermäßige Intervalle unterscheiden lernen? Darum hat sich der Lehrer gar nicht zu sorgen, diese Unterschiede macht das Tonwortsystem.”¹⁰

Einen ähnlichen Mechanismus propagiert Kühn:

„Ich zeige als Handzeichen die geballte Faust und die Kinder sprechen zu ihrer Tonhöhe die Silbe *do*. Die psychische Bereitstellung der Beziehungstöne erfolgt.“¹¹

Nicht der Schüler soll hier denken lernen, sondern indem er die Tonwörter verwendet, macht das Tonwort quasi mechanisch für ihn die Unterscheidung. Man übertrage diese Überlegungen auf den Rechenunterricht! Statt rechnen zu lernen, würden Schüler besondere Zahlwörter lernen, die durch hineinprojizierte mathematische Eigenschaften, dem Schüler die Rechenoperation abnehmen. Entsprechend verläuft dann auch der Lernweg, wobei interessanterweise auch hier bereits das Lernen der Muttersprache als Ideal erscheint.¹²

⁹ Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*

¹⁰ Eitz, *Das Tonwort*, S. 48

¹¹ Kühn, *Deutsche Einheitstonnamen*, S. 46

¹² Gruhn, *Der Musikverstand*, S. 131 f., dazu kritisch Jank, *Ist Musiklernen wie Sprechenlernen?*

„Solmisiert auf das Tonwort! Niemand braucht es auswendig zu lernen, niemand braucht an ihm herumzustudieren. Wer von vornherein auf Tonworte solmisiert, erfäßt die Sache ganz sicher inwendig. Eines Tages wird er die Entdeckung machen, daß er wirklich vom Blatt singen kann, daß er die Musikschrift versteht, wie ein Kind seine Muttersprache versteht, daß er dieses Verständnis gewissermaßen spielend, ohne bedeutende geistige Anstrengung allein auf dem Wege fleißigen Solmisierens erworben hat, ganz ähnlich wiederum, wie auch ein Kind spielend leicht im Laufe der Zeit infolge unwillkürlichen, aber steten Übens in das Verständnis und den richtigen Gebrauch der Muttersprache hineinwächst.“¹³

Getragen wird das ganze von der falschen Bedeutungstheorie, gemäß der Wörter Stellvertreter für Vorstellungen seien.

“Wir müssen wissen, was das Wort bedeutet. In unserer Seele müssen das Wort und die Bedeutungsvorstellung unzerreißbar miteinander verbunden sein.”¹⁴

Diese Theorie ist ersichtlich selbst bei Farbprädikaten falsch, da etwa das Prädikat *rot* keinesfalls für einen bestimmten Rotton steht, sondern ein ganze Fülle von Rottönen umfasst, und damit die Verwendung des Wortes eine ganze Fülle von Rot-Vorstellungen implizieren müsste. Und selbst wenn man es für akzeptabel hielte, dass die Bedeutung eines Wortes in einer Fülle von Vorstellungen bestünde, bliebe völlig unverständlich, welche Vorstellung man mit der Kopula *ist* oder Wörtern wie *oder* und *nicht* verbinden sollte.

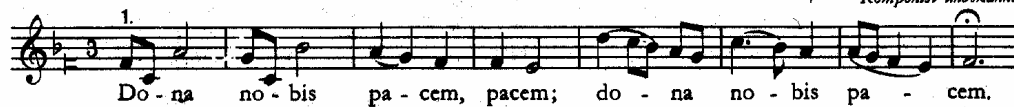
Ebenso hat die These von der „unzerreißbaren Verbindung“ ruinöse Konsequenzen. Verdeutlichen wir dies am Kanon „Dona nobis“. Nehmen wir an, Schüler hätten fleißig auf guidonische Silben (do, re, mi,...) solmisiert, so dass zwischen Wort und Bedeutung jene unzerreißbare Verbindung entstanden wäre. Beim Singen des Liedes auf Text müsste der Sänger auf Grund der

¹³ Eitz, Das Tonwort, S. 17

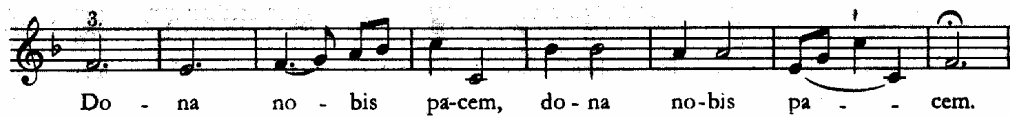
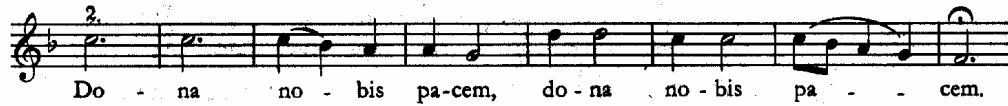
¹⁴ Eitz, Das Tonwort, S. 26

GIB UNS FRIEDEN

Komponist unbekannt



⋮



mechanistischen Verbindung in erhebliche Schwierigkeiten geraten, da die Silbe *do* im Wort *dona* sowohl auf der ersten, dann aber auch auf der sechsten, fünften und vierten Stufe gesungen werden muss.

Auch wenn man versuchen könnte, Eitz' Theorie entsprechend zu ergänzen, scheint mir die Unhaltbarkeit der Theorie offensichtlich zu sein. Damit ist natürlich nicht gezeigt, dass eine völlig andere Theorie, auch mechanistische Theorie, dennoch die Funktionsweise der Tonwörter erklären könnte. Aber eine solche Theorie gibt es bisher nicht. Ich möchte daher mit der Ausarbeitung einer Alternative beginnen, die an dem Anspruch, das Tonwörter Wörter sind, festhält, ohne in die Widersprüche der Tonwortsysteme zu geraten.

Ausarbeitung einer Alternative

Die Ausarbeitung der Alternative orientiert sich an den drei Grundsätzen die Frege 1884 in einer mathematischen Grundlagentext entfaltet hat, die aber gleichsam den Kern sprachanalytischer Überlegungen darstellt.

- (1.) "Es ist das Psychologische von dem Logischen, das Subjektive von dem Objektiven scharf zu trennen;
- (2.) Nach der Bedeutung der Wörter muß im Satzzusammenhange, nicht in ihrer Vereinzelung gefragt werden;
- (3.) Der Unterschied zwischen Begriff und Gegenstand ist im Auge zu behalten."¹⁵

Die Grundsätze sollen im Kontrast zu der Theorie von Eitz entfaltet werden, ohne dass der Anspruch erhoben wird, ihren philosophischen Tiefgang auch nur annähernd bestimmt zu haben.

¹⁵ Frege, Die Grundlagen der Arithmetik, S. 23

Von der sprachanalytischen Verfahrensweise, Tautologien zu bilden, habe ich bereits bei der Ersetzung von *Junggesellen* durch *unverheirateter Mann* Gebrauch gemacht. Was die Ersetzung so unproblematisch, in gewisser Weise aber auch scheinbar uninteressant macht, ist, dass sich am Wahrheitswert des Satzes nichts ändert. Dennoch können solche Ersetzungen zu produktiven Einsichten führen. Es wird davon ausgegangen, dass die folgenden Sätze Tautologien sind.

- (3) Dies ist do!
- (3a) Ich behaupte, dass dies do ist!
- (3b) Ich behaupte, dass es wahr ist, dass dies do ist!

In (3a) und (3b) wird nur explizit gemacht, was im ersten Satz (3) bereits implizit gesagt ist, nämlich, dass etwas behauptet wird und die Behauptung darüber hinaus auch wahr ist. Gegenüber der mechanistischen Theorie wird hier deutlich, dass mit Wörtern Handlungen vollzogen werden, in diesem Fall eben etwas behauptet wird. Bei jeder Behauptung geht es darum, ob sie wahr ist oder nicht. Es geht daher nicht um die psychologische Frage, warum jemand etwas aus subjektiven Gründen für wahr hält, sondern warum es objektiv wahr ist. Damit wird dem 1. und 2. Grundsatz von Frege Rechnung getragen, da der Unterschied von subjektiv/objektiv beachtet wird und die Wortbedeutungen im Satzzusammenhang erläutert werden. Eitz' Bedeutungstheorie verstößt gegen beide Grundsätze, da Bedeutungen der vereinzelter Wörter in der jeweiligen und daher subjektive Vorstellung eines Subjektes gründen. Dass der Unterschied von Begriff und Gegenstand im Auge behalten werden soll, kann an folgendem Satzpaar erläutert werden.

- (4) Franz ist nett!
- (5) Fritz ist größer als Franz!

Den Begriff *nett* muss man, um in einen Satzzusammenhang eine Behauptung aufzustellen, mit einem Gegenstand ergänzen. Der Begriff *größer* hingegen muss durch zwei Gegenstände (hier Franz und Fritz) ergänzt werden. Ergänzt man *größer* lediglich durch einen Gegenstand, ergeben sich noch keine Behauptungen. Die Behauptungen:

- (5a) Fritz ist größer!
- (5b) Ist größer als Franz!

sind ohne Nennung eines weiteren Gegenstands noch nicht abgeschlossen und niemand würde im Ernst versuchen, gegen diese Behauptung zu argumentieren. Frege spricht in diesem Zusammenhang von Sättigung.¹⁶ Es gibt Begriffe mit unterschiedlichen Sättigungsgraden. Man kann bei Begriffen, die durch einen Gegenstand ergänzt werden müssen, von einstelligen Prädikaten bzw. Prädikaten sprechen. Begriffe, die durch zwei oder mehr Gegenstände ergänzt werden müssen, bezeichnet man als zwei- bzw. mehrstellige Prädikate bzw. Relationen. Darstellen ließe sich dies folgendermaßen, wobei die Leerstelle durch Querstrich angezeigt wird:

- nett (-)
- größer (-,-)

¹⁶ Frege, Ausführungen über Sinn und Bedeutung, S. 26 ff

Mit Prädikaten werden einem Gegenstand Eigenschaften zugesprochen, mit Relationen hingegen werden Gegenstände in einen Zusammenhang gebracht. Gegenstandswörter (z.B. Fritz) können sowohl durch Prädikate als auch Relationen ergänzt werden. Allein dies macht es schon nötig, sauber zwischen Begriff und Gegenstand zu unterscheiden. Die Vorstellungstheorie der Bedeutung verhindert aber genau diese Einsicht, weil beide Wortarten (Gegenstandswörter, Begriffswörter) als Stellvertreter für Vorstellungen einheitlich funktionieren würden.

Aufgabe ist es nun aufzuzeigen, wie die Solmisationssilben funktionieren, ohne dabei gegen die drei Grundsätze Freges zu verstoßen. Dies soll mit Hilfe eines Gedankenexperiments geschehen.

Nehmen wir an, ein Komponist hätte die folgenden zwei Werke hinterlassen, die sicherlich äußerst rudimentär sind.

Werk I

c d e f g a h c
do re mi fa sol la si do
1 2 3 4 5 6 7 8

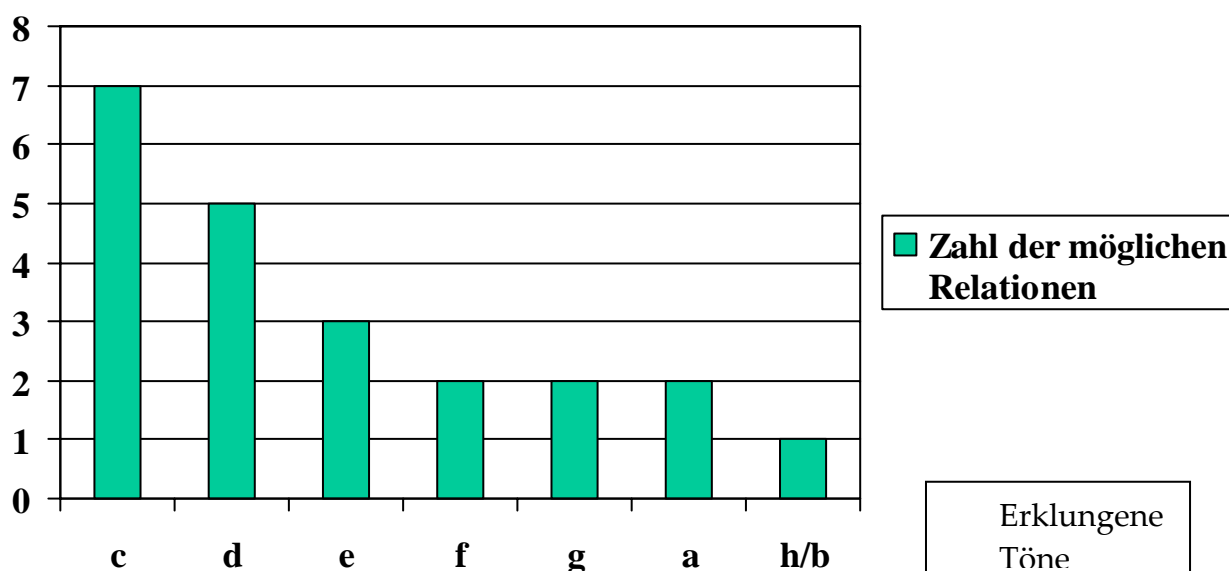
Werk II

c d e f g a b c
sol la si do re mi fa sol
5 6 7 8 2 3 4 5

Eine Analyse wäre nicht schwer zu verfertigen. Man müsste einmal die Solmisationssilben von *do* bis *do* zuordnen, das andere Mal die Silben von *sol* bis *sol*, dabei entsteht der Eindruck, als müsste man einem Gegenstand (hier Ton) eine bestimmte Eigenschaft zuordnen. Die Solmisationssilben wären dann einstellige Prädikate. Aber dies ist eine Papieranalyse! Spielt man jetzt eines der Stücke vor, bricht aber beim Ton *a* ab, kann der unbefangene Hörer im Gegensatz zum Leser die Silben nicht eindeutig zuordnen, sondern muss eine doppelte Zuordnung vornehmen:

c d e f g a
do re mi fa sol la
sol la si do re mi

Um dies zu erklären, muss man nun zwischen Gegenstand und Begriff sauber unterscheiden. Die Gegenstände sind hier die erklingenden Töne. *do* kann nicht die Eigenschaft eines Tones, sondern muss eine Relation sein. So wie „Fritz ist größer als!“ keine sinnvolle Behauptung ist, ist nach dem Erklingen eines Tones auch „Dies ist *do*!“ bzw. „Dies ist *sol*!“ keine sinnvolle Behauptung, da beide Begriffe noch nicht gesättigt sind. Setzt man das Gedankenexperiment entsprechend fort, ergibt sich folgende, in einem Diagramm dargestellte Überlegung.



Zu lesen ist das Diagramm folgendermaßen. Wenn der Ton *c* erklingen ist, könnte er in den Relationen *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* stehen. Nach dem Erklingen des zweiten Tones, werden die Wahlmöglichkeiten zur Deutung der beiden Töne auf fünf (*do/re*, *re/mi*, *fa/sol*, *sol/la*, *la/si*), dann entsprechend auf drei, schließlich auf zwei mögliche Relationen eingeschränkt. Verfolgt man den Prozess zu Ende, kann man erst nach dem Erklingen des siebten Tones die Relation eindeutig zuordnen. Mit Frege lässt sich sagen, dass Solmisationsilben siebenstellige Relationen sind. Entsprechend lässt sich die Relation notieren:

do (-, -, -, -, -, -, -)

Für den Ton *c* in C-Dur wäre zu notieren:

do (c, d, e, f, g, a, h)

Die prädikative Redeweise „Dieses *c* ist *do*!“ muss durch die relationale Redeweise „Dieses *c* steht in der Relation *do* zu den zuvor erklingenden Tönen *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*“ ersetzt werden. Der Satz, dass ein Musikstück in einer Tonart steht, ist, wenn nicht falsch, so doch sicherlich eine Vereinfachung. Richtig wäre die Formulierung, dass ein Musikstück eine Tonart etabliert. Zugegebenermaßen ist die Ausreizung der Überlegung etwas künstlich. Die Musikliteratur beginnt nämlich nicht mit jedem Ton der Tonleiter, sondern es haben sich Anfangsfloskeln etabliert, mit denen oft schon nach zwei Tönen die Tonart eindeutig etabliert ist. So lässt sich eine auftaktige große Sexte wohl nur als *sol* – *mi* interpretieren. In

den Musikstücken unserer Musikkultur rechnen wir daher höchstens mit einer Zweideutigkeit. Wie mit dieser Zweideutigkeit gespielt werden kann, lässt sich an Bachs zweistimmiger C-Dur-Invention ablesen, die eben nicht einfach in C-Dur steht, sondern in einem Prozess C-Dur etabliert.

Worin besteht nun der Ertrag dieser Überlegungen? Gewissermaßen handelt es sich um eine „Sachanalyse“, in der ein vollständig anderes Verständnis von Solmisationssilben erarbeitet wird. Solmisationssilben werden als Wörter ernst genommen, sind daher als unselbständige Bestandteile eines Satzganzen aufzufassen und funktionieren als siebenstellige Relationen. Ein Lehrgang, der die Konsequenzen aus der Sachanalyse zieht, müsste entwickelt werden, was aber hier nicht erfolgen kann. An die Stelle des Mechanismus, mit dem durch Nennung von Wörtern automatisch sich eine Tonhöhe treffen lässt, hätte eine Handlungsregel zu treten, gemäß der die Eindeutigkeit der Relationen vom Schüler allererst erzeugt wird. Für die Geschichte der Musikpädagogik erhellend dürfte sein, dass der Streit um Worte tatsächlich müßig ist, wenn um den Wortklang gestritten wird. Müßig ist der Streit, weil die entsprechenden Silben der verschiedenen Solmisationssilben dieselbe Verwendungsregel haben, egal ob sie nun *do*, *1.*, *bi* oder *ca* lauten. Sie sind einfach Synonyme. Nicht müßig ist der Streit um die Verwendungsregel der Wörter. Dazu muss man analytisch argumentieren und die drei Grundsätze von Frege beachten. Solche Überlegungen fehlten bisher gänzlich. Empirisch wäre zu zeigen, nachdem ein entsprechender Lehrgang entwickelt wurde, dass auf Grund der sprachanalytischen Funktionsbestimmung der Solmisationssilben tatsächlich erfolgreicher unterrichtet werden kann. Da in den letzten Jahren die Solmisationssilben wieder als Methode des Musikunterrichts ins Spiel gebracht wurden, ist dies ein echtes musikpädagogisches Desiderat.¹⁷

Bei meinem ersten Versuch, die Solmisationssilben sprachanalytisch zu deuten, orientierte ich mich weitestgehend an Ernst Tugendhats *Einführung in die sprachanalytische Philosophie*.¹⁸ Tugendhat demonstriert dort in kritischer Auseinandersetzung mit der philosophischen Tradition am Beispiel des singulären prädikativen Satzes (z. B.: Das Heidelberger Schloß ist rot!) die sprachanalytische Methode. In Unkenntnis der Arbeiten Freges deutete ich die Solmisationssilben als Prädikate (einstelliger genereller Terminus), die wie das Prädikat *rot* einem Gegenstand zugesprochen würden. *Do* wäre dann die Eigenschaft eines Tones. Aber dies ist im doppelten Sinne von definitiv, nämlich 1. aus analytischen Gründen und 2. endgültig als falsch erwiesen.

Literaturverzeichnis

Dummett, Michael: *Frege. Philosophy of Language*, London 1973.

Eitz, Carl: *Das Tonwort. Bausteine zur musikalischen Volksbildung*, Neuausgabe der *Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode*, hrsg. v. F. Bennedik, Leipzig 1928.

Flämig, Matthias: *Verstehen – Hören – Handeln. Destruktion und Rekonstruktion der Begriffe*, Augsburg 1998.

Frege, Gottlob: *Ausführungen über Sinn und Bedeutung*, in: *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie*, hrsg. v. G. Gabriel, 4. verb. Aufl., Hamburg 2001, S. 25 - 34.

Frege, Gottlob: *Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, Stuttgart 1987.

¹⁷ z. B. Gruhn, *Der Musikverstand*, S.191 ff. oder Gies, *Alte Eisen der Musikpädagogik?*, S. 17 f.

¹⁸ Flämig, *Verstehen, Hören, Handeln*

- Gies, Stefan: *Alte Eisen der Musikpädagogik? Von Curwen bis Gordon: zur Aktualität historischer Konzeptionen*, Musik und Bildung 33 (2001) 3, S. 16 - 23.
- Gruhn, Winfried: *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*, Hildesheim, Zürich u. New York 1998.
- Jank, Werner: *Ist Musikhören wie Sprechenlernen? Musikalische Grundkompetenzen: Die Musikdidaktik muss von der Lerntheorie lernen*, Musik und Bildung 33 (2001) 3, S. 31 – 39.
- Kühn, Walter: *Deutsche Einheitsnennungen*, Königsberg 1933.
- Nägeli, Hans Georg: *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre, nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freund von Hans Georg Nägeli*, Zürich 1809.
- Rorty, Richard: *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main 1981.
- Tugendhat, Ernst: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*, 5. Aufl., Frankfurt am Main 1990.