

Ulrich Kaiser: Gehörbildung oder Bildung im Hören

Ulrich Kaiser arbeitet als freiberuflicher Chorleiter. Er unterrichtet Musiktheorie sowie Hörbildung an der Hochschule der Künste Berlin und der Musikschule Wilmersdorf/Berlin.

Dieser Aufsatz soll dazu beitragen, die Gehörbildung aus ihrer praxisfernen Isolation zu befreien und so zu entwickeln, daß auditives Erkennen, Wissen und Verstehen zu einer Einheit verschmelzen.

„Die Weise, wie wir beim Hören und Sehen etwas wahrnehmen, geschieht durch die Sinne, ist sinnlich. Diese Feststellungen sind richtig. Sie bleiben jedoch unwahr, weil sie Wesentliches auslassen. Wir hören zwar eine Bachsche Fuge durch die Ohren, allein, wenn hier nur das Gehörte bliebe, was als Schallwelle das Trommelfell beklopft, dann könnten wir niemals eine Bachsche Fuge hören. Wir hören allerdings durch das Ohr, aber nicht mit dem Ohr.“
(Martin Heidegger)

Am Terminus „Gehörbildung“, der eine eigenständige Disziplin zu bezeichnen scheint, fällt eine sprachliche Ungenauigkeit auf. Das Gehör als Instrument des Hörens ist nicht Gegenstand der Bildung. Vielmehr ist das Hören, das Ver-Nehmen eines Musikwerkes, die Vernunft im Sinne der Erkenntnisfähigkeit Gegenstand der Unterweisung. Das Hören ist damit eine von der Erkenntnisfähigkeit und dem Wissen abhängige Größe. Ohne diese Tatsache zu berücksichtigen, wird die allgemein übliche Trennung des Theorieunterrichts von der Hörerziehung leider nicht als Mißstand des Musik(schul)alltags empfunden, sondern von anerkannten Pädagogen sogar explizit gefordert. Wird das symbiotische Ineinandergreifen von Hören, Wissen und Erkennen bei komplexen Höranalyseaufgaben anerkannt und praktiziert, so ist ein Verständnis dafür in der Elementargehörbildung meist nicht vorhanden. Die beim Hören von Intervallen immer noch anzutreffende „Methode Liedanfang“ ist durch ihre einseitig harmonisch-metrische Fixierung ebenso schädlich und enttäuschend wie der in der Gehörbildungsliteratur zum Intervallhören dokumentierte Mangel an methodischen Hilfen. So wie schnelles Buchstabieren nie die Sinnvermittlungsgeschwindigkeit von Worten und Sätzen erreichen kann, so wird ein Erkennen von nicht in den Kontext eingebundenen Intervallen nie jene Rezeptionsgeschwindigkeit erreichen können, die für den kommunikativen Umgang mit Musikwerken notwendig wäre. Dieser Aufsatz soll dabei helfen, die Elementargehörbildung zu einer Elementar-Hör-Bildung, also zu einem fruchtbaren Fundament zu machen, das im Keim spätere Stadien enthält.

Elementare Hörbildung Intervalle

Eine Grundvoraussetzung für den Hörbildungsunterricht ist der natürliche Umgang mit der Stimme. Damit ist auch eines seiner größten Probleme angesprochen. Unterrichtserfahrungen zeigen, daß selbst Musikstudierende Hemmungen im Umgang mit ihrer Stimme haben. Diese Tatsache hat aber nichts mit „Nicht-Hören-Können“ oder sogar mit „Unmusikalität“ zu tun. Auch wenn ein Unterrichtsziel das *innere Klingen* musikalischer Prozesse sein sollte, bildet das Singen im Unterricht die einzig verlässliche Möglichkeit, Denk- bzw. Hörwege hörbar, also für den Unterrichtenden erfahrbar zu machen. Das Singen darf jedoch nie zu einem Selbstzweck erstarren. Das geistig nicht geführte Singen zeigt sich oft, wenn eine Melodiephrase richtig wiederholt wird, die schriftliche Fixierung jedoch mißlingt. Richtiges Nachsingen einer Melodie beinhaltet nicht zwingend ein sie erkennendes Hören. Eine Überbetonung der Stimmarbeit, die auch anerkannte Gehörbildungsschulen in den Bereich der Gesangsübungshefte abrutschen läßt, verhindert durch die Überlagerung von Stimm- und Hörproblemen eine gezielte Hilfeleistung bei den hörspezifischen Schwierigkeiten.

Eine weitere Voraussetzung ist das Hören und Singen von kleinen und großen Sekunden auf- und abwärts und ein müheloses Oktavieren beliebiger Töne. Um ein späteres Ad-hoc-Erfassen der Intervalle nur durch den Klangcharakter zu ermöglichen, bietet sich eine erste auditive Unterscheidung der Intervalle nach ihrer Qualität an. Diese physikalisch-determinierte Ordnung, die sich nach den Verhältnissen der Schwingungszahlen richtet, erfordert die Einordnung in drei Kategorien:

1. Dissonanzen
2. Unvollkommene Konsonanzen
3. Vollkommene Konsonanzen

Die Trennung der Kategorien in der Elementarhörbildung und die Ausnutzung unterschiedlicher methodischer Hilfen innerhalb einer Kategorie erwiesen sich in meiner Unterrichtsarbeit als sehr ergebnisreich.

1. Dissonanzen

Als Dissonanzen in der intervallischen Hörbildung müssen Sekunden, Septimen, Nonen und die verminderte Quinte bzw. übermäßige Quarte – im folgenden als Tritonus bezeichnet – unterschieden werden. Das Erkennen der Sekunden sollte als eine der o. g. Voraussetzungen keine Probleme bereiten. Die Sekunden, die als melodisches Ereignis eingeführt worden sind und die für die Dissonanzauflösung von größter Wichtigkeit werden, stellen als vertikales Ereignis eine außergewöhnliche Dissonanzbehandlung dar. Der Ordo Naturalis kontrapunktischen Denkens ist der Bezug zur tiefsten Stimme, zum Basiston einer Klangsäule. Die Sekunddissonanz, in der sich die tiefere Stimme stufenweise abwärts auflöst, wird dabei nur erklärbar, wenn sie als Septimdissonanz mit vertauschten Stimmen verstanden wird. Diese Trennung von Basis- und Bezugston, die auch historische Wurzel für die spätere Unterscheidung der Musiktheorie zwischen Basis- und Fundamentstimme ist, muß in ihrer differenzierten Betrachtungsweise in der Elementarhörbildung noch nicht notwendig vollzogen werden. Die Unterscheidung der Sekunden von

Septimen und Nonen erfolgt im allgemeinen ohne Schwierigkeiten. Septimen und Nonen lassen sich wiederum in der Hörbildung ihrer Qualität nach unterscheiden. Große Septimen und kleine Nonen haben einen stärkeren Dissonanzgrad als kleine Septimen und große Nonen. Dies assoziative Erfassen des Klangwertes wird im direkten Vergleich leicht zu bewältigen sein, muß jedoch so geübt werden, daß auch ohne direkte Vergleichsmöglichkeit über einen „inneren Vergleich“ der Dissonanzgrad sicher erfaßt werden kann. Ist diese Fähigkeit vorhanden, so sollte der dissonierende Ton, also der obere Ton des Intervalls, stufenweise abwärts aufgelöst werden. Die Syncopatidissonanz ist in der Geschichte immer – der „Gravitationskraft“ folgend – stufenweise abwärts aufgelöst worden. Mora und Retardatio, in der musikalischen Rhetorik bewußte Abweichungen von der Norm, müssen auch auditiv als Sonderfälle verstanden und sollten deshalb in der Hörbildung erst zu einem späteren Zeitpunkt zugelassen werden. Beide Eigenschaften, Dissonanzgrad und Auflösungsbewegung des oberen Tones, lassen nun eine eindeutige Intervallbestimmung zu.

Tabelle I
zur Bestimmung eines dissonanten Intervalls

Bestimmung des Dissonanzgrades	und Auflösung der oberen, dissonierenden Note	ergeben das zu bestimmende Intervall
scharf	kl 2	kl 9
scharf	gr. 2	gr. 7
mild	kl 2	kl 7
mild	gr. 2	gr. 9
mild	Sekunden in Gegenbewegung zusammen	= verminderte Quint
	Sekunden in Gegenbewegung auseinander	= übermäßige Quart

Das singende Auflösen der Dissonanzen kann bald in eine denkende, eine innerlich klingende Auflösung umgewandelt werden. Das logisch folgernde Hören wandelt sich also durch die Verinnerlichung in einen Klangcharakter, Auflösung und Kontext synchron erfassenden Vorgang. Dadurch, daß Auflösung mit der Dissonanz vorerst untrennbar verbunden wird, erschließt das intervallische Hören zwangsläufig größere Strukturen. Das Erfassen einer kleinen bzw. großen Septime in der Mehrstimmigkeit harmonischer Topoi wie Quint-

fallsequenz oder Phrygische Wendung ist kaum schwieriger als in der Zweistimmigkeit. Das mehrstimmige Hören ist also nicht Resultat der Progression „Ein-, Zwei-, Drei-, Vierstimmigkeit, Dur/Moll-Trennung inkl.“, sondern kann gleichzeitig zur intervallischen Hörbildung eingeführt werden.

Abschließend noch einige Erklärungen:

1. Die kleine Septime wird durch eine kleine Sekunde zur Auflösung gebracht. Daß auch die Auflösung durch eine große Sekunde in der Literatur

selbstverständlich ist¹, widerspricht nicht der Tatsache, daß selbst sehr junge Menschen die kleine Septime fast immer einen Halbton abwärts auflösen. Durch die Häufigkeit der Dominant-Tonika-Verbindungen in Dur, das im Gegensatz zum Moll physikalisch durch die Natur der Obertonreihe gegeben ist, oder kontrapunktisch gesehen durch die Stationen Antepaenultima und Paenultima einer Klausel mit Leittonanschluß in der Oberstimme, wird dieses Hörverhalten determiniert. Ein Einbeziehen dieser Vor-Kenntnisse erscheint mir legitim, da im weiteren Studienverlauf durch weiterreichendes Wissen auch die Dissonanzauflösung differenziert werden kann.

2. Um ein Mißverständnis zu vermeiden, sollte darauf hingewiesen werden, daß die Nonensyncopatio in zweistimmigen Kompositionen der „klassischen“ Vokalpolyphonie eher eine Ausnahme darstellt. Der Wechsel von einem Zustand großer Spannung in einen der äußersten Ruhe (None in Oktave) wurde als das „Ohr“ verletzend angesehen. Ist die Auflösung der großen Septime in die Oktave durch Spannungszustände und die Gesetzmäßigkeit ihrer Verknüpfung verboten worden, so wird die Erklärung der Nonensyncopatio als eine Septimensyncopatio mit einer Klangzusatzstimme im Unterterzabstand notwendig.

3. Der Tritonus sollte als letzte Dissonanz besprochen werden². Auditiv durch die Bewegung beider Stimmen von den übrigen Dissonanzen leicht zu unterscheiden³, ist die terminologische Differenzierung zwischen Intervalldissonanz und Akkorddissonanz unverzichtbar.

4. Die Schwierigkeit, die Qualität der Quarte zu bestimmen, ist auch in der Geschichte musiktheoretischer Reflexionen ablesbar. Physikalisch ist die Quarte eine vollkommene Konsonanz und legitimiert so die hier empfohlene Hörweise in der Elementarhörbildung. Satztechnisch bildet die Quarte eine Dissonanz. Die Frage, ob die Quarte historisch überhaupt eine primäre Dissonanz darstellt oder ob sie als sekundäre Dissonanz⁴ zu verstehen ist, lasse ich hier offen.

Unvollkommene Konsonanzen

Voraussetzung für das intervallische Hören in dieser Abteilung ist das bereits geübte Singen der Sekunden, das sichere Erfassen des untersten Tones einer Klangsäule bzw. eines Intervalls und die Unterscheidung des Tongeschlechts. Das häufig Frauenstimmen schwerer fallende Erfassen eines tiefsten Tones läßt sich durch Konzentrations- und Oktavierungsübungen trainieren. Dabei bilden elektrisch verstärkte Bässe der sogenannten „Schlagermusik“ ein hervorragendes Potential an Hörübungen. In meinem Unterricht konnte ich beim Erfassen des Tongeschlechts fast immer das assoziative Hörverhalten durch Wiederholung schnell so weit entwickeln, daß Irrtümer nur noch

vereinzelt auftraten und der Schritt zum analytischen Erfassen der Terzschichtung überflüssig wurde.

Große und kleine Terz

Anders als bei dem Hören der Dissonanzen ist hier das Singen beider Töne unerlässlich. Nur so kann das Erfassen des Basistones als Basiston sichergestellt und das Verwechseln komplementärer Intervalle ausgeschaltet werden. Das Messen der Terzen durch diatonische Auffüllung ist einer Gleichsetzung von Moll und Dur vorzuziehen. Diese Analogie ist nur dann statthaft, wenn tiefster Ton und Fundamentton identisch sind. Durch bewußtes Wählen des vorherigen Intervalls wird sehr schnell eine kleine Terz mit Dur und eine große mit Moll in Verbindung gebracht. Diese gesungene Distanzmessung kann bald in ein innerliches Abschreiten übergehen, bis sich ein assoziatives Unterscheiden der Terzen einstellt.

Große und kleine Sexte

Auch hier müssen beide Töne stimmlich fixiert werden. Danach lassen sich die harmonischen Implikationen dieser Spezies für die Hörbildung sinnvoll nutzen. Die Lernenden sollen dabei in das Sextintervall einen weiteren Ton improvisieren und eine Dreiklangstruktur herstellen. Ist das Bewußtsein für die harmonischen Möglichkeiten geschärft, so bilden das Hören der Terzen, der Quarte und das Erkennen des Tongeschlechts ausreichende Möglichkeiten, Sexten zu bestimmen.

¹ Auch die große Septime wird in der Literatur oft in die übermäßige Sexte aufgelöst.

² Das Auftauchen der übermäßigen Quart in der Quartsyncopatio als ein Stilmittel exponierter Härte (Zarlino, Vicentino) kann bei der Besprechung der Quarte als Dissonanz erörtert werden, sollte aber zu diesem Zeitpunkt keine Rolle spielen.

³ Der Tritonus bildet das Fragment eines Dominantseptakkordes und löst sich in beiden Stimmen durch Sekundschritte in Gegenbewegung auf (s. Tabelle I). Die Möglichkeit der Auflösung ist abhängig von der Notation und Fundamentbestimmung.

⁴ Musikgeschichtlich gilt als gesichertes Erkenntnis, daß das Tenor-Diskantgerüst auch nach Auftreten einer tieferen Zusatzstimme (Contratenor Bassus) als eigentliches Bezugssystem zu verstehen ist. Primäre Dissonanz wäre demnach in der dorischen Klausel die Septimsyncopatio

d'	-	cis'	-	d'
e	-	e	-	h

Der dreistimmige Satz mit einem Contratenor Bassus zeigt nun im Außenstimmensatz eine Quartsyncopatio, die sich erst im Laufe der Zeit durch die Emanzipation der Baßstimme gegenüber dem Tenor als eigenständige Dissonanz durchsetzen konnte.

d'	-	cis'	-	d'
e	-	e	-	d
A	-	A	-	a

Tabelle II
zur Bestimmung von Sexten

ergibt das Intervall vom Basiston zum Improvisationston eine	und die Bestimmung von Tongeschlecht bzw. Dreiklangsstruktur einen	so handelt es sich bei dem zu ermittelnden Intervall um eine
kl. 3	Dur-Dreiklang	kl. 6
gr. 3	übermäßigen Dreiklang	kl. 6
4	Moll-Dreiklang	kl. 6
kl. 3	verminderten Dreiklang	gr. 6
gr. 3	Moll-Dreiklang	gr. 6
4	Dur-Dreiklang	gr. 6
	Zusatz	
kl. 3	Moll-Dreiklang	5
gr. 3	Dur-Dreiklang	5

Da der verminderte und der übermäßige Dreiklang eine Dissonanz darstellen, können sie natürlich auch über ihre Auflösung bestimmt werden. In der Literatur kommt der verminderte Dreiklang häufig als Akkorddissonanz vor, so daß seine Auflösung durch die gleichzeitige Bewegung aller Stimmen sich von der Auflösung des übermäßigen Dreiklangs unterscheidet. Im übermäßigen Dreiklang löst sich nur das auffassungsdissonante Intervall der kleinen Sexte in die Quinte auf. Diese Möglichkeit der Unterscheidung, die sich an der Erscheinungshäufigkeit der Phänomene orientiert, erfordert eine spätere Erklärung des verminderten „Dreiklangs“ im Kontrapunkt wie auch das Auftauchen des übermäßigen Dreiklanges als Akkorddissonanz.

In der abendländischen Musiktradition bildet der größte Teil ein- und zweistimmiger Kompositionen eine artifizielle Reduktion eines mehrstimmigen Satzes. Dieser Sachverhalt rechtfertigt nicht nur ein harmonisches Hören der Intervalle, sondern scheint dies geradezu zu erfordern. Eine Einsicht in die Notwendigkeit des komplexen Vorgehens in der Intervallerörterung zeigt sich dem Lernenden oft, wenn die Schreckensaufgaben der Drei-, Vier- und Mehrstimmigkeit⁵ sich mit dem intervallischen Hören als wesensverwandt offenbaren.

Vollkommene Konsonanzen

Die vollkommenen Konsonanzen sind bei einer sorgfältigen Erarbeitung der vorangegangenen Intervalle schon „gelernt“ worden. Die Oktave wird

immer bei der Tontransposition in den individuellen Stimmbereich „geübt“ und stellt in diesem Stadium des Hörens keine Schwierigkeit mehr dar. Die Quinte ist in der Hörweise der Intervalle als Akkorde (Sexte, Tabelle II) durch die systematische Dreiklangsbildung erwähnt worden. Selbstverständlich bietet sich ihr Hören als Dur- bzw. Moll-dreiklang durch Konsonanzauffüllung an. Das diatonische Distanzmessen der Quarte ist als Hörmöglichkeit in der Gruppe der Intervalle als Akkorde vorgekommen. Die Möglichkeiten der durch improvisieren entstandenen Tetrachorde können eine gute Grundlage für ein schnelles Hören von Skalen bilden. Die Entstehung heptatonischer Skalen ist in der Geschichte des Tonsystems durch die Aufteilung des Tonraumes in Tetrachorde und deren Kombinationen determiniert.

Die vollkommenen Konsonanzen können aber auch über den Klangwert bestimmt werden. Das eigentümlich Leere, Unbestimmte unterscheidet sie leicht von den übrigen Intervallen. Quarte und Quinte können dann erkannt werden, indem ein Schwerpunkt, also das Übergewicht eines Tones, assoziiert wird. Die Quinte ruht dabei auf ihrem unteren Ton, während die Quarte ihren Schwerpunkt auf der oberen Note zeigt. Eine Erklärung findet sich in der Physik: In der Obertonreihe entsteht die

⁵ Bezogen auf die Mehrstimmigkeit des Contrapunct-Simplex-Satzes (Cantionalatz oder klassisch-homophone Harmonik). Daß zum Erfassen polyphoner Musik darüber hinaus noch weitere Hilfen geleistet werden müssen, ist selbstverständlich.

Quarte als Komplementärintervall bei der Teilung einer Oktave durch die Quinte (C -c -g -c'). Der obere Ton der Quarte ist also zweifach oktavierter Grundton, während der untere Ton der Quinte sich oktavidentisch mit dem Grundton zeigt. Als letztes sollte eine Erörterung der Quarte als satztechnische Dissonanz (Vorhalt) erfolgen.

Diese Methode der Elementarhörbildung erfordert ein großes Maß an Disziplin im Anfangsstadium. Lange Denkwege wie z. B.: Intervall = unvollkommene Konsonanz – beide Töne singen – Sexte – Akkordergänzung – Basiston/Improvisationston kleine Terz – Tongeschlecht Dur = kleine Sexte oder: Intervall = Dissonanz – Dissonanzgrad scharf – Auflösung große Sekunde abwärts = große Septime erfordern eine geduldige „Schritt-für-Schritt“-Arbeitsweise. Analog zum Instrumentalstudium, in dessen Anfängen einzelne Bewegungen analysiert, gedacht und geübt werden, bis in einem fortgeschrittenen Stadium unzählig viele Bewegungen synchronisiert und verinnerlicht, gleichsam in einem unbewußten Verhalten ausgeführt werden, läßt sich auch das Hörtempo bis zum simultanen Aufnehmen und Bestimmen eines akustischen Ereignisses steigern. Ist das Erinnerungsvermögen ausgebildet, so eignet sich diese historisch orientierte Hörweise durch das Erfassen eines Intervalls als Klangwert auch zum Hören einer Musik des 20. Jahrhunderts, in der der Begriff des mehrstimmigen intervallischen Hörens nicht ganz so absurd erscheint wie in dem Bereich der Dur-Moll-tonalen Musik.

Nachwort

Betrachtet man den Hörbildungsunterricht im Umgang mit komplexen Strukturen (Sinfonie-, Konzertsätze, Choräle usw.), so wird der Sinn der Forderung nach einer Einheit von Wissen und Hören überdeutlich. Eine rein auditive Höranalyse eines Kopfsatzes einer romantischen Sinfonie halte ich ohne formal-geschichtliche Kenntnisse der Sonatenhauptsatzform für unsinnig. Erst ein Vergleich der aus Empirie erwachsenen Formvorstellung – die wiederum einer geschichtlichen Wandlung unterliegt – mit dem auditiv Erfassten läßt ein Werk in seinen individuellen Eigenarten bzw. Abweichungen von der Norm verständlich werden. Dieses formale Hören, das ich als ein horizontales, zeitmes-

sendes Erhören einer Form bezeichnen möchte, unterscheidet sich nur graduell von einem harmonischen Hören, das das Erkennen einer vertikalen Form zum Gegenstand hat. Auch hier unterliegen die Möglichkeiten der Akkorde und die Gesetzmäßigkeiten ihrer Verknüpfung einer geschichtlichen Progression. Historisch differenzierte harmonische Kenntnisse ermöglichen das Erfassen mehrstimmiger Musik. Eine Anwendung des in der Elementarhörbildung beschriebenen Ansatzes auf diese Bereiche kann hier jedoch aus umfangsbedingten Gründen leider nicht mehr erfolgen.

Diese grundsätzlichen Überlegungen zur Bildung im Hören wurden durch Schülerinnen und Schüler angeregt, die trotz großen Arbeitseinsatzes und instrumentaler Fertigkeiten an den Aufnahmeprüfungsbedingungen der Hochschulen scheiterten. Ihre soziale Situation erforderte meist ein „Hören-Lernen“ in kürzester Zeit. Solche Sachzwänge finden sich aber nicht nur in dieser Altersstruktur. Schon bedeutend früher bildet die Diskrepanz zwischen instrumentaler-vokalen Fertigkeiten einerseits und theoretisch-auditivem Vermögen andererseits den Nährboden, auf dem die „Flickschusterei“ der „Kuckucksterzen“ und „Feuerwehr-Intervalle“ gedeihen kann. Lassen sich in der Elementarhörbildung durch solche „Eselbrücken“ noch scheinbare Erfolge erzielen, so rächt sich dieses Vorgehen auf unerbittliche Weise bei der Bewältigung komplexer Höraufgaben. Wenn die bis dahin beherrschte kleine Terz abwärts aufgrund der durch das Volklied mitgehörten harmonischen Implikationen plötzlich nicht mehr erkannt wird, stellt sich leicht ein Gefühl des Versagens ein, das schlimmstenfalls mit dem „Unmusikalitätsurteil“ eines inkompetenten Lehrenden eine Blockade erzeugt, die sich nur unter allergrößten Anstrengungen beheben läßt. Daher habe ich die Intervallhörbildung bewußt als Thema dieser Arbeit gewählt, um einen neuen Ansatz aufzuzeigen. Er stellt den Versuch dar, die von Tonsatz und Musiktheorie getrennte „Gehörbildung“ aus ihrer praxisfernen Isolation zu befreien und so zu entwickeln, daß auditives Erkennen, Wissen und Verstehen zu einer Einheit verschmelzen. Das „Hören-Können“ – wohl unerreichbares Ziel eines abgespaltenen Gehörbildungsunterrichts – wird nun Ausdruck musikalischer Bildung.