

9 Die Krise in der abendländischen Kompositionslehre

I

Musikpraktische Schriften, die die Bedeutung didaktischer Methoden aus der jeweiligen historischen Perspektive mit zentralem Blick auf die Komposition erhellen, gibt es seit fast tausend Jahren und erst das daraus resultierende Verständnis für die vergangenen Entwicklungen wird uns einen Ausblick in die Zukunft gestatten. Dabei reicht es nicht, nur die Handlungsmuster zu berücksichtigen. Diese zwingen uns aufgrund ihrer unermesslichen Vielfalt, allgemeine Prinzipien zu formulieren. In diesem Sinne soll eine natürliche Symbiose von «Taten und Ideen» vorausgesetzt werden.

II

Die aktuelle Situation der abendländischen Kompositionsdidaktik ist chaotisch. Man könnte folgende Bereiche unterscheiden: a) die sogenannte «traditionelle» Didaktik; b) die akademisch «erneuerte» (I. neo-polyphon, II. neo-harmonisch und III. neo-formal); c) die experimentelle (I. seriell, II. aleatorisch, III. anarchisch und IV. exotisierend). Die Studenten der westlichen Welt arbeiten sich an der Vielfalt der Mittel und deren Verknüpfungen ab, wobei die Material- und Technikauswahl aus dem System einer vegetativen Ökonomie rekrutiert. Die leichthin als international bezeichneten Beziehungen sollte man eher als kosmopolitische auffassen, deren Gärung bisher kein homogenes Produkt zustande zu bringen vermochte. Mit dieser Problematik befassen sich Soziologen, Anthropologen, Wirtschaftswissenschaftler, Ästhetiker u.a., dafür sorgend, dass die alten Konzepte historischer Betrachtung revidiert wurden. So stellt Arnold Toynbee¹ in seiner «Studie der Geschichte» fest, dass die «intelligiblen Bereiche» der Geschichte nicht durch Länder sondern durch Gesellschaften determiniert sind, somit also eher den Ideen als den Taten zuzuordnen sind. Übertragen auf unser Vorhaben, bedeutet dies, dass auch die in diesem Essay vorgebrachten Tatbestände übergeordneten Ideen unterworfen sein müssen, welche maßgeblich die Art der Betrachtungsweise steuert und die sich zum Teil nur über den intuitiven Weg erschließen (wie z.B. durch Anwendung der Kommen-
10 surabilität bei der deduktiven oder Verallgemeinerung bei der induktiven Methode). Der Intuition wird in diesen Zeilen der ihr gebührende Platz eingeräumt werden.

Wie auch auf anderen Gebieten gibt es hier Gegner, die die Existenz unipersonaler Visionen hinsichtlich eines universellen - oder beinahe universellen - Problems anzweifeln. Für unseren Beitrag gilt zudem, dass sich dem einzelnen Forscher zwangsläufig der Bereich des Allgemeingültigen aufgrund der Unmöglichkeit permanenter Präsenz entzieht. «Der Jäger sieht den Wald vor Bäumen nicht». Wir befinden uns in einer Welt, die die historischen Methoden stetig verfeinert und, um nicht einer unnützen Materialanhäufung zum Opfer zu fallen, wird versucht, sie - wie in der Jurisprudenz - dynamischen Verallgemeinerungen anzupassen. Einen sehr kleinen Beitrag kann hierzu unsere «Krise der abendländischen Kompositionslehre» leisten.²

III

Die westliche Kultur ist diversen Phänomenen unterworfen: der Migration, der Revolution, dem Regionalismus und dem Kosmopolitismus mit all seinen Kreuzungen, Transkulturationen und dem allmählichen Verlö-

¹ Toynbee, Arnold:

schen von Praktiken, die die Kulturanthropologen gerade erst zu untersuchen begannen. Als allgemeine Erscheinung zeigt sich hier eine immer schneller zirkulierende Vermischung unterschiedlichster Elemente, was im musikalischen Bereich durch die Medien Radio, Schallplatte und Cassette verstärkt wird. Bemerkenswert ist, dass in der westlichen Musik keinesfalls eine Dominanz spezifisch europäischer Ideen und Praktiken vorherrscht. Im Zentrum der Lehre steht vielmehr eine Synthese, die nicht nur europäische Exotika (bulgarische, jugoslawische, ungarische etc.) absorbiert, sondern auch afroeuropäische und autochthone Elemente aus Spanien und den beiden Teilen Amerikas. Dieser Akkumulationsprozess schreitet stetig voran. Von der folkloristischen Ebene über die populäre erhält sie Einzug in die Welt der gelehrten Musik, der seit Palestrinas Kontrapunkttechnik größere Veränderungen erspart geblieben waren. Diese neue Art der Konfrontation schafft zur Zeit unlösbare Probleme. Es fehlen Regeln, die zeigen, wie mit diesen neuen Verbindungen umzugehen ist, wie wir sie in den Werken von Debussy, Strawinsky, Milhaud, Gershwin, Chávez u.a. auffinden. So macht die Abhandlung über «Polyphonie» von Vuillermin (1906)³ zwar die Brisanz des Themas deutlich, bietet aber keine Anhaltspunkte für eine mögliche Verarbeitung der Potentiale. Und selbst Schönberg, der seinen Schülern und Nachfolgern die Krise des funktionalen Systems, wie es sich in der tonalen Kadenz darstellt, vor Augen führte, versäumte es, der nachfolgenden Didaktik etwas Handhabbares anzubieten. Im Zuge ewigen Negierens scheinen auch die traditionellen Gesangsübungen im Zeitalter der elektronischen Musik überflüssig zu werden. Die Vielfalt der Methoden und die Vervielfachung der «Instrumente», die es erlauben, akustische Reize zu produzieren, ermöglichen heute wie nie zuvor ein immer weniger kontrollierbares Wachstum unterschiedlichster Personalstile. Aber ein Wachstum ohne einen organischen Bezug zum Ganzen ist keine Entwicklung, sondern eine Hypertrophie, die es in Hinblick auf eine bessere Funktionsfähigkeit zu begrenzen gilt, da zu große Divergenzen zwischen dem Vokabular des Erfinders und dem des Hörers unvorteilhaft sind. Angesichts der Unmöglichkeit, alle Details zu erfassen, die in den allgemeinen Bereich integriert werden müssten, werden wir den Prozess umkehren und den gemeinsamen Nenner all dieser Effekte studieren: den Menschen. Somit fällt es den Anthropologen zu, mit Hilfe der Philosophen aus der gegenwärtigen Expansion eine «brauchbare Ausrichtung» herauszudestillieren, jedenfalls sofern es beabsichtigt ist, die authentische Funktion der Kunst zu wahren. Man könnte versuchen, in die unverwechselbare «Persönlichkeit» einzudringen, die dem expressiv Geschaffenen zugrunde liegt, um dann dabei zu ermitteln, wie es gelingen kann, dass sie «ihre» Botschaft aussendet. Hierin liegen die wirklichen Probleme, denen ein Didaktiker der Kompositionslehre sich stellen muss. Es ist erforderlich, dass er fähig ist, die Intentionen des Schülers zu erkennen und ihm bei der Realisation behilflich zu sein. Die Psychoanalyse hat uns gezeigt, dass die freie Assoziation die effizienteste Methode ist, um etwas über die Situation einer Person, sein Wollen und seine Neigung, zu erfahren. Der schwächste Punkt der gegenwärtigen Lehre ist der, dass die Kritik zu früh korrigierend eingreift, d.h. ohne dass zuvor die allgemeinen Strukturen des «Autors» geklärt wurden. Ich gebrauche den Ausdruck «Autor» bereits für den Studenten, da das Wesentliche ja bereits embryonenhaft in ihm angelegt ist. Am verheerendsten wirkt sich die Abkopplung der akademischen von der zeitgenössischen und der persönlich ästhetischen Problematik des Studenten im Praxisbereich der gegenwärtigen Didaktik aus. Statt von derzeit gültigen Kategorien auszugehen, setzt die Lehre bei der Unterweisung ältester Kompositionsmuster an, arbeitet sich mühevoll an einer Vergangenheit ab, deren Perspektive jenseits des eigenen Horizontes bleibt, immerzu begleitet von dem persönlichen Unvermögen, da diese fernen Gegenden praktisch niemals wirklich «erreicht»

³ Vuillermin,

werden können. Kurioserweise wird dennoch versucht, aus dem weit zurückliegenden Dunkel eine
12 «getreue Interpretation» der Gegenwart abzuleiten. Wenn man sich aber vor Augen hält, dass die freie Assoziation ein rekursiver Prozess ist, wird schnell klar, dass dieser historisierende Forschungsansatz für die Didaktik nicht angemessen sein kann.

Überhäuft von den Geschehnissen und ohne eigene Ideen vegetieren die Meisten unserer kultivierten Mitmenschen dahin wie Schlafwandler, denen es nie gelingt, aus ihren historisch fernen Regionen zum wahrhaft gegenwärtigen Schauplatz kultureller Ereignisse vorzudringen. Der Grund liegt auf der Hand: Die Ausdehnung der Geschichte selbst ist unendlich und sie kann nicht verstanden werden, wenn es keine Ansatzpunkte zur eigenen Erfahrung gibt. «Nihil in intellectu quod prior non fuerat in sensu». Früher gab es keine didaktischen Probleme bei den historischen Untersuchungen, da der kulturelle Bereich aufgrund seiner direkten Ereignisabfolge für Detailanalysen zugänglicher war. Heutzutage aber sollte man lieber vom gegenwärtigen Stand ausgehen. Für den Kompositionsunterricht bedeutet dies, dass man von der Klangwelt des Schülers ausgehen sollte, anhand dessen ein Bewusstsein für die Gegenwart schafft um dann schließlich nach den Ursprüngen zu forschen. Dass dies nicht geschieht, ist bedauerndswert. Die Absurdität dieses misslichen Umstandes tritt besonders deutlich zutage, wenn man einmal versucht, die Verfahrensweise auf den Bereich der Literatur zu übertragen: Entsprechend wäre mit einem Studium der historischen Grammatik zu beginnen, in der Hoffnung, der zukünftige Schriftsteller käme letztendlich automatisch dazu, sich der aktuellen Sprache zu bedienen. Wie schon damals im Renaissance-Zeitalter wird in der Kompositionsdidaktik hauptsächlich entlang der Geschichte studiert, die Persönlichkeit des Schülers ignorierend. Wer oder was wird also entwickelt? Weder die Experimentalpsychologen noch die Soziologen scheinen den Kompositionsunterricht beeinflusst zu haben. Es wird die «Fuge», der «Kontrapunkt», die «Form» etc. gelehrt, vielleicht noch die Fuge in der aktualisierten Vision des Schülers oder den Kontrapunkt als Mittel für seinen Ausdruck. An dieser Stelle diene mir ein Satz von Giselle Brelet (1957)⁴: «Wenn es anhand der Ästhetik möglich wäre, das vorherzusehen, was im Grunde nur durch die Kunst selbst zu entdecken ist, wäre diese nutzlos.» Man vergisst heute, dass in der Improvisation die einzige Chance liegt, die assoziativen Mechanismen des Schülers frei zu beobachten, da sie ein geeigneter Schlüssel zur Persönlichkeit ist. Stattdessen bringt man ihm einen Strukturalismus bei, der ihm selbst fremd ist, so dass er immer mehr vom Wahlcharakter der Kunst getrennt wird. Denn: Wo es nur eine einzige Lösung gibt, gibt es keine Kunst. Das akademische Denken in chronologischen Folgen, dessen Pedanterie, ist ihr Totengräber. Manche sagen, die musikalische Struktur sei eine andere, sobald man nur eine Note verändere. Dabei ersetzt aber die objektive akustische Struktur der Musik die psychoakustische, welche den wahrhaften Gehalt bestimmt. Mit anderen Worten: Das, was als Kunst bezeichnet wird, verwechselt man mit Objekten, die von der Persönlichkeit abgespalten sind.

13 IV

Betrachten wir nun, wie dieses Phänomen üblicherweise angegangen wird. An den Akademien wird gelehrt, was von der Renaissance bis zur Romantik relevant war, z.B. die Harmonielehre der Klassik-Romantik oder den Kontrapunkt aus Renaissance und Barock. Man wundert sich, warum diese Vorbereitung - abgesehen von einigen Ausnahmen - nicht der Zielsetzung gerecht wird, dem Schüler bei der Entwicklung einer authentischen Meinung keine Hilfe sein kann, sei dieser nun Europäer oder Amerikaner. Eine Persönlichkeit

⁴ Brelet, Giselle: «Estética y Creación Musical» [«Ästhetik und musikalische Schöpfung»]. Buenos Aires/Hachette 1957. **[Seitenzahl ?]**

formt sich aus der Summe ihrer Beziehungen, indem sie danach strebt, Qualität und Quantität als den Austausch bestimmende Komponenten ins Gleichgewicht zu bringen. Den expressiven Austausch nennen wir Sprache oder Sprachstil und in weiter entwickelter Form: Kunst. Die einzelnen Elemente dieses Mediums sind zunächst eine Ansammlung im Unter- oder Unbewussten und erreichen erst in ihrer letzten Phase den Grad grammatikalischer und syntaktischer Analyse. (Beispielsweise lernt ein Kind die Sprache, indem es zuerst einfach nur mit ihr umgeht, dann allmählich in den Mechanismus eindringt bis es schließlich nach ausreichender Erfahrung die Stufe der Systematisierung erreicht). Demnach kann eine Didaktik, die von den letzten Abschnitten dieses Lernprozesses ausgeht, nur willkürlich sein, da sie jeder Grundlage entbehrt. Dagegen ist das alltägliche Leben ein guter Lehrmeister, denn es macht uns durch zahlreiche Beispiele deutlich, dass der Umgang mit expressiven Medien sich auf konditionierte Reflexe gründet. So gibt es beispielsweise Analphabeten, die dies in mehreren Sprachen sind. Kurioserweise ähnelt ihre Situation der eines talentierten Kompositionsschülers: sie benutzen die Sprache, ohne deren Regeln zu kennen. Bei abstrakteren Konstruktionen fehlt ihnen die Grundlage, um sie folgerichtig anzuwenden. Offensichtlich ist der Ausgangspunkt jedes Weges die reale Situation, von der man zu neuen Bereichen aufbricht. Die Basis eines angehenden Komponisten ist die Gesamtheit der Elemente, die zum jeweils gegenwärtigen Zeitpunkt seine Phantasie und seinen Ausdruckswillen motivieren. Bedenken wir, dass die Phantasie der Erfahrung (Gedächtnis) entspringt und dass eine unpassende Verpflanzung diesen assoziativen Prozess schwächen oder zerstören wird. Die Ideen des Schülers entwickeln sich größtenteils dadurch, dass sich die ursprünglichen Hörgewohnheiten verändern. Diese Phase verlangt vom Lehrer viel Geduld, und das Praktische (Technik) sollte dem Theoretischen vorgezogen werden, denn man sollte eine Sprache erst sprechen können bevor man sie analysiert und schließlich morphologische und syntaktische Schlussfolgerungen daraus zieht. Im Folgenden zitiere ich einen Artikel Raouíl Hussons⁵:

«Sehen wir jetzt, wie der Inhalt der Musikästhetik Gegenstand einer experimentellen Analyse sein kann und darüber hinaus: Der einer systematischen Erfindung .»

«Das wesentliche Merkmal der Musik ist, dass sie eine affektive Sprache konstituiert. Wenn man ‹Sprache› sagt, stößt man ‹ipso facto› auf die ganze Palette fein abgestufter Fragestellungen, wie sie in den vergangenen Jahrzehnten in der allgemeinen Linguistik entwickelt wurde, unter Erlangung eines hohen Differenzierungsgrades. Um zu sichern, dass auch wir uns im Rahmen des Vernunftmäßigen bewegen, sollten wir uns von diesen Ansätzen inspirieren lassen.»

«Man spürt, dass eine Morphologie der musikalischen Sprache existieren kann. Ihre Aufgabe wäre es, diejenigen klanglichen Besonderheiten im Bereich der melodischen Form oder der harmonischen Strukturen aufzuspüren, die den herkömmlichen auditiven Reaktionen entgegenwirken (diese weiterführend oder als neuartiger, autonomer Anstoß von Außen; dienzephalisch affektiv oder kortikal intellektuell) und zwar auf den Ebenen rhythmischer Effekte, in Bezug auf die Stimulierung der auditiven Aufmerksamkeit, der para- und ortho-sympathischen Reaktionen etc.. Innerhalb dieser Morphologie müssten Themen klassifiziert und auf eine kleinstmögliche Anzahl fundamentaler und immer wiedererkennbarer musikalischer

⁵ Husson, Raouíl: «Psychologische Voraussetzungen der Musikästhetik». In: «Revue musicale» Nr.236/1958. Hier das 7.Kapitel: «Die experimentelle Analyse des musikästhetischen Inhalts . Grundlegende Methoden und Fragestellungen». Anm.: Inspiriert durch die vergleichenden Analysen zwischen Musik und Literatur der Klasse Domingo Santa Cruz', entwickelten wir vor acht Jahren gemeinsam mit den Schülern einen Lehrgang, der auf diesen Prinzipien aufbaut. **[Seitenzahl ?]**

Zeichen (auf emotiver Basis?)⁶ reduziert werden, ein Problem, das schon von Paul Servien (1929)⁷ angeschnitten wurde.

«Eine Semantik der musikalischen Sprache müsste es sich zur Aufgabe machen, die affektiven Bedeutungen dieser Zeichen unabhängig von vorausgegangenen Studien zu präzisieren. Ferner sollte aufgezeigt werden, wie sich die Bedeutung durch Motivvariationen und -mutationen vom Ursprung entfernt.

Die Syntax hingegen müsste sich mit den thematischen und harmonischen Verkettungen befassen, jeweils aus expressiver, auditiver und affektiver Sicht. Diese einfache Systematisierung könnte eine neue Methode sein, um regulativ in das Gebiet der Musikästhetik vorzudringen, wobei das Studium auf einer angemessenen Kenntnis psychologischer Grundlagen beruhen sollte.»

Die Ausführungen dieses Kapitels lassen uns ahnen, dass Analysen, die die Beziehungen zwischen Persönlichkeit und akustischem Stimulus außer Acht lassen, unergiebig sein müssen.

15 Die Lehrinstitute bieten derzeit wenig oder keine Ansatzpunkte für Problemlösungen in dieser Hinsicht. Meist geht es darum, neue objektive Strukturen zu erfinden, ohne dass man sich um die Ausdruckskraft kümmert. Dadurch verliert die musikalische Sprache an Qualität.

Max Scheler⁸ offeriert in seiner Studie über «Wesen und Form der Sympathie» den bedeutenden Einfluss des affektiven Mechanismus beim Transfer von Wissen und Erfahrung. Nicht umsonst hat sein Werk in revolutionärer Weise die gegenwärtige Didaktik beeinflusst, allerdings ohne besondere Auswirkung auf die Praxis der Musikerziehung. Die Essenz seiner Methode bezieht sich auf die Notwendigkeit, die Existenz eines «Du» vorauszusetzen, das man kennen und assimilieren sollte. Das Objekt ist in diesem Fall die fremde Persönlichkeit.

Die Ansätze Toynees, Hussons und Schelers einbeziehend können wir uns einen Einblick verschaffen über den Status Quo gegenwärtiger Kompositionsdidaktik, der folgende Defizite aufweist: a) falscher Ausgangspunkt, b) falscher Objektivismus, c) Abweichung vom analytisch-synthetischen System, d) Fehlen einer humanistischen Einordnung der einzelnen Problematik.

Wie kann es aber dennoch sein, dass aus diesem System trotzdem gute Komponisten hervorgehen? In Wahrheit ist die Anzahl guter Kompositionen aber im Vergleich zum Maß didaktischer Aktivität sehr gering und die Meisten von ihnen stehen den Lehransätzen ablehnend gegenüber. Der akademische Einfluss wirkt im Allgemeinen eher katalytisch durch die unter- und unbewussten Schichten des Schülers und weniger durch Assimilation des Lernstoffes. Eine Ausnahme mögen Methoden wie die Karl Schiskes⁹ sein, in der davon ausgegangen wird, dass Improvisation die Achse kompositorischen Lernens ist.

Nie zuvor hat man derart penetrant darauf bestanden, entlang einer Theorie zu komponieren, die größtenteils intellektuell intendiert ist. Hieraus entsteht dann nicht nur eine Entfremdung zwischen dem Schöpfer und seinem Publikum, sondern auch zwischen ihm und seinem Werk. Mit Schiller¹⁰ können wir sagen: «Wenn du wissen willst, wie die anderen fühlen, schau in dein eigenes Herz; wenn du etwas über dich wissen willst, beobachte die, die dich umgeben.» Der Intellekt kann eine Quelle der Kreativität sein, aber ihrer wahrer Nährboden sind Motorik und Affekt, so dass die künstlerischen Strukturen allein keinen kreativen Gehalt ausmachen können.

Selbstverständlich reicht dieser kurze Ausflug in die Gedankenwelt herkömmlicher Modelle nicht aus um

⁶ Einschub des Verfassers

⁷ Servien, Paul (1929): ...

⁸ Scheler, Max:...

⁹ Schiske, Karl

¹⁰ Schiller, Friedrich:...

16 unsere neuartige These ausreichend zu erhärten. Unentbehrlich ist eine detaillierte Aufstellung - Element für Element, Ressource um Ressource - bis zu dem Punkt, an dem die Notwendigkeit einer neuen Didaktik zur Syntax musikalischen Denkens deutlich hervortritt. Festzustellen ist, inwiefern sich (ausgehend vom Rhythmus als dem einzigen wirklich elementaren Bestandteil der Musik) die Ideen und Regeln als widersprüchlich, ungenügend und veraltet erweisen. Untersucht werden muss, wie die mit dem Rhythmus verknüpfte Monodie die stilistische Evolution der Musik, das musikalische Denken überhaupt und die Logik bestimmt. Es muss ein System aufgestellt werden, das dem Komponisten Orientierung bietet für die neu aufkommenden Probleme, allerdings ohne dass es selbst wieder einengende Regeln und Mechanismen produziert. Wir wagen folgenden Entwurf:

1. Morphologische, expressive und semantische Aspekte der Rhythmik. Logik. Würdigung des analytischen Beitrags von Domingo Santa Cruz.
 - a) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytische und synthetische Aspekte.
 - b) Entwurf einer neuen Technik. I. Imagination und Logik; II. Syntax
2. Morphologische, semantische und expressive Aspekte der Melodik und der musikalischen Horizontalität.
 - a) Besondere Aspekte der rhythmischen und melodischen Mittel.
 - b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte.
 - c) Entwurf einer neuen Technik: I. Vektorielle Darstellung der melodischen Entwicklung. Imagination. II. Mechanismen und Reflexe der horizontalen Syntax. III. Vertikale Resultante. Ihre Herleitung.
3. Morphologische, semantische und expressive Aspekte der Polyphonie.
 - a) Spezifika der Mittel. Generierende Aspekte
 - b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte.
 - c) Entwurf einer neuen Technik: I. Formulierung der Ergebnisse. II. Die Problematik der polyphonen Syntax. Imagination. III. Horizontale Synthese IV. Vertikale Synthese.
4. Morphologische, semantische und expressive Aspekte der Harmonie.
 - a) Das spezifisch Harmonische. Generierende Aspekte der Harmonie.
 - b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte.
 - 17 c) Entwurf einer neuen Technik: I. Harmonische Bedeutungsträger. Syntax. Imagination. II. Mechanische und reflexive Aspekte. III. Horizontale Effekte.
5. Aspekte der Form hinsichtlich Semantik und Ausdruck
 - a) Spezifika der Mittel. Ihre suprasummativ Qualität als elementares ästhetisches Objekt.
 - b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte.
 - c) Zu den Ideen von geschlossenem Feld und linearer Entwicklung in der musikalischen Form.
 - d) Entwurf einer Neo-Ästhetik: I. Syntax. Imagination. II. Mechanische und reflexive Aspekte. III. Psychologische Aspekte
6. Aspekte der Klangfarbe. Morphologie, Semantik und Ausdruck.
 - a) Spezifische und generierende Charakteristika
 - b) Aktueller akademischer Status
 - c) Logische und handwerkliche Aspekte

- d) Imagination und Syntax der Klangfarbe
- e) Ebenen psychologischer Wirkung
- f) Reflexive Wirkung

7. Aspekte der außermusikalischen Elemente in der Musik
- a) Der durch die Synthese entstehende einheitliche oder globale Charakter
 - b) Aktueller akademischer Status.
 - c) Imagination, Logik und Syntax
 - d) Synthetische Aspekte, die aus dem Ergebnis wie aus dem Procedere resultieren
 - e) Analytisch-synthetische Methoden.

8. Aspekte der Regelmäßigkeit und der Tradition in der Kompositionstechnik
- a) Begriff der Regelmäßigkeit: I. Akademisch. II. Neu.
 - b) Konzeption der Mittel
 - c) Die Tradition als wirkende Kraft bei der Bildung einer Technik: I. Didaktischer Traditionalismus. II. Funktionale Tradition als Basis einer Didaktik
 - d) Soziokulturelle Aspekte einer wissenschaftlichen Ästhetik als Quelle zukünftiger Techniken.
 - e) Formulierung einer Ethik der Lehre, die sich sowohl auf den künstlerischen Ausdruck als auch auf das Kunstwerk an sich beziehen lässt.

Um diesen Entwurf auch nur annähernd zu umreißen, wären mindestens acht Artikel notwendig. Präzision und Leistungsfähigkeit können unbegrenzt ausgebaut werden, was nicht Aufgabe einer einzelnen Person sein muss. Das System bleibt offen für die Geschichte.

18 Im Folgenden seien einige Punkte angeführt, an denen sich die weitere Arbeit orientieren kann:

1. Die Schnelligkeit, mit der sich die geschichtliche Perspektive verändert hat, wurde von der Didaktik nicht erfasst. Es müssen aber stabilisierende Faktoren gefunden werden, um über die Weiterentwicklung und die Handhabung der Mittel entscheiden zu können.

2. Die den künstlerischen Mitteln (Werken) zugeschriebene Dauerhaftigkeit hat sich objektiv betrachtet als unhaltbarer Trug herausgestellt. Für ein angemessenes Werturteil sind sowohl fixe als auch variable Kriterien notwendig geworden.

3. Die Eingliederung der Musik in die wissenschaftlichen Disziplinen («Trivium») hat in vergangenen Epochen für Verwirrung gesorgt und sie in ihrer Funktion als Sprache geschwächt.

4. Das übermäßige Vertrauen in ein Urteilsvermögen, das sich auf das Verständnis traditioneller Aussagen stützt, hat die musikalische Technik, die im Dienste des Ausdrucks einer Persönlichkeit stehen sollte, sehr behindert.

5. Das Phänomen einer mechanischen Imitation hat eine authentische Transformation des Inhalts überlagert.

Eine größere Transzendenz - und ebenso eine stärkere Stabilität der Didaktik - kann nur erreicht werden, wenn man sich in der Kunst auf die dauerhaftesten Eigenschaften der *conditio humana* («*condición humana*») stützt. Hierzu zählen die Erkenntnisse der Psychophysiologie in Bezug auf den Ausdruck und die Wahrnehmung, die das Denken und dessen Prozesse (Logik) beeinflussen. [Eine authenti-

sche Übertragungskompetenz]¹¹ ist also gebunden an die personalen Bedingungen des Subjektes: a) Erziehung, Bildung und genetische Prädestinierung und b) historische Situation und Umwelt. Für den Kompositionsdidaktiker kann hypothetisch folgender Leitfaden entworfen werden:

1. Kenntnis der Persönlichkeit des Schülers (im Allgemeinen und im Besonderen) durch die Improvisation.
2. In der Anfangsphase sollte der Schüler nicht kritisiert werden.
3. Kein Insistieren auf Exklusivlösungen in der Verfeinerungsphase.
4. Den Schüler darauf aufmerksam machen, wenn Struktur und ursprüngliche Intension im Widerspruch zueinander stehen.
5. Den Entwurf präzisieren.
6. Die Durchführung detaillieren.
7. Versuchen, eine Morphologie des Schülers zu entwerfen in Abhängigkeit von seinen Ausdrucksproblemen.
8. Versuchen, eine Semantik seiner Mittel zu bestimmen.
9. Versuchen, eine Syntax zu erstellen.

¹¹ Original: «Dependen...» : «[Es] hängt davon ab...». Bezug entsteht im Vergleich zu Punkt 5. «Das Phänomen einer mechanischen Imitation hat eine authentische Transformation des Inhalts überlagert.»