

## Musikerziehung anders<sup>1</sup>

1. Einführung (der Sie entnehmen können, ob sich das Weiterlesen für Sie lohnt)
2. Erste Quelle des Musikverständnisses: Ein wenig trockene Theorie oder: „Aus welchen Elementen setzt sich die Musiksprache zusammen?“
3. Zweite Quelle des Musikverständnisses: Musikkultur oder: „Wozu braucht man die Musiksprache?“
4. Dritte Quelle des Musikverständnisses: Was passiert um die Ecke? oder: „Die Maske kenne ich!“
5. Wenn Beethoven gehörlos war, wie konnte er komponieren?
6. Wo lernt man schwimmen – im Wasser oder am Ufer?
7. Ein wenig zum „Wörterbuch der Musik“
8. Welche Rolle spielt der Komponist – Feldherr oder Komplize?
9. Geht's auch genauer?
10. Werfen wir einen Blick auf das eben Gelernte!

### **1. Einführung (der Sie entnehmen können, ob sich das Weiterlesen für Sie lohnt)**

Dieser Text wurde für Eltern geschrieben, die beschlossen haben, ihr Kind allgemein (oder vielleicht gar professionell) musikalisch ausbilden zu lassen.

Darüber hinaus könnte er auch für alle interessant sein, die sich „privat“ für das Gebiet der musikalischen Erziehung interessieren. Sollten Sie Kollege/Kollegin (und somit Musiklehrer/in) sein, so hoffe ich, daß auch Sie hier etwas für sich Neues finden können. Der Text ist für Laien konzipiert, deshalb bitte ich Sie, Kollege/Kollegin, Erklärungen von Termini schlicht zu überlesen.

In den mehr als 30 Jahren meiner Tätigkeit als Pädagoge, habe ich einen kompletten Kurs entwickelt, den ich „Entwicklung der musikalischen Intelligenz“ nenne. Was das ist, wodurch es sich von anderen musikpädagogischen Systemen unterscheidet, was meiner Meinung nach auf dem Kopf steht und unbedingt richtiggestellt werden müßte: im Folgenden versuche ich, auf all diese Fragen Antworten zu geben.

Um diesen Text zu lesen, brauchen Sie keine musikalische Ausbildung absolviert zu haben. Ich bemühe mich, wichtige fachliche Begriffe im Verlauf des Textes verständlich zu erläutern.

### **2. Erste Quelle des Musikverständnisses: Ein wenig trockene Theorie oder: „Aus welchen Elementen setzt sich die Musiksprache zusammen?“**

Um Musik zu verstehen, benötigt man drei Fähigkeiten (zwei davon sind offensichtlich – eine nicht!).

---

<sup>1</sup> Veröffentlicht auf Russisch in: Kunst in der Schule (*Iskusstwo v shkole*), Moskau, 2006, Nr. 6

Die erste ist die Fähigkeit, einzelne Elemente der Musik am Klang zu erkennen: dynamische, klangfarbliche, rhythmische, melodische, harmonische, polyphone, strukturelle. Lassen Sie sich von diesen Fachausdrücken nicht abschrecken – es sieht komplizierter aus, als es tatsächlich ist.

Dynamische Elemente – die offensichtlichsten.

Musik kann sowohl leise oder laut klingen als auch allmählich lauter oder leiser werden.

Klangfarbliche Elemente – vor allem das, wodurch sich der Klang eines Instrumentes von dem eines anderen unterscheidet. Selbst bei minimaler musikalischer Erfahrung können wir eine Geige fehlerlos von einem Klavier unterscheiden. Zunächst können wir festhalten, daß eine Klangfarbe (Timbre) das ist, was uns hilft, die Quelle eines Lautes zu benennen. So wie wir Mutters von Vaters Stimme zu unterscheiden wissen, so können wir auch den Klang einer Flöte und den einer Harfe problemlos auseinander halten.

Rhythmische Elemente – vereinfacht gesagt: das Verhältnis von Tonlängen zueinander.

Musik existiert in der Zeitdimension, einige Klänge dauern länger als andere. Tatsächlich ist eine vollständige Erklärung des Phänomens deutlich komplizierter, aber am Anfang soll diese Definition reichen.

Melodische Elemente – das Verhältnis von Tonhöhen zueinander.

Hier geht es um Töne, die nicht zur selben Zeit, sondern nacheinander erklingen. Wieder einmal ist eine korrekte Erklärung des Sachverhaltes komplizierter, und wir müssen an dieser Stelle mit einer starken Vereinfachung vorlieb nehmen. Sollte Ihnen nicht ganz klar sein, was eine „Tonhöhe“ ist, hier eine mögliche Erläuterung: Damit ein Ton Platz hat, muß der klingende Körper (eine Glocke, eine Saite, die Luftsäule in einer Flöte usw.) auch Platz haben. Der klingende Körper schwingt mit einer bestimmten Geschwindigkeit (z.B. 100 oder 500 Schwingungen pro Sek.). Je mehr Schwingungen pro Sekunde, desto „höher“ der Ton. Selbst sogenannte „unmusikalische Menschen“ (dabei gibt es solche von Natur aus so gut wie gar nicht, man behauptet es trotzdem) können Töne in Kategorien wie „dick und dünn“ oder „hell und dunkel“ einordnen. Eben das ist das eigentliche Unterscheiden der Tonhöhen.

Harmonische Elemente – auch hier wird das Verhältnis der Tonhöhen zueinander betrachtet, allerdings erklingen die Töne nun zur selben Zeit. Dabei werden in der Regel mehr als zwei Töne gleichzeitig gespielt. Auch wenn die Erklärung (wieder einmal) komplexer sein müßte, reicht sie zunächst, um zu begreifen, was mit dem Begriff „Harmonie“ gemeint ist.

Polyphone Elemente – sind simultan erzeugte Klänge, die jedoch nicht, aus einzelnen Tönen gebildet, für sich stehen, sondern aus dem Zusammenklang von zwei oder mehreren unterschiedlichen Melodien entstehen.

Strukturelle Elemente – sie tragen dazu bei, daß die Musik uns speziell an Sprache und Literatur erinnert. In einem Musikstück kann man einzelne musikalische „Worte“, „Sätze“, „Absätze“, „Kapitel“ hören. Was nicht bedeuten soll, daß man musikalische „Worte“ ebenso in die normale Sprache übersetzen kann, wie wir es mit einer Fremdsprache (z.B. Deutsch oder Russisch) tun. Der musikalische Strom ist nicht lückenlos, sondern in Abschnitte unterteilt – sowohl kleine als auch große – und diese Unterteilung ist mit dem Gehör wahrnehmbar.

Wenn ich nun von Dynamik, Timbre, Rhythmus, etc. rede, werden wir in etwa eine Ahnung haben worum es geht.

Bisher haben wir erst eine der drei oben erwähnten notwendigen Fähigkeiten zum Musikverständnis unter die Lupe genommen. Es ging darum, Elemente der Musik mit Hilfe des Gehörs zu unterscheiden.

### **3. Zweite Quelle des Musikverständnisses: Musikkultur oder: „Wozu braucht man die Musiksprache?“**

Sprachen wie Russisch, Deutsch, Englisch übermitteln neben anderen Informationen auch emotionale; die Musiksprache übermitteln in erster Linie emotionale. Diese wird vom Komponisten kreiert, vom Interpreten übertragen und vom Hörer empfangen. Auch hier ist der Sachverhalt bei weitem nicht so einfach; diese rein schematische Sicht soll aber zunächst genügen. Der Musikkultur liegen verschiedenste emotionale Informationen zugrunde. Das zweite notwendige Element zum Musikverständnis ist somit die Kenntnis der Musikkultur. Darunter verstehe ich aber nicht primär die Kenntnis der Namen wichtiger Komponisten und Interpreten von damals und heute oder die Fähigkeit, Musikgenres auseinander zu halten (Oper, Symphonie, Sonate etc.), sondern Vertrautheit mit klingender Musik, die wir mit bloßem Hören erworben haben. So wie wir von Klein auf einen Wortschatz unserer Muttersprache zusammenstellen, indem wir Gespräche zwischen Erwachsenen verfolgen, uns selbst mit anderen unterhalten, oder Bücher lesen, so tragen wir aus Musikstücken einen persönlichen „Wortschatz der Musik“ zusammen. Es ist wichtig, Stücke zu erkennen und sagen zu können: „Das habe ich schon einmal gehört!“ – es ist natürlich nicht von Nachteil zu wissen, wer es geschrieben hat und wie das Werk heißt. Musikalische Worte oder die musikalische Grammatik, die wir in einem Musikstück intuitiv verinnerlicht haben, werden uns auch in einem anderen Freude bereiten (und das ist im Prinzip auch schon Verständnis). Der Erwerb von Musiksprache verläuft analog zum Erwerb unserer Muttersprache. Einerseits lernt das Kind die Sprache beiläufig, im alltäglichen Kontakt mit ihr, andererseits kommt irgendwann die Zeit, wo es Sprache in der Schule ganz bewußt zu lernen beginnt. Dort wird dem Kind (im Idealfall) beigebracht, Freude an der Muttersprache durch Lesen von Büchern zu empfinden. Wer nicht viel und gerne liest, verfügt über einen begrenzten Wortschatz, der zwar zum praktischen Kommunizieren (etwa im Supermarkt) völlig ausreicht – es ist jedoch fraglich, ob man mit diesem Wortschatz Freude an Literatur empfinden kann. Ähnlich ist es mit der Musiksprache. Heutzutage erklingt Musik aufdringlich aus allen Winkeln unseres Lebens – aus dem Fernseher, dem Lautsprecher im Supermarkt, dem Handy, dem Autoradio. Diese Musik ist von unterschiedlichster Qualität, vergleichbar mit der Sprache, die um uns herum vom Taxifahrer bis zum Pöbler in der U-Bahn gesprochen wird. Auf diese Weise „lernt“ der moderne Mensch eine Reihe neuer „Musikworte“, ob es ihm paßt oder nicht. Diese Reihe gleicht allerdings dem Ausdrucksvermögen eines Halbgebildeten. Musikkultur und Musikverständnis verlangen in ihrer Idealform zielgerichtete Bemühungen, d.h. eine Art von Bildung. Das Leben ist zu kurz, um es mit Ramsch zu vergeuden. Ziel einer solchen Bildung ist nicht das Heranziehen neuer musikalischer Wunderkinder, sondern die Erziehung zum qualifizierten Verbraucher, zu einer selbstbewußten und eigenständigen Persönlichkeit, die bereit ist, größtmögliche Freude an Musik zu empfinden.

### **4. Dritte Quelle des Musikverständnisses: Was passiert um die Ecke? oder: „Die Maske kenne ich!“**

Ich rufe in Erinnerung, daß es zum Musikverständnis drei unablässige Fähigkeiten gibt und daß eine davon nicht ganz offensichtlich ist. Diese dritte stellt eben das Besondere an dem von mir entworfenen System dar. Man muß sich ihrer bewußt sein, sonst werden die Berührung mit der Musikkultur und letztendlich auch der Erwerb des Musikverständnisses stark behindert. Diese dritte Komponente ist auch in anderen musikalisch-pädagogischen Systemen vorhanden, wenn auch teilweise intuitiv. Das hat zur Folge, daß das Potential dieser Fähigkeit nicht in vollem

Maße genutzt werden kann. Davon abgesehen, existiert diese dritte Komponente mehr wie ein Nebeneffekt, als daß sie ein Ziel darstellen würde. Mir ist diese Komponente in meiner Jugend aufgefallen, als ich mich noch mit ganz anderen Dingen als Musik beschäftigte. Ich studierte Mathematik, Linguistik, Semiotik und noch weitere Wissenschaften mit beeindruckenden Namen. Eben diese Wissenschaften brachten mich auf die Idee, Erkenntnisse aus diesen Wissensgebieten in der musikalischen Erziehung anzuwenden, und so habe ich diese dritte Komponente in meine pädagogische Praxis eines effektvollen Aneignens der Musiksprache integriert. Was ist das?

Stellen Sie sich folgendes Spiel vor: ich denke an ein Ihnen bekanntes Wort, z.B. „Stadion“; nun schlage ich Ihnen vor, dieses Wort zu erraten.

Wenn ich Ihnen keinerlei Informationen zu diesem Wort gebe, sind Ihre Chancen gleich 1:250.000 (Wahrig). Teile ich Ihnen den ersten Buchstaben des Wortes mit, in unserem Falle das „S“, steigt die Chance, wenn auch unwesentlich, da sehr viele Wörter mit einem „S“ anfangen, das Wort zu erraten. Versuchen Sie nur den zweiten Buchstaben zu erraten, sind die Chancen hierfür deutlich besser, da es im deutschen Alphabet weniger Buchstaben gibt als Wörter, die mit „S“ anfangen. Wenn Sie den zweiten Buchstaben nicht erraten und ich Ihnen diesen mitteile, steigen die Chancen wieder ein Stückchen. Jedoch tappen Sie immer noch ziemlich lange im Dunklen, bis Sie auf „Stadion“ kommen. Beim 3. Buchstaben steigt die Wahrscheinlichkeit auf 0,8% (129 Wörter, die mit „Sta...“ beginnen), beim 4. auf 2% (51 Wörter mit „Stad...“), beim 5. liegt sie bei 33% (3 Wörter mit „Stadi...“, und zwar: stadial, Stadion, Stadium), und erst beim 6. („Stadio...“) wird es keine Probleme geben, das Wort zu erraten, da man nun vorhersagen kann, was der nächste Buchstabe sein müsste. Nun stellen wir uns weiter vor, daß es eine ganze Phrase zu erraten gilt: „... Stadion in Bern, wo Deutschland Fußballweltmeister wurde“. Es ist offensichtlich, daß die Wahrscheinlichkeit nach dem Wort „Stadion“ auf ein „i“ zu tippen, erneut minimal ist und mit jedem weiteren Buchstaben wieder wächst. Von dem Zeitpunkt an, da der Spieler das Wort „Bern“ erraten hat und gesetzt den Fall, daß er um die Hintergründe der Weltmeisterschaft von 1954 Bescheid weiß, wird er beginnen die restlichen Buchstaben nicht länger mit mathematischen Wahrscheinlichkeit zu erraten (wie im Falle des Wortes „Stadion“), sondern wesentlich schneller. Voraussichtlich ab dem Wort „Deutschland“ werden seine Chancen, die Phrase vollständig zu erraten, bei 100% liegen. Stellen Sie sich vor, daß ein Ausländer an diesem Experiment teilnimmt. Dieser ist weder der Sprache besonders mächtig, noch kennt er sich in der deutschen Geschichte aus. Das Wort „Stadion“ wird ihm nicht geläufig sein, da er vermutlich nur den international verbreiteteren Begriff „Stadium“ kennt. Jeder neue Buchstabe wird ihn in die Irre führen. Das Verhältnis von 1:26 könnte dadurch sogar noch verschlimmert werden. Es wird ihm nicht einmal klar sein, daß es gilt, nach „Stadion“ ein Leerzeichen zu setzen, da für ihn das Wort durchaus weiter gehen könnte.

Es ist klar, daß die Qualität der Wahrnehmung dieses Satzes bei einem Ausländer eine andere ist als bei einem Muttersprachler. Während die Wahrnehmung des Muttersprachlers von Erwartung erfüllt sein wird und er versucht vorzugreifen (aktive Wahrnehmung), wird die des Ausländers lediglich dem Informationsinput folgen, ohne aktiv vorzugreifen (passive Wahrnehmung). Dieser Exkurs in die Sprachwahrnehmung hilft uns zu verstehen, was aktive Wahrnehmung, was aktives Verständnis von Musik bedeutet.

Wenn wir ein Musikstück hören, ohne Vermutungen zu haben, was im nächsten Moment innerhalb des Stückes geschieht, gleichen wir einem Menschen der eine Nachricht in einer

Fremdsprache erhält. Wenn wir von Zeit zu Zeit chaotische Vermutungen anstellen und in manchen Perioden gar nichts vermuten, ähneln wir einem Ausländer, der gewisse deutsche Sprachkenntnisse besitzt. Wenn wir nicht permanent, sondern „wellenartig“ vermuten, ähneln wir zwar einem Muttersprachler, aber einem halbgebildeten. Dieser Mensch kann nicht vorhersagen, wie der Satz weitergehen wird, welches Wort auf das vorhergegangene folgt. Wenn wir aber ständig vermuten – unabhängig davon, ob sich unsere Vermutung realisiert – ähneln wir einem gebildeten Menschen, der die Mitteilung in einer ihm wohlbekannten Sprache erhalten hat. Warum kann sich die Vermutung auch in dem letzten (idealen) Fall als falsch herausstellen? Weil der Verfasser der Mitteilung, ähnlich dem Autor eines Krimis, dafür gesorgt hat, daß wir uns nicht langweilen – er hält überraschende Wendungen und Einfälle für uns parat.

## **5. Wenn Beethoven gehörlos war, wie konnte er komponieren?**

Was eine Vermutung im Sprachgebrauch ist, haben wir behandelt. Was aber ist sie in der Musik? Bedeutet es, daß wir erraten sollen, wie die Noten, Akkorde etc. heißen? Nein, das bedeutet es nicht. Genauso wie in der Sprache, wo es nicht gilt, einzelne Buchstaben, sondern ganze Wörter zu erraten, ist es auch in der Musik. Hier geht es um Tonkomplexe (z.B. Melodien). Was heißt in diesem Fall „erraten“? Es ähnelt dem Verlangen, in einer Konversation mit einem Stotterer, unwillkürlich für ihn die Wörter zu beenden. Wenn wir also eine leichtverständliche, uns bekannte Melodie hören, klingt diese im Kopf schon voraus und weiter. Somit ist das Vermuten in der Musik ein „Voraushören“. Ein voll entwickeltes inneres Gehör und eine lange musikalische Erfahrung machen dieses möglich. Als „musikalische Erfahrung“ sind all die Musikstücke anzusehen, die uns bekannt sind. Das „innere Gehör“ ist eine besondere Fertigkeit, die es möglich macht, sich den einen oder anderen Klang vorzustellen.

Nichtmusikern fällt es schwer sich vorzustellen, wie Beethoven, ohne hören zu können, komponieren konnte. Die Sache ist die, daß ihm lediglich die Geräusche der Außenwelt verschlossen blieben, nicht aber die, die seiner Vorstellungskraft entsprangen. Diese hörte er sogar viel deutlicher, als manch einer von uns reale Klänge wahrnimmt. Das mag Ihnen mystisch erscheinen, aber da sind Sie nicht allein. Ich habe von einem Professor der Musikpädagogik die erstaunlichen Worte gehört: „Das sogenannte innere Gehör ist reine Fiktion.“. Was er damit sagen wollte, ist mir auch nach vielen Jahren nicht klar; dieses Gehör ist vorhanden – das ist sogar ein medizinischer Befund. Nicht nur Beethoven und seine Kollegen (Bedřich Smetana, Gabriel Fauré), die ihr Gehör verloren haben, beweisen es, sondern auch die Erfahrung vieler Musiker, auch meine persönliche. Ich weiß, daß das innere Gehör keine Fiktion und dessen Entwicklung kein Privileg Auserwählter ist. In meiner pädagogischen Praxis ist das innere Gehör – auf unterschiedlichem Niveau – bisher bei ausnahmslos jedem Schüler zu beobachten gewesen.

## **6. Wo lernt man schwimmen – im Wasser oder am Ufer?**

Fassen wir zusammen: Um Musik zu verstehen, muß man sie „voraushören“ können, dafür ist die Ausbildung des inneren Gehörs nötig. Jedoch ist es mit dem inneren Gehör allein (wie bereits erwähnt) noch nicht getan. Man muß sich auch in der Musikkultur auskennen.

Musikkultur vermitteln kann man auf drei Arten (analog zum Schwimmenlernen):

1. Man schmeißt den Schüler ins Wasser – entweder geht er unter, oder er schwimmt los.

Für die Musik gilt: Der Schüler hört alles wahllos durcheinander – entweder er gewinnt an

Erfahrung, oder er entwickelt einen nachhaltigen Ekel.

2. Die richtigen Bewegungen werden in flachem Wasser oder auf dem Trockenen geübt, erst dann darf der Schüler in die Tiefe.

Für die Musik gilt: Das innere Gehör wird mit spezieller Methode entwickelt, danach beginnt die Vermittlung der Musikkultur.

3. Schließlich gibt es noch eine Kombination aus erstem und zweitem Vorgehen.

Konkreter: Die Entwicklung eines aktiven, prognostizierenden, also vorhersagenden, „ratenden“ Gehörs geschieht parallel zur Annäherung an die Musikkultur

Eben diesen dritten Weg erachte ich als den richtigen. Allerdings sollte die Annäherung an die Musik nicht willkürlich, sondern systematisch ablaufen. Was heißt das? Auf den ersten Blick ist alles ziemlich einfach: Die Musik hat eine Geschichte. Man kann sich beispielsweise Jahrhundert für Jahrhundert vornehmen – angefangen mit der Antike bis hin zur Moderne. Das wäre eine chronologische Methode. Man kann hier selbstverständlich auch die Methode von Formen und Gattungen vorziehen. Man beginnt mit simplen Formen wie Liedern (unabhängig davon, wann diese entstanden sind), setzt dann fort, indem man sich mit gängigen Sonaten, Symphonien, Opern etc. vertraut macht. Auch dieser Weg scheint natürlich und logisch zu sein. Trotzdem schlage ich einen ganz anderen Zugang zur Musikkultur vor. Ich nenne ihn: „Allmähliches Erweitern des Intonations-Wörterbuches“, des musikalischen „Wortschatzes“. Unter „Intonation“ verstehe ich sowohl den musikalischen Ausdruck, der Träger des emotionalen Gehalts einer Phrase ist, als auch die kleinste musikalisch sinnvolle Wendung, also die Phrase an sich.<sup>2</sup>

## 7. Ein wenig zum „Wörterbuch der Musik“

Das „Intonations-Wörterbuch“ – kein einfacher Begriff. Für einen ersten Eindruck soll er folgendermaßen definiert werden: Man nehme einen abgeschlossen Abschnitt aus irgendeinem Stück. Abgeschlossen in dem Sinne, daß er selbst als kleines Liedchen wahrgenommen werden könnte. Angenommen, der Ausschnitt besteht aus drei Noten. Diese Noten stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander. Selbst wenn wir nicht wissen, was für ein Verhältnis das ist – es existiert. Die Beziehungen (d.h. Kombinationen aus zwei und mehr Tönen, die mit den drei Noten unseres Ausschnitts möglich sind) werden die „Wörter“ unseres „Intonations-Wörterbuches“ sein. Kennzeichnen wir diese durch die Symbole K, L, M und den kompletten Auszug durch K-L-M / K-L-M. Der Schrägstrich symbolisiert das Ende eines Motivs. Somit sind folgende Kombinationen sinnvolle Worte für uns: K-L, L-M, K-L-M.

Nun stellen Sie sich vor, daß wir einen anderen Ausschnitt gewählt haben, in dem dieselben Noten andere Kombinationen hervorgebracht haben. Auf diese Weise ist unser Wörterbuch angewachsen. Jetzt fügen wir diesen drei Noten eine weitere zu – das Wörterbuch wächst weiter, etc. Eine vollständig korrekte Erklärung des Wörterbuches ist wiederum weitaus komplizierter, aber sie würde einen unvorbereiteten Leser entsetzlich langweilen. Dieses kleine Modell ermöglicht uns dennoch, eine Vorstellung davon zu gewinnen. Bei dieser Herangehensweise, erfolgen die Entwicklung des inneren Gehörs und die Annäherung an die Musikkultur simultan.

Noch einmal: um voraushören zu können, braucht man mehr als das innere Gehör. Es ist

---

<sup>2</sup> 1. [...] die Intonation <wird> als die Grundlage der musikalischen Ausdruckhaftigkeit und der sinnvolle Aussage betrachtet (...) 2. Melodiefloskel, kleinste sinnvolle Melodiewendung (Tonschritt). G. Balter, Fachwörterbuch Musik, deutsch-russisch und russisch-deutsch. „Sowjetskij Kompozitor“ und „VEB Deutscher Verlag für Musik“, Moskau-Leipzig, 1976.

notwendig, aber ebenso notwendig sind auch einige andere Dinge. Auf welche Weise können wir vorausdeuten, was man uns sagen wird? Die alleinige Kenntnis der Grammatik und der Wörter reicht nicht aus.

Erinnern Sie sich, wie wir das Wort „Stadion“ erraten haben. Gegen Ende des Wortes hat die Wahrscheinlichkeit, beim nächsten Buchstaben richtig zu liegen, immer mehr zugenommen. Wir äußerten die Vermutung, daß nun nicht irgendwelche x-beliebigen Zeichen folgen müssten, sondern eben die, die uns am wahrscheinlichsten scheinen. Woher aber wissen wir, welche Zeichen wahrscheinlich sind? Diese Gewissheit verdanken wir der Bekanntschaft mit einer Vielzahl von Texten, die diese Zeichen ebenfalls verwenden. Was heißt das, auf die Musik übertragen? Das heißt, daß selbst eine recht chaotische Bekanntschaft mit Musikstücken letztendlich dazu führt, daß sich beim Hörer eine intuitive Vorstellung davon entwickelt, welche Wahrscheinlichkeit für welche Klänge in Frage kommt. Einige Klänge erscheinen häufiger als andere. Stellen wir uns vor, daß wir eine Fremdsprache erlernen. Der rationale Weg sähe so aus, daß wir uns einerseits mit Muttersprachlern umgeben, um eine authentische „Sprachsphäre“ zu schaffen. Dann würden wir uns mit Redewendungen und besonders gängigen Wörtern und Ausdrücken vertraut machen, diese perfektionieren und uns anschließend den weniger geläufigen Ausdrücken zuwenden usw.

Derselbe Weg empfiehlt sich beim Erlernen der Musiksprache. Einerseits sollte daheim gute Musik erklingen – die „Sprachsphäre“; andererseits ist es erforderlich, unter Anleitung eines Musiklehrers die wahrscheinlichsten „Musikwörter“ zu lernen. Diese sollen zu Stereotypen für das innere Gehör werden. Diese Stereotypen werden dann allmählich durch den Erwerb von „Musikwörtern“ mit geringerer Wahrscheinlichkeit zerstört, werden aber wiederum zu neuen Stereotypen, die ihrerseits durch neue Musikworte zerstört werden. Das geht immer so weiter. Was sind „Musikwörter“? Es ist eine ganzheitliche Verknüpfung der am Anfang genannten dynamischen, klangfarblichen, rhythmischen, melodischen, harmonischen, polyphonen und strukturellen Elemente. In erster Linie sollten aber die Elemente verinnerlicht werden, die sich besonders produktiv auf das anfängliche Lernen auswirken: die rhythmischen, melodischen und harmonischen Elemente der Musiksprache.

Ich stelle mir also das Erlernen der Musiksprache, die Entwicklung der Musiksprache und des musikalischen Denkens folgendermaßen vor:

Die Musiksprache wird als Wahrscheinlichkeitssystem aufgefasst. Dessen Aneignung erfolgt mit Hilfe des inneren Gehörs über das Verinnerlichen von Elementen, deren Wahrscheinlichkeitsquotient im Verlauf des Lernprozesses sinkt. D.h. zunächst eignen sich die Schüler die wahrscheinlichsten Elemente der Musiksprache an und schreiten dann zu den weniger wahrscheinlichen fort. Sämtliche Zwischenschritte werden zu Stereotypen ausgebildet (d.h. die Erwartung dieser Elemente erreicht eine Wahrscheinlichkeit von 100%), die danach mit dem Ziel, die Vorstellung über die Wahrscheinlichkeit zu erweitern, durch neue Elemente gestört werden.

Unter Musiksprache verstehe ich eine Verallgemeinerung der Gesetzmäßigkeiten, die in musikalischen Texten ihren Platz finden, d.h. in den uns bekannten Musikwerken, deren Gesamtheit (wie wir bereits wissen) die Musikkulturbildet. Diese wiederum wird nach dem Prinzip der steten Erweiterung des „Intonations-Wörterbuchs“ verinnerlicht, was ermöglicht, die beiden Prozesse zu vereinen – das Vertrautwerden mit der Musikkultur und die Entwicklung des inneren Gehörs finden parallel statt.

Alles zusammen trägt zur Entwicklung der intuitiv vorausdeutenden Wahrnehmung bei, ohne welche ein adäquates Verständnis von Musik nicht möglich ist.

## **8. Welche Rolle spielt der Komponist – Feldherr oder Komplize?**

Ich nenne meine Methode „Die Entwicklung des musikalischen Denkens“. Bisher war die Rede jedoch vom Gehör, von der Wahrnehmung, der Kultur, der Sprache – nicht vom Denken. Der Begriff „musikalisches Denken“ ist gar nicht leicht zu definieren, da die Meinungen darüber, was Denken ist, auseinandergehen. Normalerweise wird dem Denken die „gefühlsmäßige Wahrnehmung“ gegenüber gestellt. Diese „gefühlsmäßige Wahrnehmung“ liefere dem Denken Stoff zur weiteren Bearbeitung, die mit Hilfe der Sprache erfolge. Nähmen Gedanken Wortgestalt nicht an, finde kein Denken statt. Denken „an sich“, ohne Wortgebrauch sei nicht möglich. Auf dieser Grundlage funktioniert musikalisches Denken folgendermaßen: zuerst gewinnen wir Lauteindrücke aus Musikstücken, danach analysieren wir das Stück gedanklich. Dabei formulieren wir unsere Gedanken in unserer Muttersprache. Wir zerlegen das Stück in seine Bestandteile, erkennen Unterschiede und Gemeinsamkeiten, vergleichen das Stück mit anderen Stücken desselben Autors und mit Stücken anderer Autoren desselben Genres (z.B. den Walzer des Komponisten N mit dem des Komponisten M). Das ist jedoch kein „musikalisches Denken“, das ist „Nachdenken über Musik“.

Das „musikalische Denken“, und an dieser Stelle gebrauche ich dafür die seltsame, widersprüchliche Definition „gefühlsmäßiges Denken“, benötigt Wörter nicht. Mit Hilfe der vorausdeutenden Wahrnehmung vollbringen wir alle oben beschriebenen Vorgänge intuitiv. Wir analysieren dabei nicht nur, sondern „synthetisieren“ auch. Das bedeutet, im Laufe des prognostizierenden Hörprozesses, im Laufe des Voraushörens, versuchen wir nicht nur, ankommende, neue Informationen zu erraten, sondern schon das Endresultat zu sehen. Es formt sich eine nichtsprachliche Gestalt des Werkes. Wir versuchen, den Informationsstrom in das von uns gedanklich hervorgerufene Gesamtbild einzubetten. Wir messen uns quasi mit dem Komponisten, und „komponieren“ mit. Dabei ordnen wir gewissermaßen das Tonchaos, das uns der Komponist Ton für Ton vorgibt. Eben dieses Ordnen stellt die Freude am Verstehen dar.

Die höchste Stufe der Freude an der Musik liegt im Übrigen gar nicht im Vorausdeuten und Ordnen, sondern darin, ob es uns gelingt, das Gehörte mit unserer emotionalen Erfahrung zu verbinden, d.h. so auf Musik zu reagieren, als wäre sie nicht eine Anhäufung von Tönen, Klangfarben und Rhythmen, sondern Bestandteil unseres Lebens. Allerdings erscheint das „Gehörte“ nicht von selbst in uns, nicht als eine Art physische Reaktion des Organismus auf die von Tönen bewegte Luft. Erst als „Vorausgehörtes“ und von uns „Gedachtes“ gewinnt Musik Gestalt in uns.

Somit gilt:

- Um das Gehörte mit unserer emotionalen Erfahrung verbinden zu können, müssen wir es erst einmal gehört haben.
- Gehört haben heißt, vorausgehört und mitkomponiert zu haben.
- Voraushören und mitkomponieren kann man nur, wenn man das Wahrscheinlichkeitssystem der Musiksprache beherrscht.
- Das Wahrscheinlichkeitssystem basiert auf einer Verschmelzung von Kulturerwerb und dem Errichten und Zerstören von Stereotypen.
- Kulturerwerb geschieht durch das allmähliche Erweitern des „Intonations-



Wörterbuches”.

## 9. Geht's auch genauer?

Wie gestaltet man solche Abläufe wie „Errichten und Zerstören von Stereotypen“ für ein Kind gleichermaßen attraktiv und effektiv? Wie muß das „Intonations-Wörterbuch“ beschaffen sein? Auf diese Fragen antwortet die *Lehre*. Bislang war hier die Rede von der *Methode*. Einiges des hier Beschriebenen ist auch in anderen Methoden vorhanden, und ich verdanke vieles anderen Autoren. Was meine Methode unterscheidet, ist *die Ausrichtung jeder einzelnen Übung auf die Entwicklung des vorausdeutenden inneren Gehörs und die Errichtung eines musikkulturellen Bauwerks auf dem Fundament eines allmählich wachsenden musikalischen Wortschatzes*.

Ich habe versucht, meine Methode so zu erklären, daß auch Laien, die keine Vorkenntnisse in Musiktheorie haben, die aber immerhin bereit waren, den Text, bis hierher durchzulesen, sie verstehen.

Ich bin mir allerdings nicht sicher, ob es tatsächlich gelungen ist. Schon des Öfteren habe ich feststellen müssen, daß man mich entweder gar nicht oder falsch versteht.

In einem russischen Lehrbuch für (Musik-) Lehramtsstudenten steht beispielsweise über meine Methode geschrieben:

*„V. B. Brainin hält das Gruppieren von Phrasen für die zentrale Handlung des musikalischen Denkens. Seiner Meinung nach gibt das Ende einer Phrase über ihren Anfang Aufschluss. Je näher das Ende der Phrase rückt, umso höher ist die Wahrscheinlichkeit, das darauf Folgende zu erraten. Das hängt damit zusammen, daß die letzten Töne einer Melodie häufiger identisch sind. Andererseits kann man bereits am Anfang der Melodie ablesen, wie sie ausgehen wird. In der von Brainin entwickelten Lehre wird eben dieser Fähigkeit große Aufmerksamkeit gewidmet.“*<sup>3</sup>

Die Autoren des Lehrbuches haben die Methode zwar korrekt umrissen, jedoch haben sie als Essenz lediglich das Voraushören des Satzendes angegeben, obwohl es eigentlich darum geht, sämtliche Vorgänge innerhalb einer Melodie vor auszuhören. Woraus ich nur entnehmen kann, daß die Quelle (und diese muß ja in meinen eigenen Ausführungen liegen) nicht eindeutig oder verständlich genug war.

Das Zerlegen in Phrasen ist tatsächlich der Kern, jedoch mit einem anderen Sinn. Wenn wir eine Fremdsprache erwerben, lernen wir nicht Laute auswendig, aus denen die Silben bestehen, aus welchen die Worte bestehen, aus denen dann Sätze gebildet werden (ich bitte um Entschuldigung für diese sperrige Formulierung, aber auf diese Weise wird noch deutlicher, daß Sprache nicht derart linear aufgebaut ist). Wir lernen nicht Worte wie „Haus“, „Kuh“, „Teller“, sondern „das ist ein Haus“, „das ist eine Kuh“, „das ist ein Teller“ oder „ich habe eine Kuh“ usw.. Genauso ist es

---

<sup>3</sup> W. M. Podurowskij, N. W. Suslowa. Psychologische Korrektur der musikpädagogischen Tätigkeit. (Empfohlen durch das Ministerium für Ausbildung der Russischen Föderation als Lehrbuch für Hochschulstudenten). Wlados, Moskau 2001, S. 22.

auch in der Musik, nicht einzelne Töne und ihre Kombinationen untereinander zählen, sondern musikalische Phrasen. Eben sie erweisen sich als Träger des musikalischen Sinns. Selbst wenn so eine Phrase aus bloß zwei Tönen besteht, muß zu hören sein, daß sich diese beiden Töne irgendwie von ihrer Umgebung abheben, dass sie gemeinsam eine Einheit, eine musikalische Gestalt bilden.

Obwohl das oben genannte Zitat meine Methode ungenau beschreibt, ist es doch nah an der Wahrheit. Andere Quellen beschränken sich einfach auf: „Brainin beschäftigt sich mit der Entwicklung des absoluten Gehörs“ etc.

Das „absolute Gehör“ (dessen Funktionsweise bis heute nicht gänzlich erforscht ist) und ähnliche Dinge gehören nicht zur Methode, sondern zur Lehre. Es ist wahr, daß ich der Entwicklung des absoluten Gehörs meine Aufmerksamkeit widme. Dies geschieht aber nicht mit Absicht, sondern ist ein Nebeneffekt meiner anderen Bemühungen. Darüber steht folgendes in einem anderen russischen Lehrbuch:

*„In der Hinsicht ist die Erfahrung V. B. Brainins ganz interessant. Er zeigt die Möglichkeiten der Entwicklung des absoluten Gehörs bei Kindern auf. Es geschieht als eine Art Nebeneffekt während der Entwicklung des tonalen, funktionsharmonischen, klangfarblichen, vokalpositionierten Gehörs, mit dem Ziel des Erwerbs einer freien „Orientierung im Tonraum“.<sup>4</sup>*

Das absolute Gehör ist also die Fähigkeit, über das Hören sämtliche Töne unterscheiden und zu benennen. Es gehört dem „registrierenden Gehör“ an. Das „registrierende Gehör“ liefert uns Informationen zur klingenden Musikwelt, gibt uns aber keine Möglichkeit, vorauszudeuten welche Information uns als nächstes erreichen wird. Diese Fähigkeit liefert ausschließlich das „prognostizierende Gehör“.

Was die Lehre angeht (d.h. die Abfolge konkreter Aufgaben, die sowohl auf die mentale, als auch die emotionale Entwicklung eines 2-4 Jährigen abgestimmt ist), so ist es leider unmöglich, diese kurz zu schildern. Der Sinn einer jeden Lehre besteht darin, daß sie eine Abfolge von Schritten bietet, die zum Erreichen eines bestimmten Ergebnisses essentiell sind. Diese Abfolge ist in meiner Lehre für alle Elemente der Musiksprache vorgesehen, insbesondere für den Rhythmus, die Melodie, die Harmonie, die Polyphonie und für musikalische Strukturen (Phrasen, Sätze, formale Abschnitte, Formen). Soll er Rhythmus und musikalische Strukturen verstehen, muß der Schüler lernen, die Anordnung der Musik in der Zeit wahrzunehmen. Soll er Melodie und Harmonie verstehen, muß er lernen, die Anordnung der Musik im musikalischen Raum wahrzunehmen. Dabei wurde die Lehre so konzipiert, daß sämtliche Elemente der Musiksprache simultan eingesetzt werden. Sollten rhythmische Übungen im Vordergrund stehen, werden diese – für den Schüler unbewußt – durch melodische, harmonische und strukturelle Elemente unterstützt. Das Lesen und Verstehen solcher Schritte verlangt spezielle Kenntnisse und die Bereitschaft (wenigstens für die Zeit des Lesens) gewohnte Muster abzulegen. Meine Lehre sieht mehrere Studienjahre vor. Allerdings können bereits nach ein bis zwei Jahren Erfolge in der

---

<sup>4</sup> E. B. Abdullin, E. W. Nikolaeva. Theorie der Musikausbildung. (Aufgenommen als Lehrbuch durch das Ministerium für Ausbildung und Wissenschaft der Russischen Föderation für Hochschulstudenten im Fach „Musikausbildung“). Academia, Moskau 2004, S. 37.

Wahrnehmung und Gestaltung von Musik erzielt werden. Auch kleine Fortschritte führen dazu, daß man anders hört und vorausdeutende Reflexe entwickelt (die für jegliches Denken nötig sind). Je weiter es ein Schüler jedoch es auf diesem Weg bringt, umso vollkommener und umfangreicher wird sein Denkvermögen sein. Das gilt für den Hörer wie für den professionellen Musiker.

## **10. Werfen wir einen Blick auf das eben Gelernte.**

Wir haben drei Quellen, die für das Verständnis der Musik notwendig sind, kennengelernt:

- Die Elemente der Musiksprache
- Die Musikkultur
- Die vorausdeutende Wahrnehmung

Wir haben erfahren, daß man zur vorausdeutenden Wahrnehmung das innere Gehör braucht,

daß man um Musik wahrnehmen zu können, an ihrem Schöpfungsprozess beteiligt sein muß (quasi als „Mitautor“),

daß das systematische Erlernen der Musik beim Kind nicht chronologisch und nicht den Formen und Gattungen folgend, sondern durch ständiges Erweitern des musikalischen Wortschatzes ablaufen sollte,

daß nicht einzelne Noten als musikalisch sinnvolle Einheiten anzusehen sind, sondern die musikalische Phrase in Einheit von Rhythmik, Melodik und Harmonik. Musikalische Elemente sollten über diese ganzheitliche Erscheinung erschlossen werden. Von hier aus kann man sich sowohl „aufwärts“ also zu kompletten Musikstücken hin, als auch „abwärts“ zu einzelnen Klängen und Tönen hin bewegen,

daß es ohne die oben genannten Fähigkeiten nicht denkbar ist, gehörte Musik mit unserer im Leben erworbenen emotionalen Erfahrung zu verknüpfen, und somit kein Verstehen möglich ist.

Wir haben schließlich einiges über die Methode erfahren, jedoch nichts über die Lehre, da das sowohl fachspezifische Vorkenntnisse als auch deutlich mehr Platz benötigt.