

Musiktheorie und Gehörbildung. Ein Modell zur Aufnahmeprüfung

Im Sommersemester 1997 wurden an der Hochschule der Künste in Berlin die Eingangsprüfungsklausuren für die Studiengänge Schulmusik am Gymnasium und Diplommusikerziehung grundlegend geändert. Das Unbehagen, das die alten Klausuren für Tonsatz- und Gehörbildung immer wieder verursachten – und zwar sowohl im Fachkollegium als auch bei den Kollegen der Musikpädagogik und der Instrumentalfächer – gründete sich zum einen auf inhaltliche Kritik am Klausurstoff, zum anderen aber auch auf Probleme, die zwar erst auf Hochschulebene sichtbar werden, deren Ursache jedoch in der allgemeinen musikalischen Ausbildung durch Schule, Musikschule und private Musikerziehung zu finden ist.

Vor ihrer Änderung bestand die Klausur inhaltlich aus vier Abschnitten mit jeweils drei Aufgaben und einem zusätzlichen Notendiktat. Bei der jeweils ersten Aufgabe eines Abschnitts standen die Hörleistungen im Vordergrund: Intervalle sollten bestimmt werden und kleinere Melodiephrasen, eine kurze Generalbaßkadenz (Außenstimmensatz) und einige kurze Rhythmen waren zu notieren. In der jeweils zweiten Aufgabe war die Verbindung zwischen innerer Klangvorstellung und Gehörtem Gegenstand der Prüfung: gespielte Abweichungen von einer im Schriftbild gegebenen Melodie sollten angegeben werden, und für eine Anzahl von im Notentext vorliegenden Melodiephrasen, Akkorden und Rhythmen war die Reihenfolge des Vortrags zu bestimmen. Die jeweils dritte Aufgabe diente zur Überprüfung der Tonsatzkenntnisse: Tonleitern bzw. Skalen und ein Volkslied waren von vorgegebenen Tönen aus zu notieren, Akkorde zu bestimmen und Metren durch das Setzen von Taktstrichen zu erkennen. Durch die letzte Aufgabe, die Notation einer einstimmigen, mit Begleitung vorgetragenen Oberstimme, wurde beabsichtigt festzustellen, ob die Fähigkeit zum Erfassen eines größeren Zusammenhangs vorhanden ist. Die an einen minutiösen Zeitplan gekoppelte Spielweise der Hörbeispiele sollte es dabei nur Bewerberinnen und Bewerbern mit ausreichender musikalischer Erfahrung ermöglichen, die Aufgaben zu bewältigen. In den Klausuren spiegelte sich die Idee wider, jenseits von lediglich erlernten Techniken und Kenntnissen musikalische Begabung sichtbar zu machen.

In der Praxis zeigte sich jedoch, daß ein Erkennen musikalischer Begabung auf diese Weise nur sehr eingeschränkt möglich war. Viele Prüfungen sind mir in Erinnerung geblieben, in denen ein eklatantes Mißverhältnis zwischen Klausurnote und Praxiseindruck bestand. Das mag sich zum einen darauf zurückführen lassen, daß von einigen Kollegen schon bald der genaue Zeittakt beim Vorspiel der Hörbeispiele in der Prüfung ignoriert wurde, die z. T. sehr kurzen Beispiele ihre Rechtfertigung jedoch nur aus dem eng gesteckten Zeitrahmen bezogen. Zum anderen zeigten die Klausurergebnisse auch, daß hervorragende Leistungen in elementarer Gehörbildung und mangelhafte Fähigkeiten im Erfassen von musikalischen Zusammenhängen eine friedliche

Koexistenz führen können, ohne daß eine gegenseitige Beeinflussung erkennbar gewesen wäre. Bis in die Abschlußprüfungen hinein ließ sich bei vielen Studierenden beobachten, daß die Hilflosigkeit beim Nachspiel einer z. B. vom Band erklingenden, einfachen achttaktigen musikalischen Einheit in keinem Verhältnis stand zu den vergleichsweise virtuosen Fähigkeiten beim Bestimmen von Intervallen und Akkorden.

Eine mögliche Konsequenz aus dem oben Gesagten könnte darin bestehen, das Erkennen größerer musikalischer Zusammenhänge – d. h. Höranalyse statt Gehörbildung – schon zum Gegenstand von Eingangsprüfungen zu machen (im Instrumentalbereich ist ja auch der künstlerische Vortrag und nicht das Tonleiterspiel Hauptbestandteil der Prüfungsleistung). Dagegen spricht, daß sich Hörleistungen an isolierten Akkorden, Intervallen etc. scheinbar leichter objektivieren lassen als die vielschichtigen und zeitintensiveren Ergebnisse einer Höranalyse. Die inhaltliche Kapitulation vor den pragmatischen Überlegungen hat jedoch weitreichende Konsequenzen, denn die für die schriftlichen Prüfungen gewählten Inhalte wirken auf Unterricht und Lernsituationen zurück und blockieren unendlich viel Zeit, die einer sinnvolleren Beschäftigung mit komponierter Musik verlorengeht.

Einen Eindruck der mir aus meiner Zeit als Tutor in guter Erinnerung geblieben ist und der bei den späteren Bemühungen um neue Klausuraufgaben von entscheidender Bedeutung war, möchte ich an dieser Stelle besonders hervorheben: es war erstaunlich, mit welchem z. T. großen Zeitaufwand, persönlichen Einsatz und mit welcher Lernwilligkeit vor dem Studium für Gehörbildung und Tonsatz gearbeitet wurde. Viele Studienanwärterinnen und -anwärter besuchten neben dem Tutorium der Hochschule noch Kurse an örtlichen Musikschulen, übten im Selbststudium oder trafen sich in kleinen Arbeitsgruppen. Und dieses ganze Engagement (von dem sich viele nach bestandener Aufnahmeprüfung im Studium scheinbar erst einmal erholen müssen) konzentrierte sich auf eine von Musik abgespaltene Elementargehörbildung am Klavier und erzeugte in der Regel Aversionen gegen und völlig verzerrte Vorstellungen von Musiktheorie und Gehörbildung.

Bei den Änderungen der Aufnahmeprüfungsklausuren stand also der Gedanke im Vordergrund, den Arbeitsaufwand zukünftiger Studentinnen und Studenten auf die Beschäftigung mit komponierter Musik zu lenken. Die Überlegung war die folgende: wenn es als allgemein bekannt vorausgesetzt werden könnte, daß Gehörbildungs- und Tonsatzfragen der Aufnahmeprüfung sich auf Kompositionen beziehen werden, die z. T. im Notentext vorliegen, vom Tonträger aus vorgespielt werden und dem gängigen Repertoire des Musikbetriebes entnommen sind, so wäre es für zukünftige Studierende auch naheliegend, ihr Interesse, weg von einer Elementargehörbildung am Klavier hin zum Anhören und Kennenlernen in Frage kommender Musikwerke zu richten. Um diese Voraussetzung zu schaffen, wurden durch Sekretariate, Tutorien und Vorbereitungskurse Muster der künftigen Klausurbögen, der Ablauf der Prüfung und eine Liste „prüfungsrelevanter“ Werke veröffentlicht. Als prüfungsrelevant wurden festgelegt: ein Werkauschnitt aus dem 17./18. Jahrhundert (z. B. Triosonate, Concerto grosso, Rezitativ oder Arie aus einem Oratorium, einer Kantate etc.), zwei aus dem

19. Jahrhundert (Sinfonie, Solokonzert etc.) und ein Werk bzw. Werkausschnitt aus dem 20. Jahrhundert (z. B. 2. Wiener Schule). Diese vier stilistisch unterschiedenen Aufgaben – durch die z. B. Musik vor 1600 und der Bereich der Jazz- und Popmusik des 20. Jahrhunderts nicht repräsentiert sind – stellten einen Kompromiß dar, ohne den seinerzeit ein einstimmiger Konsens im Fachkollegium nicht zu erzielen gewesen wäre.

Für die Bearbeitung jeder Aufgabe stehen 30 Minuten zur Verfügung, so daß die gesamte schriftliche Prüfung sich über den Zeitraum von zwei Stunden erstreckte. Im folgenden finden Sie die Arbeitsbögen der Aufgaben eins, zwei und vier der schriftlichen Aufnahmeprüfung zum Sommersemester 1997 an der Hochschule der Künste Berlin abgebildet und erläutert.¹

Beispiel: J. S. Bach, Cantate BWV 12, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, Nr. 2, AltRez. „Wir müssen durch viel Trübsal“. (s. Abbildung: Aufgabe 1)

Am Musikbeispiel 1 waren acht Aufgaben zu lösen.

a) Höraufgaben:

Punkt 1 = Melodiediktat einer Gesangstimme ohne gegebenen Anfangston,

Punkt 2 = Diktat der Stimme der 1. Violinen mit gegebenem Anfangston und

Punkt 3 = Fortführung der Gesangstimme als Melodiediktat.

b) Tonsatzaufgaben:

Punkt 4 = Bestimmen von Akkorden,

Punkt 5 = Generalbaßaussetzung des dem Rezitativ folgenden Arienbeginns,

Punkt 6 = Schlußformeln bestimmen,

Punkt 7 = Frage zur Besetzung und

Punkt 8 = Hilfsfrage zur Höraufgabe Punkt 2.

Beispiel: W.A. Mozart, Klavierkonzert in C-Dur, KV 246, Einleitung zum 1. Satz Am Musikbeispiel 2 waren sieben Aufgaben zu lösen. (s. Abbildung: Aufgabe 3)

a) Höraufgaben:

Punkt 1 = Rhythmusdiktat,

Punkt 5 = Hören funktionaler Akkorde,

Punkt 6 = Diktat einer Baßstimme.

b) Tonsatzaufgaben:

Punkt 2 = Beziffern vorgegebener Akkorde,

Punkt 3 = Schlußformeln bestimmen,

Punkt 4 = Bestimmung eines harmonischen Modells,

Punkt 7 = Gattungsbezogene Einordnung (2 Lösungen möglich).

Beispiel: A. Webern, Lied „Die Einsame“, op. 13, Nr. 2. (s. Abbildung: Aufgabe 4)

a) Höraufgaben: Punkt 1-7 = Erkennen von Instrumenten und Spielweisen

b) Tonsatzaufgaben: Punkt 8 = Bestimmung von Intervallen.

Die unterschiedliche Gestaltung der Arbeitsbögen ist darauf zurückzuführen, daß die Aufgaben seinerzeit verschiedene Dozenten ausgearbeitet hatten und keine Zeit zum Erstellen eines einheitlichen Layouts gefunden wurde (eine Vereinheitlichung der Aufgaben wäre für die Zukunft jedoch wünschenswert). Die Hörbeispiele, auf die sich die

oben abgebildeten Bögen beziehen, wurden je nach Schwierigkeitsgrad sechs (Aufgabe 4) bis achtmal (Aufgabe 1 und 2) von CD bzw. Kassette vorgespielt. Die Beispiele waren dabei immer nur als Ganzes zu hören, ohne daß durch Unterteilungen bzw. Unterbrechungen ein bequemer Erkennen ermöglicht worden wäre. Dieser wichtige Umstand wurde natürlich bei der Auswahl der Höraufgaben in Bezug auf Länge und Schwierigkeitsgrad berücksichtigt, denn die Probleme, die sich bei einem vom Klavier mit Unterteilung gegebenen Notendiktat ergeben, sind ganz andere als die, die beim Erkennen eines musikalischen Sachverhalts auftreten, der nur sechs- bis achtmal in Orchesterbesetzung zu hören ist, ohne Unterbrechungen und ausschließlich im originalen Aufführungstempo. Die Aufgabenstellungen der neuen Klausurbögen entsprechen ansonsten den allgemeinen Anforderungen: Melodie- und Baßdiktate, funktionales Hören und Notation von Rhythmen wurden für die Gehörbildung, Intervalle, Akkorde und Schlußformeln bestimmen, Generalbaßaussetzung etc. als Aufgaben für den theoretischen Teil beibehalten. Nur die Fähigkeit, Instrumente und Spielweisen zu erkennen, wird im allgemeinen noch nicht zu den traditionellen Gehörbildungsthemen gezählt. Inhaltliche Erweiterungen scheinen mir jedoch dringend notwendig zu sein, damit die unseligen freitonalen Notendiktate nicht mehr länger als Pseudolegitimation dafür bemüht werden müssen, um der Gehörbildung auch Zuständigkeit für Musik des 20. Jahrhunderts zu bescheinigen. Rückblickend läßt sich sagen, daß die Ergebnisse der Aufgabe 2 am aufschlußreichsten waren, während die Aufgabe 1 als zu schwer², die Aufgabe 4 als zu leicht angesehen werden muß.

Auch wenn die neuen Klausuraufgaben nur eine Kompromißlösung zwischen Gehörbildung und Höranalyse darstellen³, liegen die Vorteile auf der Hand.

- 1.) Die Art der Aufgaben läßt in der Vorbereitung auf die Prüfung eine Beschäftigung mit Werken der Musikgeschichte zu.
- 2.) Bei einer Vortragsweise der Höraufgaben, die auf Zerstückelung der Musikbeispiele verzichtet, kann das Gedächtnis sinnvoll einbezogen werden.
- 3.) Das Ineinander von Tonsatz und Gehörbildung wird gefördert, da die Klangvorstellung, die Beantwortung der Fragen zum Tonsatz und die theoretischen Koordinaten wiederum das Erkennen der Höraufgaben erleichtern.
- 4.) Jede Gehörbildung stärkt durch das Hören von Musikwerken und gleichzeitigem Lesen des Notentextes die musikalische Erfahrung und bereichert die Repertoirekenntnisse.

Dem häufigen Einwand, daß Studienanwärterinnen und Studienanwärter nicht auf Aufnahmeprüfungen in der oben beschriebenen Art durch Schulen und Musikschulen vorbereitet seien, muß entgegengehalten werden, daß es Aufgabe der Hochschulen ist, Richtungen und Inhalte vorzugeben und nicht nur als Konkursverwalter einer im Bereich Tonsatz/Gehörbildung in der Regel mangelhaften Schul- und Musikschulbildung in Erscheinung zu treten. Umgekehrt ist es aber auch nicht Aufgabe des Musikunterrichts allgemeinbildender Schulen, die Prüfungsstoffe der Hochschulen zum Unterrichtsgegenstand zu machen. Anstatt hier durch das Thematisieren von – häufig sogar mißverstandenen – Aufnahmeprüfungsaufgaben einer mechanistischen Auffassung von Musiktheorie und Gehörbildung Vorschub zu leisten, wäre viel gewonnen, wenn das Kennenlernen und eine Sensibilisierung für die Komplexität von Musikwerken im Vordergrund stehen könnten. Auch die Kritik, daß nicht schon zur Aufnahmeprüfung

vorausgesetzt werden dürfe, was an der Hochschule erst gelernt werden solle, greift zu kurz: denn die Tatsache, auf welchem hohem Niveau z. T. in den Instrumentalklassen der Hochschulen gearbeitet wird und auf welcher Ebene sich nicht selten der Unterricht sogenannter Pflichtfächer bewegt, ist eine Konsequenz dieser Einstellung. Kein Instrumentalist käme auf die Idee, erst an der Hochschule die Grundlagen seines Instrumentalspiels lernen zu wollen. Tonsatzunterricht ist dagegen oftmals gar nicht in der Lage, aufgrund der in der Regel fehlenden Voraussetzungen für detaillierte Musikbetrachtungen und Fragestellungen zu interessieren. Wird durch mangelnde Literaturkenntnisse und nicht ausreichende Erfahrung im Notenlesen bzw. Notenschreiben im Laufe des Studiums aber eine kreative Auseinandersetzung mit den großen Kompositionen der Musikgeschichte nicht sinnvoll möglich, so müssen Sinn und Grundlagen dieser Fächer kritisch hinterfragt werden. Ich fände es begrüßenswert, wenn möglichst viele Hochschulen für eine Aufnahmeprüfungsklausur gewonnen werden könnten, bei der komponierte Musik im Mittelpunkt steht, um die Fächer Tonsatz und Gehörbildung vom Image einer nutzlosen und musikfernen Pflichtübung zu befreien und ihren Bezug zum künstlerischen Erleben von Musik zu verdeutlichen.

Anmerkungen

- ¹ Der Aufgabe 3 lag ein Ausschnitt aus einem Klavierwalzer von Franz Schubert zugrunde (DV 365, Nr.33). Es bestand im Fachkollegium Konsens darüber, auch zukünftig immer eine Aufgabe der Prüfung aus dem Bereich originaler Klavierkompositionen zu wählen und auf diesem Instrument auch vorzutragen.
- ² Es ist sehr bezeichnend, daß fast keiner der ca. 80 Bewerberinnen und Bewerber die Durtonleiter der 1. Violinen in dem Rezitativ der Cantate BWV 12 von J. S. Bach erkennen konnte. Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie wertlos ein kontextloses Gehörbildungstraining mit isolierten Elementen für das Erkennen musikalischer Zusammenhänge sein kann. Außerdem mußten bei dieser Aufgabe viele Absoluthörer passen, da die vorgespielte Aufnahme in historischer Stimmung nicht den im Notentext gegebenen Tonhöhen entsprach.
- ³ Da die vorliegende Aufnahmeprüfung ein Pilotprojekt war, wurden vorerst inhaltliche Änderungen nur sehr behutsam erwogen. Aber gerade in Bezug auf das Verhältnis Gehörbildung/Höranalyse wären viel weiterreichende Änderungen denkbar und u. U. auch wünschenswert, z. B. Bestimmen von Formverläufen aufgrund satztechnischer Parameter und dynamischer Abstufungen, Einbeziehen von Musik vor 1600, Fragen zur Pop/Jazzmusik usw.

Aufgabe 1

Name: _____

Aufgaben

(schwarzer Punkt = Aufgabe zum Hören, weißer Punkt = Theorieaufgabe)

- ① Notieren Sie den Anfang der Gesangsstimme
- ② Notieren Sie die fehlenden Noten der ersten Violine (von Takt 2 bis Takt 5)
- ③ Notieren Sie die fehlenden Noten am Ende der Gesangspartie.
- ④ Bestimmen Sie im Notentext die drei Akkorde, die mit der Ziffer ④ gekennzeichnet sind.

- 1.) _____
- 2.) _____
- 3.) _____

- ⑤ Setzen Sie den kurzen Generalbaßabschnitt aus (vierstimmig).
- ⑥ Geben Sie durch ankreuzen an, wie der kurze Generalbaßabschnitt endet:

mit einem Halbschluß	<input type="checkbox"/>
mit einem Trugschluß	<input type="checkbox"/>
mit einem Ganzschluß	<input type="checkbox"/>

in der Dominanttonart	<input type="checkbox"/>
in der Paralleltonart	<input type="checkbox"/>
in der Grundtonart	<input type="checkbox"/>

- ⑦ Bei der Solostimme handelt es sich

um eine Tenorstimme	<input type="checkbox"/>
um eine Altstimme	<input type="checkbox"/>
um eine Sopranstimme	<input type="checkbox"/>

- ⑧ Beschreiben Sie schlagwortartig die Stimme der ersten Violine

1.

1.

tr

tr tr

tr

tr

3 2

5

T
D
S
B
(D)

6

1. Notieren Sie die Oberstimme mit Hilfe der vorgegebenen Tonhöhen im korrekten Rhythmus.
2. Schreiben Sie unter den Akkord die Generalbaßbezeichnung.
3. Kreuzen Sie die richtige Lösung an:

Bei diesem Einschnitt steht ein	<input type="radio"/>	Ganzschluß
	<input type="radio"/>	Halbschluß
	<input type="radio"/>	Trugschluß
4. Kreuzen Sie die richtige Lösung an:

Die Harmoniefolge ist	<input type="radio"/>	eine Kadenz
	<input type="radio"/>	eine Quintfallsequenz
	<input type="radio"/>	ein Fauxbourdon
5. Kreuzen Sie an, welche Harmonien in den einzelnen Takten verwendet werden. Jedem Takt entspricht eine Spalte.
6. Tragen Sie den Baß in das leere System ein.
7. Kreuzen Sie die richtige Lösung an:

Der Ausschnitt stammt aus	<input type="radio"/>	einem Streichquartett
	<input type="radio"/>	einem Klavierkonzert
	<input type="radio"/>	einer Oper

Aufgabe 4

Name: _____

Du, der ichs nicht sa-ge, dass ich bei Nacht wei-nend lie-ge,

1

2

3

de-ren We-sen mich mü-de macht wie ei-ne Wie-ge. Du, die mir nicht

4

5

sagt, wenn sie wacht mei - nei - willen: wie, wenn wir diese Pracht oh - ne zu stil - len in uns er -

6

trü - gen? Sieh dir die Liebenden an, wenn erst das Bekennen begann, wie bald sie lö - gen.

7

Aufgabenstellungen zu Aufgabe 4

Bestimmen Sie die zu hörenden Instrumente und gegebenenfalls die besondere Artikulation/Spielweise an den im Notentext bezeichneten Stellen.

1

.....

Instrument:	
-------------	--

2

.....

Instrument:	
-------------	--

3

.....

Instrument:	
-------------	--

4

.....

Die Spielart bei dem mit der Ziffer 4 bezeichneten Hörereignis heißt:

a) arco

b) Flatterzunge

c) col legno

d) pizzicato

5

Instrument:

Die Spielart bei dem mit der Ziffer 5
bezeichneten Hörereignis heißt:

a) mit Dämpfer

b) ohne Dämpfer

6

Instrument:

7

Instrument:

⑧ Benennen Sie die folgenden Intervalle:











