

# GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Irene E. Matz

## Musik des 20. Jahrhunderts in der Hörerziehung – drei methodische Ansätze

Der Beitrag plädiert für eine stärkere Berücksichtigung der Musik des 20. Jahrhunderts im Curriculum Hörerziehung. Dies geschieht nicht zuletzt in Hinblick auf die Befruchtung, welche hierdurch der ›klassische‹ Bereich erfährt. Aus der Arbeit mit Neuer Musik in der Gehörbildung werden drei Schwerpunkte vorgestellt: Lars Edlunds *Modus Novus*, die Arbeit mit Lückentexten und die speziell für Hörübungen mit nichttonaler Musik entwickelte Methode der Klangskizze.

This article makes the case for the stronger consideration of twentieth-century music in the aural-skills curricula. The argument addresses among other things the benefits this brings for “classical” repertoire. Three priorities are set based on the author’s experience with new music in aural-skills class: Lars Edlund’s *Modus Novus*, fill-in-the-blank activities, and a method of sketching sound developed particularly for the training of aural skills regarding non-tonal music.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: ear training; Edlund; fill-in-the-blank activities; Gehörbildung; Modus Novus; music of the 20th century; Musik des 20. Jahrhunderts; sound-sketching

Wäre es denkbar, dass eines nicht allzu fernen Tages die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ihren Vorrang verliert oder abgibt und Musik des 20. und 21. Jahrhunderts dem Curriculum Hörerziehung als Grundlage dienen und den wesentlichen Inhalt der Hörausbildung an Hochschulen bilden könnte? Zum heutigen Zeitpunkt ist das eher undenkbar. Immerhin zeigt sich in Ausbildungsgängen, die in größerem Umfang Neue Musik einbeziehen (Hauptfach Hörerziehung, Dirigieren, Tonmeister, Kirchen- und Schulmusiker), dass die dafür im klassischen Bereich verkürzte Unterrichtszeit diese Leistungen nicht beeinträchtigt, sondern eher das Lernen befruchtet. Gibt es einen Transfer und welche Lernanstöße werden dadurch fruchtbar?

Aus der Arbeit mit Neuer Musik im Hörunterricht werden drei Schwerpunkte vorgestellt. Der erste bezieht sich auf das vielerorts benutzte Lehrbuch *Modus Novus* von Lars Edlund, der zweite gilt der Arbeit mit Lückentexten, und der dritte behandelt die speziell für Hörübungen mit nichttonaler Musik entwickelte Methode Klangskizze.

## *Modus Novus*

Ein Gehörbildungslehrbuch wie *Modus Novus*, ein *Lehrbuch in freitonaler Melodielesung* von Lars Edlund<sup>1</sup> wird sowohl von Studenten wie von vielen Lehrern geschätzt. Es ist übersichtlich gegliedert und bietet einen überschaubaren Rahmen für ein sonst eher als unübersichtlich angesehenes Gebiet. Die Inhalte folgen der Intervallordnung von Sekund mit Quart über Quint und Terz zu den großen Intervallen und zu Weitraummelodik. Jedes Kapitel beginnt mit kurzen modellhaften Übungen, gefolgt von längeren ›Melodien‹ und einigen Akkordübungen. Nach je drei oder zwei Kapiteln stehen drei Serien von Melodiebeispielen aus der Literatur. Nach nunmehr vierzig Jahren seit seinem Erscheinen sind die Schwächen des Lehrbuches nicht mehr zu übersehen noch zu tolerieren. Das größte Manko besteht – trotz der auf Mehrstimmigkeit verweisenden Akkordserien – in der Reduktion auf einstimmiges Üben, verstärkt durch die geringe Qualität der Übungsmelodien, die den größten Arbeitsumfang ausmachen. Die Literaturkapitel, auch hier lediglich einstimmige Beispiele, wirken wie Anhängsel und nicht wie Lernziele. Ein Eindruck von Stil und Struktur des Werks, aus dem ein Beispiel stammt, ist rudimentär, zumal die Studierenden kaum Hörerfahrungen haben, vergleichbar denen des tonalen Hörens. Eine Sensibilisierung für Gehalt und Ausdruck der jeweiligen Musik, die das Lernen unterstützen und vertiefen würde, kann sich beim Üben nicht entwickeln.

Hier setzt der Weg eines modifizierten Einsatzes von *Modus Novus* an. Nicht von kurzen Mustern über Übungsmelodien zu Literaturbeispielen sollen die Lernschritte verlaufen, sondern genau entgegengesetzt. Ein vom Lehrer ausgewähltes Literaturbeispiel ist als vollständiger Text Ausgangspunkt der Hörarbeit. Das Stück wird als Ganzes gehört – mit oder ohne Notentextvorlage – und in der Gruppe durchgesprochen. Die Aufmerksamkeit soll besonders den Intervallstrukturen gelten. Wenn wesentliche Merkmale erkannt sind, suchen die Studierenden dazu Übungen aus *Modus Novus* aus und stellen zusammen mit Werkausschnitten ihr individuelles Übungsmaterial zusammen, gehen also nicht von einer starren Systematik aus, sondern sie systematisieren im Anschluss an die musikalischen Erfahrungen das Material. Wichtiger als die Beherrschung der Einzelübungen ist, das Stück als Ganzes im Blick- bzw. Hörfeld zu haben, so dass Auge und Ohr lernen, Gestalten und Gruppierungen zu erkennen und zu ordnen. Das führt zur Sensibilisierung für Anordnungen, Verläufe und Form, und entwickelt ein Gefühl

1 Edlund 1963.

für Komposition. Mit einfachen Anweisungen, wie sie auch als konkrete Anweisungen für das erste Durchlesen eines Stückes beim Primavistasingen gegeben werden, lässt sich rasch ein Überblick verschaffen. Das könnte sein: Singe jeden ersten und letzten Ton einer Phrase, singe nur Spitzen- und Tieftöne jeder Phrase, singe alle langen Werte des Stückes, singe alle Phrasenenden. Dieses und die gezielten Übungen zur Intervallstruktur führen zu sicherem Umgang, denkend, singend und hörend, mit dem Text. Zur weiteren Vertiefung dieser Arbeit gehört das Aufsuchen von Intervallordnungen, wie pentatonische Tongruppen, Ganztonfelder, Quart-Tritonuskomplexe, oktatonische und andere Skalenfelder, Reihenstrukturen usw. Damit werden Intervalle als das erlebt, was sie sind, Bausteine eines umfassenden Sinngehalts. Das übergeordnete Lernziel ist somit, ein konkretes Musikstück hörend, singend und spielend zu bewältigen und dabei grundsätzliche Einsichten in die Verwendung des jeweiligen Intervallmaterials zu gewinnen. Damit ist das Lehrbuch nicht Selbstzweck, sondern ein Hilfsmittel, das Anregungen zur Strukturierung des Übens liefert.

## Weitraummelodik

Texte mit Weitraummelodik – siehe z. B. Vokalwerke von Anton Webern – sind beim Vom-Blatt-Singen gefürchtet. Weitraummelodik bedeutet geweiteter Ambitus der melodischen Linie durch gehäufte große Sprünge nah an der Oktav oder über sie hinaus. Das bedeutet für das Ohr einen raschen Wechsel von Klangfarben, wodurch aber sowohl das Gefühl für Intervallprägnanz wie das für Intervalldistanzen beeinträchtigt wird. Diese Schwierigkeit ist leicht zu überwinden durch das Üben von Tongruppen unmittelbar hintereinander in zwei oder gar drei unterschiedlichen Oktaven und damit in gemischten Klangfarben. Dann übe man, zur gerade erklingenden Oktavlage die zuvor gesungene andere Lage im inneren Ohr mitzuhören. Dräut dann beim Blattsingen ein großes Intervall von Ferne, stelle man im inneren Ohr dieses Registerhören nach oben oder unten ein, höre also das, was man gerade singt vorbereitend in der das Weitraumintervall betreffenden Oktave: Das Weitraumintervall wird gelingen! Diese simple Technik gehört nicht wie im *Modus Novus* ans Ende des Intervalltrainings, wo es immer zu kurz kommt, sondern an den Anfang, zusammen eingeführt mit den Sekund- und Terzübungen. Das erschließt unmittelbar eine Fülle von Literatur, die zumeist aufgrund dieser scheinbaren Schwierigkeit ausgelassen wird. Das besondere musikalische Erlebnis hierbei ist das einer expressionistischen Emphase, die in die-

sem melodischen Typus wirkt. Man singe daraufhin Schlusswendungen bei Webern. In diesem Singen werden die historisch-stilistischen Entwicklungen von einem engeren ›strengen‹ melodischen Satz zur freien Atonalität und Zwölftontechnik und weiter zu Tonhöhenstrukturen der Serialität deutlich.

## Zweistimmigkeit

Das Hören eines zweistimmigen Satzes verlangt nicht nur eine verdoppelte Aufmerksamkeit des Ohres, sondern ein Vielfaches an Beziehungsdenken. Zwei Linien ergeben nicht eine Summe, sondern eine ›Hochpotenz‹ an Intervallstruktur. An Stelle des einstimmigen Hörens müsste gemäß seiner eminenten Bedeutung dem zweistimmigen Hören der allererste Rang in Didaktik und Methodik und im Zeitaufwand zuerkannt werden. In Neuer Musik vervielfältigen sich die Schwierigkeiten ins Ungemessene, da die tonalen melodisch-harmonischen Gerüststimmenstrukturen wegfallen. Und doch sollten Übungen, die die Vertikale in der Neuen Musik einbeziehen, grundsätzlich zum Unterricht gehören. Hier kann Methodisches dazu nur in sehr verkürzter Form behandelt werden, und es wird nur das Üben von Zweistimmigkeit aufgegriffen. Dafür bedarf es einer sorgfältigen Stückauswahl. Es bieten sich Klavierlieder an, die durch die vokale ›Linie‹ und die zwei Klangfarben von Stimme und Klavier dem Ohr Anhaltspunkte in Horizontale und Vertikale geben (z.B. Hanns Eisler, *Hollywood-Elegien: Jeden Morgen*). Zunächst werden wieder die Intervallstrukturen des Stückes untersucht, nun auch in Zusammenklängen. Den entsprechenden Intervallkapiteln aus *Modus Novus* werden von den Studierenden zusätzliche, selbst erfundene und abgeleitete zweistimmige Übungen hinzugefügt. Für Grundlagenübungen der Zwei- und Mehrstimmigkeit braucht das Ohr viel Zeit zum Identifizieren, zum Festmachen in der Klangvorstellung. Daher empfiehlt es sich, zunächst von den rhythmischen Gestalten abzusehen und in Zeitlupe, also durchgehend mit langen Dauern zu üben.

Eine Stimme ist zu singen, eine zweite am Klavier dazu zu spielen. Jeder Zusammenklang ist solange auszuhalten, auch mit mehrfachen Anschlägen, bis beide Töne gleichwertig im inneren Ohr ›erkannt‹ wurden. Beim folgenden langsamen Durchsingen wird nicht nur der Verbindung von Klang zu Klang besondere Aufmerksamkeit gewidmet, sondern innerlich sowohl zurück wie voraus gehört. Dabei wird deutlich, wie stark simultane Intervalle in ihrer Klanglichkeit von der melodischen und harmonischen Umgebung abhängig sind. Angestrebt wird ein

mehrschichtiges Denken, das befähigt, jeweils gut greifbare Verbindungen zu erkennen und für das Hören und Singen zu nutzen. Das Auswendiglernen von Abschnitten und auswendiges Transponieren sind unerlässliche Übertechniken in diesem Bereich.

Werden die Systematik von *Modus Novus* und seine Vorübungen in diesen erweiterten Zusammenhängen verwendet, hilft das Lehrbuch, das Lernen zu strukturieren und die Hürde des Ungewohnten der vielschichtigen nichttonalen Intervallstrukturen zu überwinden.

## Die Arbeit mit Lückentexten

Die Form des traditionellen ein- oder mehrstimmigen klassischen Diktats ist mit Neuer Musik nicht zu realisieren, nicht einmal mit Absoluthörern, will man nicht zu absurden Diktierverfahren greifen. Nichttonale Musik wird anders erinnert als tonal strukturierte. Und doch möchte der Lehrer auf Schriftlichkeit als Methode, die zu klarem Denken zwingt und die Arbeitsergebnisse innerhalb einer Gruppe vergleichbar macht, nicht verzichten. Hier eröffnet die Arbeit mit Stücken, deren Notentext vom Lehrer mit Auslassungen versehen sind, also Arbeitsblätter in der Form von Lückentexten, eine Fülle von schriftlichen Arbeitsmöglichkeiten. Jeder Lückentext muss vom Lernenden zunächst akribisch gelesen werden, d.h. er muss erkennen und innerlich zu hören suchen, was an musikalischen Gestalten, Strukturen usw. vorliegt. Auch Rhythmusübungen, Vom-Blatt-Singen und mehrstimmiges Ansingen von Klängen können einbezogen werden. Diese Arbeit am Text ist immer der erste und ein wesentlicher Schritt, sei es als Klassenarbeit und -gespräch, als Erklärung des Lehrers oder in stiller Einzelarbeit. Dann muss eindeutig angegeben werden, welche Hörarbeit an den Leerstellen, den Lücken, gefordert wird: Instrumente bestimmen, Rhythmus eintragen, Intervallstrukturen summarisch oder distinkt in Einzeltonnotation festhalten, Schichtungen identifizieren usw. Ob der Lehrer das Stück zunächst ohne Vorlage des Lückentextes vorspielt, ob er es in Teilen bearbeiten lässt, alle diese Verfahrensmöglichkeiten sind ebenso offen und variabel wie seine Lückenbearbeitung des Textes samt Aufgabenstellungen auch. Die Vorbereitung eines Lückentextes ist neben der Auswahl einer Musik für den Lehrer immer wieder eine besondere didaktisch-methodische wie inhaltliche Herausforderung und aufwändige Arbeit. Der Gewinn dieser Methode liegt zum einen darin, dass Texte der Hörarbeit erschlossen werden, die mit klassischen Methoden unzugänglich wären. Vor allem aber wird

der Umgang mit komplexen Zusammenhängen geübt, der ständig wechselnde Wahrnehmungs- und Denkvorgänge herausfordert: Lesen, Hören, Hören mit Lesen, Singen, Merken, Identifizieren, Notieren usw. Mit einer konsequenten Einführung von Lückentexten lassen sich die veralteten inhaltlichen Vorstellungen von einer Diktat-Gehörbildung leicht korrigieren, und für die Lernenden bedeutet die Arbeit mit dieser Methode, dass das Hören sehr nah an ihre instrumentale und vokale Praxis, an das selbständige Erarbeiten eines Stückes heranzuführt.

## Eine neue Methode: Klangskizze

Neben dem intervallbezogenen Ansatz mit *Modus Novus* und den Erweiterungen der Inhalte über Lückentexte wird hier als dritter methodischer Ansatz zur Hörarbeit mit Musik des 20. Jahrhunderts eine seit Jahren an der Stuttgarter Hochschule praktizierte Form des Nachspielens von Neuer Musik vorgestellt. Der Grundgedanke ist, beim Nachspielen auf genaue Wiedergabe der Tonhöhen zu verzichten, dafür aber ›Gestus‹ und Zeitstrukturen akribisch zu beachten. Das setzt eine Musik voraus, die sich in ihren Tonhöhenordnungen nicht, oder nicht streng auf durmolltonale Anordnungen bezieht. Somit wird neben atonaler, dodekaphoner, serieller u.a. auch Musik einbezogen, die innerhalb freier tonaler Zusammenhänge insoweit diastematische Variable zulässt, dass bei einer nur annäherungsweisen Wiedergabe von Tonhöhenverläufen dies nicht als unerträgliche Verfälschung erscheint.

Weiter werden die Beispiele so gewählt, dass sie keine pianistischen Anforderungen stellen, also von Studenten mit Pflicht- oder Nebenfach Klavier, in einzelnen Beispielen durchaus auch von Nichtklavierspielern bewältigt werden können. Der Lehrer spielt ein Stück vor, eine Studentin, ein Student spielt das Gehörte nach. Für den Nachspieler lauten die Anweisungen zur Klangskizze: Gehe nicht darauf aus, dir Ton für Ton merken zu wollen. Denke großräumig und bilde auch großzügig ab. Suche vor allem den Gestus des Stückes zu erfühlen, die ›Klangidee‹ des Komponisten zu erfassen. Halte dich so genau wie möglich an die Zeitordnung des Stückes. Verfalle ›unterwegs‹, sowohl beim Hören wie beim Spielen, nicht ins Grübeln, sondern denke vorwärts, handle! Musik ist Klangbewegung in der Zeit. Zur Tonhöhenstruktur: Denke weniger in Intervallen als vielmehr in Registern, in Tonhöhenlagen. Sensibilisiere dich für Klanglagen und Klangfarben. Entwickle deine Vorstellungskraft für Klangorte, für Bewegungen im Tonraum.

Fühle die Dichtgrade von Klängen ab, ihre Außenkanten, ihre Löcher, ihre Ballungen, ihre tonalen oder atonalen Relationen. Halte dich nicht mit Begriffsbestimmungen auf, sondern suche über die innere Vorstellung des Klangverlaufs den zugehörigen Tastengriff zu evozieren, gewissermaßen herbeizuzwingen. Ertrage es nicht nur, wenn deine Version des Stückes anders klingt, als erwartet, sondern achte und genieße deine Variante!

Für den Ablauf von Vorspielen und Nachspielen gelten feste Regeln. Nach einem ersten Vorspielen wird nie nachgespielt, auch wenn vom Nachspieler das Stück ›gewusst‹ wird. Stattdessen wird längeres Schweigen verordnet, in dem das Gehörte so genau wie möglich im inneren Ohr wiederholt werden soll, auch von den gerade nicht spielenden Studierenden. Der Nachspieler bestimmt dann, wie oft und in welchen Abschnitten er das Stück hören möchte. Nachgespielt wird von ihm nur einmal, es gibt also keine Korrekturen. Jedes weitere Nachspielen erfolgt durch eine andere Person der zuhörenden Gruppe.

Das ideale Unterrichtsmaterial für den Anfang ist *Játékok zongorára* (*Spiele für Klavier*) von György Kurtág. Er schreibt dazu:

So ist diese Serie [...] eine Möglichkeit zum Experimentieren [...] Spiel ist Spiel. Es verlangt viel Freiheit und Initiative vom Spieler. Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muss toderntst genommen werden: was den musikalischen Vorgang, die Qualität der Tongebung und der Stille anlangt.<sup>2</sup>

Diese Anweisungen entsprechen genau der oben dargelegten Einstellung zum Nachspielen. Bei Kurtág finden sich sowohl zahlreiche Stücke von aphoristischer Kürze, die ohne weiteres ganz nachgespielt werden können, wie umfangreichere Texte, die in Abschnitten oder nur teilweise erarbeitet werden können. Ein wichtiger Punkt sind die damit auftauchenden Fragen nach den Möglichkeiten von Gedächtnisleistungen und ihrer Entwicklung durch Übungen. Für die Unterrichtsplanung empfiehlt es sich, das Material nicht nur nach seiner Schwierigkeit zu ordnen, sondern auch nach inhaltlichen Kriterien wie Register und Farben, Klang und Stille, Tonhöhenordnungen, Klänge und Cluster, Formverlauf und Dramaturgie sowie lange Stücke.

Die Attraktion dieser Methode ist für Studierende außerordentlich hoch, und das hat Gründe: Jeder hört und spielt auf dem ihm derzeit gemäßen Niveau, d. h. jeder kann die Erfahrungen machen, die für ihn – und nicht für den Lehrer – wichtig sind. Und da der Begriff ›Fehler‹ hier fehl am Platz wäre und grundsätz-

2 Kurtág 1979, Beilage, 5.



lich durch den der ›Annäherung‹ ersetzt wird, gibt es so gut wie keine Ängste und Blockaden. Geht etwas nicht, wie gewünscht, wird das stets mit befreiendem Lachen quittiert. Beurteilungen einer Wiedergabe nach sehr nah an der Vorlage bis entfernt sind möglich und werden von Gruppenmitgliedern sehr sachlich abgegeben. Der unmittelbare und sehr sinnliche Umgang mit den Stücken macht diese Hörarbeit mit Neuer Musik lustvoll und anziehend. Jeder spürt, dass er mit Klangskizze unmittelbar an Musik, an seiner beruflichen Praxis arbeitet.<sup>3</sup>

Vergleicht man die drei hier vorgestellten Methoden, so passen sich die Studien zum Vom-Blatt-Singen mit *Modus Novus* ohne weiteres in die gewohnte Gehörbildung ein, bis auf die Tatsache, dass an vollständig vorliegenden Stücken gearbeitet wird. Über die Lückentexte werden die älteren Arbeitsformen insofern erweitert, als sie Lesen, Hören, Definieren und Schreiben, Nachspielen, auch im Sinne von Klangskizze, innerhalb einer Arbeitseinheit zusammenbringen. Dagegen steht Klangskizze außerhalb aller gewohnter Methoden der Gehörbildung (sie ist auch keine modifizierte Form von Improvisation). Zu ihren Besonderheiten zählt, dass hier die tradierte Nähe und inhaltliche Verpflichtung von Gehörbildung gegenüber dem Fach Musiktheorie mit Analyse zurückgestellt wird zugunsten eines quasi phänomenologischen Ansatzes, wonach ein ›erscheinungsmäßig Gegebenes‹ nach dem Durchgang durch ein Subjekt von diesem wieder ›zur Erscheinung gebracht‹ wird. Der Begriff der ›Wahrnehmung‹, heute in Bezug auf das musikalische Hören viel gebraucht, trifft für Klangskizze sehr genau und besser zu als ›Hören‹, da er auf einen umfassenderen Vorgang hinweist. Hier wird etwas erarbeitet, das nicht eine bestimmte Kategorie eines Satzes oder das ein bestimmtes Stück betrifft, hier wird Musik in ihrem vollen Sinn und Bezug auf den hörenden und spielenden Menschen wirksam:

Die Erkenntnisvermögen, denen das Kunstwerk sich aufschließt, sind Wahrnehmung und Einbildungskraft. Soll unser Denken das Medium, in das es eindringen will, nicht zerstören, so muss es sich auch in seiner Methode stets von diesen originären Erkenntnisvermögen leiten lassen.<sup>4</sup>

3 Klavierstücke für Klangskizzen finden sich bei Bartok, Berio, Crumb, Eisler, Feldmann, Gubaidulina, Hauer, Hindemith, Jelinek, Kodály, Ligeti, Lachenmann, Messiaen, Schönberg, Stockhausen, Zender, B.A. Zimmermann u.a.

4 Picht 1986, 38.

## Literatur

- Edlund, Lars (1963), *Modus novus. Lehrbuch in freitonaler Melodielesung*, Stockholm: Nordiska Musikförlaget.
- Kurtág, György (1979–2003), *Játékok zongorára* (Spiele für Klavier), Budapest: Editio Musica [Bd. I–IV (1979), Bd. V und VI (1997), Bd. VII und VIII (2003)].
- Picht, Georg (1986), *Kunst und Mythos*, mit einer Einführung von Carl Friedrich von Weizsäcker, Stuttgart: Klett-Cotta.

© 2022 Irene E. Matz

Matz, Irene E. (2022), »Musik des 20. Jahrhunderts in der Hörerziehung – drei methodische Ansätze« [Music of the 20th century in aural training – three methodical approaches], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 223–231. <https://doi.org/10.31751/p.226>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022