

Doris Geller: Wozu? Vom Sinn und Zweck der Gehörbildung

Diesen Vortrag hielt ich am 4.5.2024 auf der Fachtagung der FHG (Fachgemeinschaft Hörerziehung/Gehörbildung) an der Musikhochschule Dresden.

"Wozu brauch ick denn Jehöabildunk?" fragte mich vor Jahren ein aus Berlin stammender Kontrabassstudent, der mir dadurch besonders in Erinnerung geblieben ist, dass er bei zweistimmigen Diktatübungen die Richtung der Einzelstimmen, d.h. ob z.B. die Oberstimme sich auf- oder abwärts bewegt, nicht erkennen konnte.

Die Notwendigkeit, das eigene Fach zu rechtfertigen, entsteht für den Gehörbildungslehrer immer dann, wenn Studierende meinen, die Zeit, die sie für Gehörbildung aufwenden, könnten sie besser für das Üben auf ihrem Instrument nutzen. Peinliche Situationen können entstehen, wenn auch der Hauptfachlehrer dieser Meinung ist. Jedenfalls sollte man als Gehörbildungslehrer auf die eingangs zitierte Frage vorbereitet sein, um sein Fach verteidigen zu können.

Das einstimmige Hören oder: Was brauch ich denn mehr?

Beschränken wir uns bei der Beantwortung unserer Frage vorerst auf die einstimmige Gehörbildung, also auf das, was besonders für Spieler eines Melodieinstruments (wozu auch die Singstimme gehört) besonders wichtig zu sein scheint. Ich habe schon von der Forderung gehört, die Gehörbildung für diese Spieler auf die Einstimmigkeit zu beschränken oder zumindest darauf zu fokussieren.

Um eine Anstellung im Orchester zu bekommen, sind außer der klanglichen und dynamischen Gestaltungsfähigkeit vor allem die rhythmische Präzision und die Sicherheit in der Intonation am wichtigsten. Das ist gewissermaßen die Grundausstattung eines fertigen Musikers. Könnte sich die Gehörbildung dann vielleicht auf Rhythmus- und Intonationsübungen beschränken? Das müsste doch reichen. Der Nachteil wäre: Es müssten lauter Spezialkurse für die verschiedenen Instrumentalisten eingerichtet werden. Bei Sängern wird dies ja auch mancherorts praktiziert, um Überforderung zu vermeiden.

Die Notwendigkeit der einstimmigen Hörschulung in Bezug auf Rhythmus und Intonation ist für jeden Spieler eines Melodieinstruments leicht einzusehen. Doch warum soll er lernen, Intervalle zu hören und einstimmige Diktate zu schreiben? Er braucht doch nur die Noten zu lesen und die Töne auf seinem Instrument zu spielen. Warum soll er dann zweistimmig hören lernen oder am Ende vielleicht sogar drei- oder vierstimmig? Ist das nicht zu schwer für ihn? Er spielt doch schließlich immer nur einstimmig. Und warum soll er sich mit Harmonik befassen, vielleicht sogar mit Vier- oder Fünfklingen herumplagen?

Das mehrstimmige Hören oder: Wozu soll ich mehr hören können als das, was ich spiele?

Was sieht der Spieler eines Melodieinstruments tagtäglich vor sich auf dem Notenpult liegen? Richtig: Seine sogenannte "Stimme". Es ist klar, dass er sich beim stundenlangen Üben auf diese fixiert und dabei vergisst, dass die dabei erklingenden Töne immer Bestandteile mehrstimmiger Klänge sind. Selbst in Solostücken steht hinter den einzelnen Tönen meist ein harmonischer Sinn, der sich oft aus einer immanenten Mehrstimmigkeit herleitet. Die Cello-Solosuiten von J.S. Bach bieten vielfältige Beispiele dafür.

Der Sinn des Einzeltons erschließt sich aus der Mehrstimmigkeit, und deshalb ist es sogar für den Spieler eines Melodieinstruments äußerst wichtig, sich mit mehrstimmigen Klängen und ihrem Zusammenhang, also mit "Harmonik", zu beschäftigen. Er hat es dabei natürlich sehr viel schwerer als der Spieler eines Tasteninstruments, welcher die mehrstimmigen Klänge stets vor Augen hat, als Noten und als Tastenbild. Er hört außerdem immer gleich mehrstimmig, was er übt. Daher ist bei Spielern von Tasteninstrumenten das Harmonieverständnis meist besser entwickelt als das von Spielern eines Melodieinstruments oder von Sängern. Natürlich kann man sich die Partitur beschaffen, doch selbst wenn dies

gelingt, besteht das Problem, dass das Partiturlernen für die meisten Spieler eine Überforderung darstellt. Und vor allem sollte dabei nicht vergessen werden: Partiturlerneskünste sind nur dann musikalisch wertvoll, wenn mit dem Lesen die Klangvorstellung verbunden ist. Dies meint der Begriff des "Hörens mit den Augen". (Zum "Lesen mit den Ohren" siehe weiter unten)

Wesentlich sinnvoller für die Spieler und auch praktischer ist das Partiturlernen am klingenden Objekt, d.h. das hörende Erfassen der Klänge während des Zusammenspiels. Auch dies sollte Gegenstand der musikalischen Ausbildung sein, ist aber von jeher leider nicht Gegenstand des institutionalisierten Gehörbildungsunterrichts und wird meines Wissens auch im Ensembleunterricht nicht gelehrt.

Die Tonfunktionen

Zunächst ein kleiner Ausflug in die **Psychoakustik**:

Unser musikalisches Gehör stellt Sinnzusammenhänge her, ob wir es nun wollen oder nicht. Der stärkste Zusammenhang mit dem größten Einfluss auf die Bedeutung der Töne wird durch die Tonalität und damit durch das grundtonbezogene Hören gestiftet.

Unser Gehör ist so angelegt, dass wir bei einem einzelnen Ton, der ja eigentlich ein Gemisch aus Teiltönen ist, nur den tiefsten Teilton als musikalischen Ton wahrnehmen. Dies ist selbst dann der Fall, wenn der Grundton wesentlich schwächer ist als die darüber liegenden Teiltöne. Bei den tiefsten Tönen fast aller Instrumente ist dies so. Früher hatte man die Vorstellung, dass der Grundton der stärkste Teilton sei und die Obertöne leise darüber erklingen. Man kann sie ja auch nicht einzeln heraushören. Dass das Grundtonhören sogar bei Tönen funktioniert, denen der 1. Teilton völlig fehlt, ist ja schon länger bekannt. Der dabei erst im Gehirn entstehende Grundton wird als Residualton oder als virtueller Ton bezeichnet.

Was bedeutet das für das musikalische Hören?

Das grundtonfixierte Hören übertragen wir auch auf mehrstimmige Klänge, obwohl dort mehrere Grundtöne mit ihren Obertönen gleichzeitig erklingen. Das Gehör hat stets das Bedürfnis, eine stabile Basis zu finden und sucht automatisch den Grundton. Aufgrund dieser Anlage ist es uns nicht möglich, einen As-Dur-Dreiklang zu hören, ohne dessen Töne auf den Grundton As zu beziehen, auch wenn wir uns dessen nicht immer bewusst sind. Dabei muss der Grundton noch nicht einmal als tiefster Ton erklingen, sonst würden wir die Dreiklangsumkehrungen nicht genauso selbstverständlich als As-Dur-Dreiklang bezeichnen wie die Grundstellung.

Die melodischen Tonfunktionen

Das Gleiche gilt für die Gesamttonalität eines Stückes, denn das Grundtonempfinden bei Klängen wird unwillkürlich auch auf die zeitliche Abfolge von Tönen übertragen. Man kann dies an einem einstimmigen Beispiel zeigen. Hören Sie hierfür eine einfache Tonreihe in F-Dur. Beobachten Sie sich während des Schreibens selbst: Was macht Ihr Grundtonempfinden mit Ihnen?

NB 1

Einige werden bereits nach dem 12. Ton, andere nach dem 14. Ton (1. Ton im 4. Takt) und fast alle nach dem drittletzten Ton aufschauen oder den Bleistift hinlegen, weil sie meinen, die Reihe sei zu Ende. Dies ist eine anschauliche Demonstration des Grundtoneffekts. Das F besitzt einfach die höchste Anziehungskraft, weil es durch die Vorführung des Quintraums F-C zu Beginn der Reihe stabilisiert wurde. (Noch deutlicher wird die Tonalität natürlich durch eine Kadenz.)

Die Tatsache, dass jeder Ton Teil eines Gesamten ist, entweder eines Akkordes oder einer Tonfolge, verleiht ihm darin eine ganz spezifische Rolle, die Tonfunktion. Von ihr hängt die Bedeutung und die Wirkung des Tons ab.

In unserem Beispiel war es die **melodische Tonfunktion** in Gestalt der sukzessiven Tonleiterstufen. Am deutlichsten ist diese bei der 7. und 1. Stufe zu spüren: Die 7. Stufe klingt labil und leitet die Spannung weiter, die 1. Stufe ist stabil und ruht in sich, was sie auch schlussfähig macht. Die 2. Stufe hat hier eine ähnliche Funktion wie die 7., da sie stufenweise in den Grundton fällt.

Das Hören der Tonfunktionen beim Singen und Spielen oder: Wozu soll ich harmonisches Hören lernen?

Die **harmonischen** Tonfunktionen verleihen den Tönen eines Akkordes ihre Charakteristik: So ist es für das Gehör ein großer Unterschied, ob ein Ton Grundton, Terzton, Quintton oder eine Zusatzdissonanz ist. Am deutlichsten spürbar ist dies, wenn die Funktionen bei liegendem oder wiederholtem Ton wechseln. Sobald die Harmonie wechselt, bekommt der Ton einen anderen Charakter, er wird quasi zu einem "anderen Ton".

Dazu machen wir einige Versuche. Singen Sie zunächst zu einem gespielten F-Dur-Dreiklang die Töne f-a-c-a-f, also Grundton, Terzton, Quintton und zurück auf Funktionsziffern: 1-3-5-3-1.

NB 2a

Dass hier jeder Ton einen anderen Klangcharakter hat, ist offensichtlich, denn es ändert sich schließlich die Tonhöhe. Doch auch etwas anderes ändert sich, nämlich die harmonische Wirkung des Einzeltons. Um sie spürbar zu machen, trennen wir sie nun von der Tonhöhenänderung. Dazu singen Sie nur das F (auf "Na"), und ich ändere am Klavier dessen Funktion durch die Harmonisierung.

NB 2b

Wenn Sie dies jetzt wiederholen und dabei noch dazu die Funktionsziffern Eins-Drei-Fünf-Drei-Eins singen, werden Sie die unterschiedlichen Charaktere des Tons F noch bewusster erleben.

Sie können auch das F ohne Klavierbegleitung singen und sich dabei die Harmonik nur vorstellen.

Sie haben in allen Fällen das Gleiche gesungen, nämlich Grundton, Terzton und Quintton eines Durdreiklangs. In 2b haben Sie die Tonfunktionen unabhängig von der Tonhöhe erlebt, als "Melodie auf einem Ton".

Freie Funktionshör-Übung:

Am Klavier erklingen verschiedene Akkorde mit jeweils F in der Oberstimme. Der Ton F wird dazu gesungen mit der betreffenden Funktionsziffer, z.B. 7 (G-Dur), kl.6 A-Dur, 5 B-Dur, gr.9 (Es-Dur) usw.

Sie haben in diesen Beispielen durch das Singen der Töne und das Hineinhören in die Klänge "am eigenen Leibe" erfahren, welche verschiedenen Funktionen ein und derselbe Ton haben kann, wenn er in unterschiedlichen harmonischen Zusammenhängen erklingt. Diesen Bewusstwerdungsprozess sollten alle Musiker durchlaufen, nicht nur Sänger oder Spieler einstimmiger Instrumente. Bei liegenden oder wiederholten Tönen leuchtet dies am ehesten ein: Wechselt dabei die Tonfunktion durch einen Harmoniewechsel in den anderen Stimmen, kann es musikalisch sinnvoll sein, die Klangfarbe zu modifizieren, die Dynamik zu verändern oder das Vibrato anzupassen. Dadurch wird die Interpretation lebendiger und interessanter.

Oft ist es auch notwendig, die Intonation anzupassen, besonders wenn es sich um eine Mittelstimme handelt. Wer z.B. weiß, dass das von ihm gespielte F zunächst der Grundton in einem F-Dur-Dreiklang und danach der Terzton in einem Des-Dur-Dreiklang ist, kann sich darauf einstellen, dass er das zweite F etwas tiefer spielen muss als das erste, damit der Des-Durdreiklang schwebungsfrei klingt. Wenn dann der B-Dur-Dreiklang kommt, muss das F wieder nach oben korrigiert

werden, um die Quinte zum B sauber hinzubekommen.

All dies ist von grundlegender Bedeutung für die praktische Musikausübung, und daher sollte das Hören der Tonfunktionen im Unterricht geübt werden.

Die praktische Anwendung der Tonfunktionen beim Singen

Beim Singen oder Spielen einer einstimmigen Melodie kann uns das Verstehen der zugrundeliegenden Tonalität auch eine große Hilfe sein, um die richtigen Töne zu treffen.

NB 4 singen ohne Klavier. Welche Töne waren schwer zu treffen?

Die kleine Sexte C-E abwärts im 2. Takt des NB 4 ist schwierig zu singen bzw. sich vorzustellen, wenn man sie rein intervallisch voraushören will. Wenn man sich jedoch klar macht, dass sie aus den Funktionen Grundton-Terzton im C-Dur-Dreiklang besteht, ist das E leicht zu treffen. Voraussetzung ist natürlich, dass man sich des C-Dur-Klangs bewusst ist und die Vorstellung des Grundtons hat. Dann kann man einfach die Folge Grundton-Terzton singen, auch wenn es abwärts geht und dadurch schwieriger ist.

Auch das As im 2. Takt ist schwer zu treffen. Diesmal kommt uns aber die **melodische** Tonfunktion zu Hilfe: Man begibt sich gedanklich in die C-Dur-Tonleiter und singt das As als erniedrigte 6. Stufe. Erleichternd kommt hinzu, dass das As kurz zuvor erklingen ist. Hier wird das sogenannte Gehörpedal wirksam, was einen einmal aufgetretenen Ton im Ohr weiterklingen lässt, obwohl andere Töne dazwischen erklingen. Diese Beziehungen sind durch waagerechte Linien angezeigt.

Das Gehörpedal ist außerordentlich wichtig, um zeitübergreifende Verknüpfungen herzustellen. Bei manchen Musikern ist es fast nicht vorhanden, was sich manchmal im Unterricht zeigt, wenn es darum geht, eine einfache Tonfolge zu notieren. Dann kann es passieren, dass, sobald der 3. oder 4. Ton erklingt, der erste schon wieder vergessen ist.

Man kann dies bei Laienchören beobachten, wenn z.B. in der Folge B-F-B der letzte Ton tiefer ist als der erste. Hier ist den Sängern offensichtlich nicht bewusst, dass sie wieder genau denselben Ton zu singen haben.

NB 3 wird gesungen. Dabei darauf achten, welches Intervall zwischen dem ersten und letzten Ton entsteht.

Übung: Eine freie Tonfolge wird gespielt, am Ende soll nur der erste Ton gesungen werden.

Intervallkonstellationen in Akkorden

Die zwischen dem eigenen Ton und dem der Mitspieler entstehenden Intervalle haben Konsequenzen für die Intonation und sollten daher dem Spieler bewusst sein. Dafür hier ein Beispiel, in dem der Ton F intoniert werden soll. Er ist im NB 5 auf verschiedene Arten in den d-Moll-Klang eingebettet.

NB 5

Dass der Spieler gehört hat, dass das F, welches in seiner Stimme steht, die Terz eines d-Molldreiklangs ist, ist zwar schon mal gut, reicht allein aber nicht aus. Er sollte außerdem wahrnehmen, wie der Ton intervallisch eingebunden ist. Die intervallischen Situationen sind folgende:

In 5a-c) ist das F die Oberstimme und daher deutlich herauszuhören. Der Oberstimmenspieler ist hier relativ frei in der Wahl der ganz genauen Tonhöhe, denn die Mollderz ist grundsätzlich ein intonatorisch variabler Ton. Doch Vorsicht: Die dadurch bedingte Freiheit des Spielers gilt nicht für alle Situationen. In 5a) und 5b) gibt es keine Probleme, aber in 5c) bildet das variable F ein Oktavintervall mit der 2. Stimme, welches unbedingt

schwebungsfrei sein muss. Wenn sich die beiden Spieler bewusst zuhören und gut aufeinander reagieren, kann die führende Oberstimme ihr F frei gestalten.

In NB 5d) ist das F Bestandteil einer großen Terz in enger Lage, also einem Intervall, welches möglichst schwebungsfrei klingen sollte. Sein Spieler muss sich nach dem A der Oberstimme richten, welche sich ihrerseits mit dem D der Unterstimme als reine Quinte abstimmen muss.

In 5e) befindet sich die Terz F-A in weiter Lage und ist daher weniger heikel.

In 5f) schließlich liegt sie wieder eng und ist die Terz zum Basston, was sie besonders gut hörbar macht. Das F bildet außerdem die große Sexte zum d2, einem zweiten heiklen Intervall in enger Lage.

Was ist mit nicht grundtonbezogenen Klängen?

Wenn die Klänge keine eindeutig bestimmbaren Akkorde sind, wie in der neuen Musik des 20. Jahrhunderts, treten die Intervallbeziehungen zwischen den Tönen an die Stelle der harmonischen Tonfunktionen.

Als erstes nähert man sich den Intervallkonstellationen mit dem Üben der Zweistimmigkeit. Sowieso ist die Grundvoraussetzung für alles mehrstimmige Hören das Erkennen einfacher Intervalle in enger und weiter Lage. Auch wie sich das mit dem eigenen Instrument anhört und "anföhlt", sollte jeder in Zusammenarbeit mit einem Spielpartner ausprobieren und üben, ein schönes Stück Selbsterfahrung. Zwar hat jeder schon einmal zweistimmige Klänge gespielt, doch wahrscheinlich selten mit dem Bewusstsein, diese genau hören und bestimmen zu müssen. Solche Übungen gehören eigentlich auch in den Gehörbildungsunterricht, sind dort aber meines Wissens nicht zu finden.

Wozu soll ich Mittelstimmen hören können?

Wer im Ensemble dauerhaft auf die Rolle der Oberstimme festgelegt ist, entwickelt zwangsläufig eine andere Hörweise als jemand, der ständig eine Mittelstimme oder die Unterstimme spielt. Das gegenseitige Aufeinanderhören wird beim Ensemblespiel immer wieder angemahnt, doch wie sieht es damit in der Praxis aus? Man kann auch dies systematisch mit Hilfe eines Lehrers üben. Wenn eine präzise Aufgabe gestellt ist, wie z.B. "welchen Ton spielt die Bratsche am Schluss" oder "welche Töne spielt das Horn im 1. und 2. Takt", ergibt sich die gezielte Aufmerksamkeit von allein. Wie bei fast allem ist Singen auch hier eine erste Hilfe.

Übung: zwei Spieler spielen einen 2stimmigen Satz, jeder sieht nur seine eigene Stimme. Nach ein paar Wiederholungen spielt jeder den Part des anderen (auswendig). Am einfachsten ist dies am Klavier, einer spielt den Violinschlüssel, der andere den Bassschlüssel.

Der Pianist und die Mittelstimmen oder: Wozu soll ich hören können, was ich spiele?

Ein Beispiel für das Hören der Mittelstimmen ist die Beherrschung der Klanggestaltung am Klavier durch das Gewichten der Einzeltöne innerhalb eines gespielten Akkordes. Ein und derselbe Akkord kann auf ein und demselben Klavier, nacheinander von zwei Pianisten gespielt, so verschieden klingen, dass kaum zu glauben ist, dass auf demselben Instrument gespielt wurde. Dies liegt an der von Spieler zu Spieler unterschiedlichen dynamischen und klanglichen Differenzierung der Akkordtöne untereinander. Nur mit einer bestimmten Klangvorstellung vor dem Anschlag ist es möglich, Stimmen hervorzuheben und anschließend hörend zu beurteilen, ob dies gelungen ist. Nur wer in der Lage ist, eine Mittelstimme herauszuhören, kann sie auch beim Anschlag bewusst klanglich gewichten. Nach meiner Erfahrung ist vielen Klavierspielern gar nicht bewusst, dass solche Möglichkeiten beim Klavierspielen bestehen, und daher richten sie ihre Aufmerksamkeit auch meist gar nicht auf das Innenleben der Klänge.

War da was falsch? Oder: Angewandte Gehörbildung

Wir kommen zu der technisch-pragmatischen Seite der Gehörbildung. Die Notwendigkeit, Spielfehler erkennen zu können, erscheint vielleicht banal, aber sobald es um präzise Ansagen geht, ist es doch recht anspruchsvoll. "Nochmal von vorn" so lange bis der Dirigent endlich gehört hat, wo und was genau falsch war, reicht in der Praxis nicht aus und kostet unnötig viel Probenzeit.

So gut wie alle Musiker sind davon betroffen, denn so gut wie alle Musiker geben auch Unterricht und müssen ihre Schüler hörend beurteilen. Bei Dirigenten und Tonmeistern sind die Anforderungen noch viel höher als bei Instrumentallehrern, da sie gleichzeitig mehrere Spieler beurteilen und einzelne Spieler aus der Mehrstimmigkeit heraushören müssen, "sogar" Mittelstimmenspieler. Dies stellt erfahrungsgemäß die allergrößte Herausforderung für das Gehör dar.

Zwar reicht die Ansage "der erste Ton in Takt 21 hat nicht gestimmt" oder auch nur "da war was falsch, noch mal ab Takt 17" für einen Amateurdirigenten vielleicht aus, für den Dirigenten eines professionellen Orchesters aber wäre dies nicht das angemessene Niveau. Es sollte z.B. heißen: "In Takt 21 hat die Klarinette E statt Es gespielt, bitte die Vorzeichen beachten" oder: "In der 2. Violine brauchen wir auf Schlag Drei Achtel-, nicht Sechzehntelwerte". Diese Anforderungen sind aber eigentlich an alle Musiker zu stellen, ob sie sich nun als Dirigent, Lehrer oder Ensemblespieler betätigen. Genaueste Kenntnis des Notentextes und Kritikfähigkeit gegenüber dem Schüler oder dem Spielpartner sind notwendig, um im Musikleben erfolgreich bestehen zu können. Übungen zum Fehlerhören kann man mit einem bekannten, vielleicht vorher diktierten Notentext durchführen oder mit einem unbekanntem, als prima-vista-Aufgabe.

Wozu soll ich Diktate schreiben? Das brauche ich später sowieso nicht.

Will man nicht nur sagen können "Da war was falsch", sondern hat man den Anspruch, bestimmte Töne auch als präzise Tonhöhen oder Rhythmuswerte benennen zu können, so muss man der Notation von Tonhöhen und Rhythmen mächtig sein. Um dies zu schulen, sind Diktatübungen wertvoll. Wenn man geübt ist, Gehörtes zu notieren, fällt es nicht mehr so schwer, beim Musizieren Gehörtes exakt zu beschreiben. Dies ist das "Lesen mit den Ohren", bei dem mit dem Erklängen die Musik gleichzeitig als Notentext oder auch als instrumentales Griffbild vor dem inneren Auge erscheint.

Die gute alte Praxis des Musikdiktats dient der Entwicklung dieser Fähigkeit. Das Diktat kann entweder traditionell in Noten oder auch in Symbolen durchgeführt werden. Auch das Ansagen von Notennamen, das Nachspielen am Instrument oder das Singen einer lediglich gehörten Aufgabe auf Notennamen zählt als "mündliches Diktat" zur Diktatpraxis im weiteren Sinne dazu.

Diktatübungen erfordern im Unterricht sehr viel Zeit, da viele Wiederholungen notwendig sind. Der Lehrer kann die Zeit zwischen den einzelnen Wiederholungen mit dem Abwarten auf das Schreibergebnis verbringen, er kann also weitgehend passiv bleiben und im Extremfall geistig abschalten. Auch das wiederholte Abspielen des Beispiels erfordert keine besondere Kunstfertigkeit, besonders dann, wenn es vom Tonträger erfolgt. All dies erweckt nach außen hin leicht den Eindruck einer für den Lehrer bequemen Unterrichtsmethode, welche keine besonderen fachlichen Qualifikationen erfordert. Außerdem ist die Menge an Musik, die sich als Gehördiktat eignet, unermesslich, so dass sich viele Unterrichtsstunden ohne großen Vorbereitungsaufwand allein mit Diktaten bestreiten lassen. Hinzu kommt die leichte Abprüfbarkeit von Diktataufgaben.

Möglicherweise haben diese Umstände dazu geführt, dass das Fach Gehörbildung in der Vergangenheit nicht ganz ernst genommen und deshalb etwas stiefmütterlich behandelt wurde. Dies zeigt sich darin, dass es vielerorts von fachfremden Kollegen oder, wenn von facheigenen, dann nicht von Professoren, sondern ausschließlich von Honorarlehrkräften unterrichtet wird. (Siehe hierzu auch meinen Bericht "Gehörbildung in Australien".) Es ist daher verständlich, dass

vielen fachfremden Kollegen das Fach suspekt und vielleicht sogar unseriös erscheint. Dazu mögen auch schlechte Erfahrungen aus der eigenen Studienzeit beitragen. Andererseits wird aber auch immer wieder die Wichtigkeit des Faches hervorgehoben.

Das Musikdiktat ist neben dem Blattlese die zweite Königsdisziplin der Gehörbildung und umfasst alles, was mit der Verschriftlichung gehörter Musik zu tun hat. Dabei spielen sich komplexe geistige Vorgänge ab, welche höchste Konzentration erfordern. Die Stille, die während eines Diktats im Raum herrscht, zeugt von der Intensität der geistigen Vorstellungs- und Bewusstmachungsarbeit im Kopf der Schüler. Im Laufe der Wiederholungen stellt sich eine immer differenzierter werdende Wahrnehmung ein. So können sich unter Umständen beim fünften Hören plötzlich Dinge in den Vordergrund schieben, die zunächst noch gar nicht wahrgenommen wurden. Auf jeden Fall ist die Intensität, mit der Musik gehört wird, bei einem Diktat besonders hoch.

Hugo Riemann empfahl das Musikdiktat sogar als Mittel zur Disziplinierung der Schulklassen und schrieb in seiner "Anleitung zum Musikdiktat": "Die Klagen der Leiter des Gesangunterrichts an den Schulen über die Schwierigkeit, Ruhe und Ordnung zu halten und Zerstretheit der Schüler zu verhüten, würde mit einem Schläge aufhören, wenn das Musikdiktat obligatorisch gemacht würde."

Arrangieren und Komponieren

Eine direkte praktische Anwendung findet das Musikdiktat, wenn es darum geht, Musik zu notieren, die es nur auf Tonträgern gibt, wie dies bei vielen Jazz- und Popmusikstücken der Fall ist. Wenn es in einer Band niemanden gibt, der Stücke "raushören" kann, können diese mangels Noten nicht gespielt werden. Aber selbst wenn es Noten gibt, können diese, von Amateuren "rausgehört", oft mit eindeutigen Fehlern behaftet sein. Es lohnt sich also, das "Raushören" selbst zu beherrschen!

Auch wer klassische Stücke arrangieren oder bearbeiten will, ist auf ein präzises Gehör angewiesen. Dies gilt insbesondere bei Stücken, für die keine Noten zur Verfügung stehen, sondern nur eine Aufnahme. In diesem Fall muss die Musik per Gehör aufgeschrieben werden.

Für die Kunst des Komponierens hat das Musikdiktat noch eine andere Facette. Es geht beim Komponieren nicht darum, Gehörtes aufzuschreiben, sondern Ungehörtes, also etwas, was bisher nur vor dem geistigen Ohr des Komponisten existierte. Jemand, der sein Ohr so weit entwickelt hat, dass er real Gehörtes niederschreiben kann, wird auch in der Lage sein, sich seine kompositorischen Ideen innerlich selbst zu diktieren, indem er sie sich auf seinem "inneren Plattenspieler" immer wieder vorspielt.

Stellen wir uns einmal vor, ein Komponist hätte eine zündende musikalische Idee im Kopf, sagen wir, einen bestimmten Rhythmus, den er gern niederschreiben würde. Nehmen wir weiter an, er kann ihn zwar aus seiner Vorstellung heraus sprechen oder klopfen, doch nicht notieren. Dies hat er nie geübt, so dass ihm die notwendigen Arbeitsmethoden fehlen. Unter Umständen muss er sogar feststellen, dass aus seiner Anfangsidee beim Aufschreiben ein ganz anderer Rhythmus geworden ist. Er ist also nicht in der Lage, sich "seinen" Rhythmus selbst zu diktieren und richtig in Noten umzusetzen - wie schade um die Idee!

NB 1 Melodische Tonfunktionen

12 14 18

NB 2 Harmonische Tonfunktionen

a) 1 3 5 3 1 b) 1 3 5 3 1

NB 3 Das Gehörpedal

a) Prim b) Quinte c) Quarte

NB 4 H. Wolf, Mein Liebster hat zu Tische mich geladen

NB 5 Intonation des Tons F

a) b) c) d) e) f)