

dtv



Gehörbildung ist für alle, die sich näher mit Musik befassen, ein aktuelles Thema. Doch wie betreibt man sie, um zu einem möglichst sinnvollen Ergebnis zu kommen? Vor allem Studierende an Hochschulen, aber auch Musiker und musizierende Laien beschäftigt stets von neuem diese Frage, ohne daß der einzelne für sich in der Regel eine befriedigende Antwort fände. Clemens Kühn gibt in dem vorliegenden Buch für die Gehörbildung im Selbststudium methodisch durchdachte Anleitungen, Übungen und Arbeitshilfen mit dem Ziel, daß musikalische Zusammenhänge hörend erfaßt werden können. Er nennt die Bedingungen, unter denen eine solche Schulung geleistet werden kann, erläutert die Konzeption, nach der er vorgeht, und führt den Benutzer Schritt für Schritt von Einzeltönen und Intervallen über Akkorde und Melodien zum homophonen Satz und schließlich zum Lesen und Hören von Kompositionsabschnitten und vollständigen Werken. Singen, spielen, schreiben, hören sind die dabei erforderlichen Tätigkeiten, die gemeinsam mit uneingeschränkter Konzentration für ein positives Ergebnis zusammenwirken müssen.

Clemens Kühn, 1945 in Hamburg geboren, studierte dort Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Komposition sowie in Berlin Musikwissenschaft. 1978 wurde er Professor für Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Berlin und wechselte 1988 an die Hochschule für Musik in München; seit 1998 ist er Inhaber des Lehrstuhls für Musiktheorie an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden. Neben zahlreichen Artikeln in Fachzeitschriften und Lexika veröffentlichte er eine »Musiklehre«, eine »Formenlehre der Musik« und innerhalb der »Bärenreiter Studienbücher Musik« die Standardwerke »Analyse lernen« und »Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen«. Zuletzt erschien »Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln« (2006).

Clemens Kühn

Gehörbildung im Selbststudium

Bärenreiter

Deutscher Taschenbuch Verlag

Zugeeignet Regina Krakau, Ralf Meißner und Ulrich
Schreiber – in Erinnerung an jene Gruppe, mit der
die gemeinsame Arbeit an Musik eine besondere Lust war.

Originalausgabe

1. Auflage Januar 1983 (dtv 10073)

3., erweiterte Auflage Juni 1985

12. Auflage April 2007

Gemeinschaftliche Ausgabe:

Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München
www.dtv.de

und Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG,
Kassel · Basel · London · New York · Praha
www.baerenreiter.com

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Sämtliche, auch auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.

© 1983 Bärenreiter Kassel

Umschlagkonzept: Balk & Brumshagen

Umschlagfoto: Bavaria Bildagentur

Satz und Noten: Bärenreiter, Kassel

Druck und Bindung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany · ISBN 978-3-423-30047-6 (dtv)

ISBN 978-3-7618-0760-6 (Bärenreiter)

ISMN M-006-30682-4

INHALT

Grundsätze	Seite
Gehörbildung allein?	7
Bedingungen	9
Zur Konzeption	18
Übungen	
Einzeltöne	20
Intervalle	21
Skalen	26
Dreiklänge	29
Septakkorde	39
Akkordfolgen	45
Melodien	56
Zweistimmigkeit	68
Homophone Sätze	78
Lesen und Hören	95
Hör-Liste	120

GRUNDSÄTZE

Gehörbildung allein?

»Man bedenke einmal«, so der Stoßseufzer eines Kollegen, »was es kostet, wenn ein Hochschullehrer eine Quinte anschlägt.« Daß es Studienanfängern (und nicht nur ihnen) meist schon schwerfällt, einzelne Intervalle hörend aufzufassen, gehört zu den Wirklichkeiten des Hochschulalltags. Daß darum das Fach »Gehörbildung« sich oft semesterlang mit elementaren Übungen zu bescheiden hat – dem bloßen Erkennen von Intervallen, Skalen, Dreiklängen, Septakkorden –, ist die bedrückende Folge: belastend für den Schüler, dem solches Training musikfern erscheinen muß, wie für den Lehrer, der gern Sinnvolleres anbieten würde als immer wieder angeschlagene Quinten. (Die nicht seltene Konsequenz, daß Zwischen- oder Abschlußprüfungen – nur in flotterem Tempo – denselben elementaren Stoff abfragen wie die Aufnahmeprüfung, grenzt ans Groteske.)

Die Fähigkeit, ein Intervall oder einen Sextakkord sicher erkennen und benennen zu können, ist Voraussetzung für das hörende Erfassen musikalischer Zusammenhänge: Die Bewältigung des Ganzen setzt die Beherrschung des Details voraus. Doch gilt es, nicht nur den hochschulischen Unterricht zumindest von der lähmenden Fixierung auf elementare Hörübungen wenn nicht zu befreien, so doch zu entlasten. Bei der relativ kurzen Ausbildungszeit – »Gehörbildung« wird in der Regel 4 bis 6 Semester lang mit nur 1 Wochenstunde unterrichtet – ist das ein Problem. (Die übliche Isolierung dieses Faches, als abgehobene Einzeldisziplin gleichsam in einem luftleeren Raum angesiedelt, kommt erschwerend hinzu.) Immer wieder, nicht erst zu Prüfungszeiten, wird darum von Studenten selbst die Frage gestellt, ob und wie man für sich selbst Gehörbildung treiben könne – Zeichen sowohl für die Unzufriedenheit mit den eigenen Hörproblemen schon bei einfachen Aufgaben

wie auch für die Überzeugung von dem Rang dieser Disziplin.

Kann Gehörbildung auch im Selbststudium geleistet werden? Bislang existiert keine Anleitung dazu. Es gibt hervorragende Lehrbücher*, reich an musikalischen Beispielen und methodischen Ideen; sie alle aber sind für die Hand des Lehrers bestimmt und bedürfen der Konstellation Lehrer – Schüler. Nur selten sind jedoch im Studienalltag eine Gruppe oder zumindest ein Einzelner greifbar, mit denen man sich außerhalb des Unterrichts an diesem Stoff üben kann. Auf sich allein verwiesen, scheinen zwei Dinge – die Bekanntheit der selbstgestellten Aufgabe und der Mangel an Kontrolle – Hindernisse zu sein: Greife ich am Klavier eine Quinte, weiß ich sie sogleich, schreibe ich eine Melodie auf, muß ich deren Richtigkeit nachprüfen können. Soll private Gehörbildung (unabhängig vom und zusätzlich zum regulären Unterricht) möglich und praktikabel sein – und das hat sich die vorliegende Schrift zum Ziel gesetzt –, muß sie also von Übungen ausgehen, die Selbstbetrug ausschließen und Eigenkontrolle gewährleisten. Kaum zu entbehren ist für derartige Übungen allerdings ein Tasteninstrument. Doch ist auch derjenige nicht auszuschließen, der nicht darüber verfügt; viele Aufgaben sind daher auch mit Hilfe eines Melodieinstruments zu bewältigen.

Die Ausbildung der Hörfähigkeit ist kein Reservat der Hochschulen. Diese Übungen sind jedem zugänglich und nütze. Daß hier von der hochschulischen Situation ausgegangen wurde, zeigt gerade umgekehrt die Dringlichkeit, frühzei-

* Roland Mackamul, Lehrbuch der Gehörbildung, Band 1: Elementare Gehörbildung, Band 2: Hochschul-Gehörbildung, Kassel usw. ²1975 bzw. 1970, Bärenreiter. – Monika Quistorp, Die Gehörbildung. Das Kernfach musikalischer Erziehung, Wiesbaden 1970, Breitkopf & Härtel; dieselbe, Übungen zur Gehörbildung, 3 Hefte, Wiesbaden 1974, Breitkopf & Härtel. – Hermann Grabner, Neue Gehörübung, Kassel usw. 1968, Bärenreiter. – Lars Edlund, Modus novus. Lehrbuch in freitonaler Melodielesung, Stockholm 1963, Nordiska Musikforlag. – Walter Kolneder, Singen. Hören. Schreiben. Eine praktische Musiklehre, Mainz 1963–1967, Schott. – Gustav Guldenstein, Gehörbildung für Musiker. Ein Lehrbuch, Basel und Stuttgart 1971, Schwabe & Co.

tig vorher mit Hörübungen zu beginnen. Dabei weisen die allgemeinen Bedingungen des Faches »Gehörbildung« der Konzeption solcher Übungen den Weg. Sich diese Bedingungen in Umrissen zu vergegenwärtigen, hilft Hintergrund, Sinn und Ziel der dann folgenden Aufgaben zu verstehen.

Bedingungen

1. Hörleistungen – dessen muß sich ebenso der privat Übende bewußt sein – sind auch von der seelischen Disposition abhängig. (Deswegen ist es gerade in dieser Disziplin menschenfeindlicher Unsinn, die Benotung aus der Momentaufnahme einer einzigen Prüfung zu gewinnen, statt den ganzen vorherigen Zeitraum zu berücksichtigen.)

Tage, an denen das Hören auch komplexer Zusammenhänge leicht fällt, können mit solchen wechseln, an denen man selbst vor vergleichsweise leichten Höraufgaben kapituliert. Der Fall des Absoluthörens (obgleich auch er Schwankungen unterliegt) sei ausgeklammert. Beim ungeübten, durchschnittlich trainierten und begabten Hörer jedoch, der nicht absolut hört, schlägt fast immer das persönliche Befinden durch und fördert oder hemmt das Hörvermögen.

In der Gehörbildungs-Gruppe wird dies meist noch verstärkt, da es schwer möglich ist, eine Gruppe aus Personen mit identischer Hörfähigkeit zusammenzustellen. Das Niveaufälle kann nicht nur für das schwächste Glied zu einer erheblichen Belastung werden; die Angst, eine Aufgabe nicht so schnell und sicher wie ein anderer zu lösen oder gänzlich zu versagen, führt nicht selten zu einer krampfhaften Anspannung, die erst recht jedes hörende Erfassen vereitelt. (Und jeder kennt die Erfahrung, daß man durchaus Aufgaben bewältigt, die einem anderen gestellt sind, daß man aber – selbst frontal befragt – unsicher reagiert.)

2. Beidem – dem Konkurrenzdruck der Gruppe wie der seelischen Disposition des Einzelnen – kann, wenn auch nicht eben leicht, begegnet werden: der Gruppensituation durch eine

bewußt gelassene Atmosphäre und behutsame Ausbalancierung zwischen den Teilnehmern, der individuellen Situation schon durch das Wissen um sie (die Erkenntnis seelischer Bedingtheit soll nicht billiger Selbsttröstung dienen, aber eine grundsätzliche Lähmung des Hörens ausschließen). Schwieriger aber zu beseitigen ist jenes Hindernis, das nach meiner Erfahrung die gravierendste Hör-Barriere darstellt: der Mangel an Konzentration. Ob allein oder in der Gruppe: Jede Höraufgabe verlangt die volle, ungeteilte, nur auf diesen Gegenstand gerichtete Aufmerksamkeit. Schon der Wille zur Konzentration jedoch fällt den meisten außerordentlich schwer. In einer Zeit optischer wie akustischer Reizüberflutung unerhörten Ausmaßes verwundert dies nicht; für die eigene Hör- und Erlebnisfähigkeit und -intensität aber kann es tödlich sein. Das Abschalten äußerer oder gedanklicher Ablenkungen muß den Rückzug in sich selbst, genauer: auf das innere Ohr ermöglichen und freimachen. Das bedarf, ohne Lockerheit preiszugeben, der Anstrengung und, noch vor dem eigentlichen Hörvorgang, der willentlichen Übung: Unverkrampte Konzentration ist einer der Schlüssel zur Hörfähigkeit.

3. Es wäre jedoch eine Verengung, die Bewältigung einer Höraufgabe lediglich als Akt puren Hörens anzusehen. Hören ohne Wissen – um es auf eine grobe Formel zu bringen – ist nicht denkbar. Der Zusammenhang mit, zum Teil sogar die Abhängigkeit von bestimmten Kenntnissen bedeutet für das Hören nicht nur eine Erleichterung, sondern ist auch bisweilen seine unabdingbare Voraussetzung. Vier Bereiche möchte ich ansprechen: die Beherrschung der Notenschrift; satztechnisches Wissen; das Zusammenwirken mit musikalischer Praxis; der Einfluß von Repertoire-Kenntnissen.

a) Ohne die Beherrschung der Notenschrift kann musikalisches Hören nicht funktionieren (will es sich nicht mit einer zweifelhaften »Sensibilisierung« bescheiden, der sich eine feinsinnige Differenzierung von Geräuschen oder bloßem »hoch« und »tief«, »hell« und »dunkel« verdankt). Denn das

Verhältnis von Hörvorgang und Vergegenwärtigung musikalischer Schrift, von Lesen und Hören ist wechselseitig: Das stumme Lesen einer Partitur läßt, zumindest partiell, Klangvorstellungen lebendig werden; umgekehrt schließt das Hören etwa einer Melodie, zumindest ebenso partiell, die gedankliche Vorstellung von deren schriftlicher Gestalt ein. Beides stellt sich für den Anfänger nicht von selbst ein. Die Übung aber in beidem ist unbedingt notwendig, weil Hören auf Konkretion angewiesen ist.

b) Das Wissen um satztechnische Regeln, Formeln oder Eigenarten kann das hörende Auffassen stützen. Paradigmatisch sei dies an einem Detail gezeigt. Die Lösung der Aufgabe, einen Choralsatz J. S. Bachs zu erfassen und zu notieren, profitiert von der Kenntnis der Stimmführungsregeln und harmonischer Progression. Schreibe ich, im Sinne der »übergeordneten Zweistimmigkeit« (Paul Hindemith), zunächst beispielsweise folgenden Sopran und Baß auf,



dann kann ich den Verlauf von Alt und Tenor, ohne auf sie überhaupt beim Hören geachtet zu haben, nahezu schlußfolgern – eine Vorwegnahme, die ihrerseits dann natürlich der Hörkontrolle bedarf.



An den Schlußformeln von Zeilenenden läßt sich das Verfahren noch handgreiflicher machen. Stets sind sie kadenzierende

Wendungen, wenn nicht die vollständige Kadenz. Daß der Leitton, sofern im Alt oder Tenor gelegen, regulär weitergeführt wird,



kommt bei Bach so gut wie nie vor. Die Regel ist bei ihm der zur Quinte oder Terz abspringende Leitton, wodurch ein vollständiger Tonika-Dreiklang garantiert wird. Als Formel gefaßt, ergeben sich daher lediglich drei Möglichkeiten, die in Bach-Chorälen stereotyp wiederkehren:



Durch hörende Kontrolle läßt sich unschwer die jeweils vorliegende Version erschließen. (Selbst bei einem Vorspiel auf dem Klavier; denn es ist mit nur wenig Übung möglich, sich auf eine Stimme zu konzentrieren, sie gleichsam reliefartig hervortreten zu lassen, während man die anderen Stimmen innerlich »wegfiltert«.)

c) Der Leser sei ermuntert, diese Formeln, in Dur- und Molltonarten bis zu vier $\sharp$ und $\flat$, wiederholt zu spielen (und dabei auch jede einzelne Stimme singend zu verfolgen). Denn unverkennbar ist der Einfluß praktischen Musizierens auf das musikalische Hören. Ein Geiger, der ein Intervall bestimmen soll, »greift« – innerlich oder direkt sichtbar – dieses Intervall instinktiv auf einer imaginären Violine; ein Pianist, der eine

Akkordfolge bestimmen soll, vollzieht diese Folge instinktiv auf einem imaginären Klavier mit. Nicht nur der Kopf, auch die Finger »hören«: Das Hören konkretisiert sich – auch – in instrumentalpraktischen Vorstellungen, wie umgekehrt diese Vorstellungen auf das Hören zurückwirken. Höraufgaben am Instrument nachzuvollziehen oder – umgekehrt – das Instrumentalspiel mit Höraufgaben zu begleiten, ist deshalb von eminenter Wichtigkeit.

d) Auf der Basis eines schmalen Repertoires kann Hörfähigkeit nicht gedeihen. Andersherum formuliert: Wer viel und verschiedenartige Musik aufgenommen und verarbeitet hat, dem wird ihr hörendes Begreifen leichter fallen. Dies gilt selbst für elementare Aufgaben. Gewiß ist es möglich und auch notwendig, beispielsweise am isolierten Dominantseptakkord, seinen Umkehrungen und Auflösungen gleichsam abstrakte Hörübungen anzustellen. Doch bleibt dies demjenigen totes Training, der nicht die Funktion des Akkordes im musikalischen Kontext erfahren hat, oder hier jetzt genauer: der nicht aufgrund von Werkenkenntnis um den unterschiedlichen Rang des Akkordes etwa in einem Choral von Bach und einem Klavierstück von Claude Debussy weiß.

Mehr noch ist ein breit gefächertes Repertoire für die »Höranalyse« zu fordern. Banal zu sagen, daß dies die grundlegende Voraussetzung ist für die Fähigkeit, Werke stilistisch, formal, harmonisch, satztechnisch zu beschreiben und einzuordnen. (Das Risiko des Scheiterns ist freilich auch dann nicht auszuschließen. Wer je am Radio ein unbekanntes Werk vergeblich zu entziffern suchte oder bei seiner Bemühung die Wahrheit verfehlte, weiß, wie kläglich man danebengreifen kann. Der Effekt für das musikalische Hören aber – und deswegen ist das Einlassen auf das Radio mehr als ein amüsanter Spiel: nämlich eine hochrangige Übung – ist beträchtlich. Man muß nicht entlegene Beispiele aufsuchen – die 2. Symphonie von Charles Ives, informationslos vorgespielt, wird fast jeden in Verlegenheit setzen –, um musikalisches Stilbewußtsein auszubilden.)

Aus diesem Grunde ist im Anhang eine »Hör-Liste« beigegeben. Ihr Unvollständigkeit vorzuhalten, ist nicht schwer; doch sollten, um den Preis von Lücken, Schwerpunkte gesetzt werden. Die Hörliste umfaßt einen Katalog von Werken, deren Kenntnis als Mindestvoraussetzung anzusehen ist. Sie soll weder gängeln noch nicht Genanntes ausschließen, sondern Orientierung ermöglichen. Der richtige Umgang mit diesen Werken, soll er fruchtbar sein, ist entscheidend: Sie wären hörend, lesend, spielend – das Ineinander ist wichtig: die verschiedenen Ansätze stützen sich gegenseitig – zu erarbeiten.

4. Hörbegabungen sind gleichwohl unterschiedlich orientiert. Bekannt ist, daß Spielern von Melodieinstrumenten das Erfassen linearer Vorgänge leichter fällt als das harmonisch-vertikaler Verläufe, während es sich bei Spielern von Tasteninstrumenten umgekehrt verhält. Die private Übung sollte sich darum schwerpunktmäßig gerade dem zuwenden, was einem nicht so zugänglich ist: Die Perfektionierung des ohnehin Gekonnten trägt der Ausbildung umfassender Hörfähigkeit wenig ein.

5. Notendiktate sind, respektiert man den Zusammenhang von Lesen und Hören, sinnvoll und unentbehrlich. (Daß sie überdies zur disziplinierten Rechenschaft über das Gehörte zwingen, ist wesentlich.) Eine Diktataufgabe jedoch, kommentarlos so oft wiederholt, bis auch der letzte sie niedergeschrieben hat, wäre ein Alptraum. Ebensowenig wie für Gehörübungen zu zweit oder mehreren ist leerlaufende Repetition für das private Studium eine weiterführende Hilfe. Sie provoziert ein sukzessiv-gedankenloses Aufnehmen und verhindert, was dem Hören erst die Richtung weist: eine Methode. Je nach Gegenstand werden die Methoden wechseln; der angemessene Zugang wird von der Sache diktiert.

Ein überaus wichtiger Anhalt – um einen Gesichtspunkt herauszugreifen – ist die Fixierung von Bezugstönen. An dem berühmten Thema von Bachs Passacaglia c-moll für Orgel (BWV 582) sei ein Netz von Relation, Identität, Zusammen-

hang skizziert, das – ganz oder nur zu Teilen erfaßt – der tonräumlichen Orientierung hilfreich ist.



Wirr bleibt der folgende Ausschnitt (»Air« aus Bachs Partita e-moll BWV 830), so lange man sich, öfterem Hören vertrauend, punktuell vortastet. Die Sequenzidee wird sofort erkannt werden. Doch erst – verbunden mit vertikalem Denken – das Aufspüren des »Sekundganges« (wie Hindemith die sekundmäßige Verbindung melodischer Hoch- und Tiefpunkte nannte) ist die angemessene Hörmethode, der sich das Beispiel mühelos erschließt.



Anders gearteter Musik ist anders beizukommen. Entscheidend bleibt jeweils das »Wie« des methodischen Schlüssels, nicht die Frage nach dem »Wie oft« stumpfer Wiederholung.

6. Voraussetzung für das eben Gesagte ist die Fähigkeit, einen musikalischen Gedanken in seinem Zusammenhang aufzufassen; das wiederum setzt eine Gedächtnisleistung voraus. Deren Abhängigkeit von der erwähnten Konzentrationsfähigkeit ist offenkundig: Viele haben bereits nach Erklingen eines dritten oder vierten Tons den ersten aus dem Ohr verloren. Darum bedarf besonders das Gedächtnis immer wieder des Trainings, in allmählicher Steigerung von Länge

und Komplexität des Gehörten und in – zunächst getrennter – Konzentration auf rhythmische, lineare und harmonische Verläufe.

Erst auf dieser Basis ist es möglich, den zweiten (schwierigeren) Schritt zu vollziehen: das Behaltene und innerlich plastisch vor sich »Gesehene« in der skizzierten Weise aufzuschlüsseln.

Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Der übliche folgeschwere Fehler, sich beim Hören etwa einer einstimmigen Melodie von Intervall zu Intervall fortzuhangeln, vereitelt den Überblick über das Ganze. Gerade umgekehrt muß das Bemühen darauf gerichtet sein, beim Ganzen anzusetzen, es in grobem Umriß zu erfassen, durch beziehendes Denken genauer zu beschreiben und dann erst sich noch offen gebliebenen Details zuzuwenden. Ein einfaches Beispiel (aus: Hindemith, »Ludus tonalis«):



7 Takte, markant aufsteigender Beginn, sequenzierend fallende Fortsetzung. Anfangs- und Endton identisch. Steigende große Terz anfangs, fallende kleine Terz am Schluß. Korrespondenz der ♩, ansonsten bis auf eine Synkope als Stau (Vorbereitung des Falls) nur ♩-Bewegung. Intervalle: nur Sekunden, Terzen, Quarten; drei sich überlappende Sequenzen (je aus kl. 2, kl. 2, gr. 3, kl. 3) im Terzabstand.

Durch solche einzelnen, sich immer dichter herantastenden Schritte wird jede Höraufgabe lösbar. Die folgende Melodie (Béla Bartók, Konzert für Orchester, 1. Satz) diene dem eigenen Versuch. Man spiele (oder singe!) sie, nähere sich ihr in ähnlicher Weise (nach zwei- oder dreimaligem Vorspiel ohne Blick auf den Notentext), und notiere sie dann aus dem Gedächtnis:



7. Die alte Streitfrage, in welchem Maße sich Hörübungen nur auf das Klavier fixieren dürfen, sollte nicht allzu voreilig zuungunsten des Klaviers beantwortet werden. So falsch und verhängnisvoll einseitig es wäre, allein vom Klavier auszugehen – schon von den heutigen Möglichkeiten im Bereich der Medien her ist eine solche Begrenzung gar nicht einsehbar –, so falsch wäre seine vorschnelle Verbannung. Nicht nur, daß es sich zur Darstellung und vor allem zum praktischen Nachvollzug hervorragend eignet und anbietet. Auch werden etwa Nicht-Pianisten bestätigen, daß es ihnen meist schwerer fällt, vom Klavier als vom eigenen Instrument her etwas hörend aufzunehmen. Die Praktikabilität des Klaviers darf zwar nicht zur Ausrede für Faulheit oder Einfallslosigkeit in der Gehörbildung dienen; doch sollte man das Urteil differenzieren.

Auch für das private Studium bedeutet dies: Das Klavier darf und muß ohne Skrupel benutzt werden; einer gehörmäßigen Fixierung aber auf den Klavierklang ist (da im Selbststudium das Life-Vorspiel verschiedener Instrumente auscheidet) durch die Einbeziehung der Medien zu begegnen.

8. Die Fähigkeit zu bewußtem, differenziertem, verständigem, auch: urteilsfähigem Hören, gepaart mit der Fähigkeit, auch gelesene (statt gehörte) Musik innerlich erklingen zu lassen, ist nach meinem Verständnis letztlich das Ziel der Gehörbildung. Niemals, so meine Überzeugung, wird Höranalyse an die komplexe Fülle musikalischer Werke heranreichen können (man hüte sich hier vor Überschätzungen); umgekehrt aber liefe bloße Textanalyse Gefahr, in Abstraktion stecken zu bleiben.

Das Vermögen und auch die Bereitschaft, sich auf ein Hören von Musik einzulassen, das tatsächlich die Musik als heraus-

forderndes Gegenüber im Auge hat und das sich nicht mit vordergründig-plakativen Feststellungen zufriedengibt, sondern dem inneren Gefüge und dem jeweils musikalisch Eigenen nahezukommen sucht – dies Vermögen und diese Bereitschaft sind zu schulen. Beides weist auch dem privaten Hörstudium den Weg.

Zur Konzeption

Aus den vorherigen Überlegungen resultiert – den Möglichkeiten und Bedingungen eines Einzelstudiums angepaßt – die Anlage dieser Schrift. Nur stichwortartig seien darum wenige Dinge angesprochen.

Äußeres Format und Umfang sollen die Schrift als »Vademecum« brauchbar machen. Auch deshalb waren der Anzahl der abgedruckten Literatur-Beispiele Grenzen gesetzt; sie sollen gleichwohl im jeweiligen Fall den konkreten musikalischen Bezug verdeutlichen und darüber hinaus zur Anwendung auf weitere, selbst gewählte Beispiele anregen.

Die Progression von »leicht« zu »schwer«, von elementaren Bausteinen zum zusammenhängenden Ganzen soll dem Anfänger einen hinreichend stringenten Lehrgang, dem Fortgeschritteneren einen individuellen Einstieg und verschiedene Anregungen bieten. Daß dabei dem Singen ein hervorragender Stellenwert zugewiesen wird, gehorcht nicht primär dem Zwang, einem Einzelnen praktikable Übungen an die Hand zu geben. Es ist vielmehr meine Überzeugung, daß singendes Erfassen – das Nachvollziehen mit dem eigenen Körper als dem empfindlichsten aller Instrumente – die innere Ton- und Hörvorstellung grundlegend und am entscheidendsten fördern kann. Darum unterschätze man beispielsweise nicht die scheinbar triviale Aufforderung, einen bestimmten Ton nachzusingen: Viele haben bereits damit, nicht allein aus Scheu vor stimmlicher Veräußerung, erhebliche Schwierigkeiten.

Singen, Spielen, Schreiben (ein kleines Notenheft sollte immer parat sein), Hören: Notwendig ist, daß die Tätigkeiten zusammenwirken. Und wichtig noch dies: Kontinuität des Übens ist förderlicher als seine Zusammenballung auf einen Termin (besser jeden Tag 10 Minuten als einmal wöchentlich 2 Stunden); ungeschmälernte Konzentration auf wenige Übungen trägt mehr ein als oberflächlicher Durchlauf zahlreicher Übungen. Und: Gehörbildung ist, nimmt man sie ernst, geistig anstrengend, je mehr, desto angestrengter man sich an einem Aufgabentypus festbeißt. Die Inhalte sollten deshalb variieren, um Geist und Ohr neue Anreize und Richtungen zu geben.

ÜBUNGEN

Einzelöne

- ❶ Am Instrument einzelne Töne in bequemer Stimmlage vorspielen – nachsingen.
- ❷ Umgekehrt: Beliebige einzelne Töne singen; versuchen, deren Tonhöhe zu bestimmen; am Instrument kontrollieren.
- ❸ Vorgespielte sehr hohe/tiefe Töne in die eigene Stimmlage umdenken und nachsingen. (Wichtig: Kopf und Kehle in unverändert lockerer Haltung lassen – nicht entsprechend der Tonhöhe nach oben bzw. unten recken und dadurch verkrampfen!)
- ❹ Übung ❶ und ❸ gemischt. (Tempo der Tonfolge steigern!)