

7.4 MUSIKALISCHES PRODUKT

7.4.1 MUSIKALISCHE MATERIALSTRUKTUR
UND IHR BEDINGUNGSFELD

Halbjahressequenz für Grund- und Leistungskurs

Didaktische Absicht

In die Materialstruktur der Musik wirken intersubjektive (Stil, Tradition, ästhetische Normen) und subjektive (Stilmodifikation, Stilumbruch) Momente hinein. Diese musikimmanenten Konstellationen und Prozesse sind ihrerseits verflochten mit gesellschaftlichen Phänomenen (philosophisch-theologischen Systemen, Ideologien, soziokulturellen Normen, Funktionen, Klassen, Schichten, Gruppen, ökonomischen Verhältnissen und technischem Standard) und anthropologischen (psychologischen und physiologischen) Konstanten. Diese vielfältigen Implikationen sollen in der Analyse von repräsentativen Beispielen gegenwärtiger und historischer Musik und in der Auseinandersetzung mit Theorien zu diesem Komplex thematisiert werden. Im Vordergrund stehen dabei immer die ästhetischen, theoretischen und historischen Aspekte der Materialstruktur. Erst auf dieser Grundlage lassen sich soziologische Deutungen sachgerecht diskutieren. In den Themenkreisen 2-5 wurde die mögliche Richtung einer solchen gesellschaftsbezogenen Interpretation in den Überschriften und Stichworten angegeben. Themenkreis 6 beschränkt sich dagegen mehr auf die musikimmanente Materialentwicklung der „autonomen“ Kunst.

Qualifikationen

Mozarts Finale der Jupiter-Sinfonie

Ausgearbeitete Teilsequenz zu „Musikalische Materialstruktur“

Thema, Thesen

2.11	Verschmelzung von Fugen- und Sonatenform
2.12	
2.21	
2.22	
4.2	
4.1	
5.2	
5.3	als Folge eines musikimmanenten Prozesses
	als Ausdruck der bürgerlichen Ideologie der Klassentersöhnung
5.3	
1.23	

Fachspezifische Konkretisierung (Feinlernziele)

Formglieder, Themen, Motive, Instrumentationsmerkmale, dynamische und ausdrucksmäßige Modifikationen ermitteln
 Satztechnische Aspekte auf Begriffe bringen: homophon, polyphon, Imitation, Engführung, Spiegel, Umkehrung, permutative Kombination
 Beziehungen zwischen Formgliedern, Themen, Motiven aufdecken
 Verschmelzung von Fugen- und Sonatenform erkennen

satztechnische und formale Phänomene unter Formkategorien subsumieren:
 Sonate: motivisch-thematische Entwicklung, Homophonie, dynamische und ausdrucksmäßige Differenzierung, deutlich artikulierte Gliederung, Modulationsplan, Form (Exposition-Durchführung-Reprise-Coda)
 Fuge: Fugendurchführung, permutative Kombination von Themen, Engführung, Umkehrung, Spiegelung

Beim Vergleich mit Bachs Fuge in C-Dur W. K. I. Invarianten und zeitbedingte Unterschiede feststellen

Wesensmerkmale des „integralen Kunstwerks“ der Klassik verstehen und beschreiben

Verschiedene Deutungen der Adaption des Fugenprinzips verstehen, sachgerecht darstellen und kritisch diskutieren

1. musikimmanente Deutung aus der Stilentwicklung: galanter Stil – empfindsamer Stil – zunehmende Differenzierung – Affinität des neuen satztechnischen Prinzips der motivisch-thematischen Arbeit zur Fugentechnik
2. biographische Deutung aus Mozarts Begegnungen und Auseinandersetzungen mit Fugen (insbesondere Bachs)
3. ideologiekritische Deutung aus der bürgerlichen Idee eines auf Vernunft (= rationales Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit) gegründeten Ausgleichs zwischen feudalem (= Fuge) und bürgerlichem (= Sonate) Prinzip

Texte zur Jupiter-Sinfonie kritisch werten, auf Prämissen untersuchen u. ä.

Die erworbenen Fertigkeiten bei der Analyse vergleichbarer Werke anwenden.

Stoff, an dem gearbeitet werden könnte

Mozart, Finale der Jupiter-Sinfonie L. 17')

Bach, Fuge in C-dur, W. K. I.

L. 11

Mozartbiographien und andere Literatur L. 18

Mozart, Zauberflöte, L. 20
 Analysen, Konzertführer u. ä.
Mozart, Ouvertüre der Zauberflöte, Streichquartett K. V. 385, Finale
Beethoven, op. 110 u. ä.
 Fugen von *Mendelssohn*, *Schumann*, *Reger* u. a.
Bartok, Musik für Saiteninstrumente ..., 1. Satz

71 1) s. Literaturverzeichnis S. 83

Musikliteratur, Quellentexte, Sekundärliteratur

1. Goethe:
 (zu Eckermann, 20. 6. 1831)
 „Ich kann aber wohl die einzelnen Teile einer stückweise gemachten Maschine zusammensetzen und bei einem solchen Gegenstande von Komposition reden, aber nicht, wenn ich die einzelnen lebendig sich bildenden und von einer gemeinsamen Seele durchdrungenen Teile eines organischen Ganzen im Sinne habe ... Komposition – als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammengerührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.“

2. Novalis:
 (zit. nach L. 19)
 „Eine Fuge ist durchaus logisch und wissenschaftlich. Sie kann aber auch poetisch behandelt werden.“

3. Beethoven: (zit. nach L. 19)
 „Eine Fuge zu machen, ist keine Kunst: ich habe davon Dutzende in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heutzutage muß in die althergebrachte Form wirklich ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“ 72

Übungen und Aufgaben zur Lernzielkontrolle

Test: Schreiben Sie (aus noch nicht genau analysierten Teilen des Satzes) je ein Beispiel für die angeführten Satztechniken heraus!

Schriftliche Übung: 1. Schreiben Sie Themen und Motive so untereinander, daß ihre Ableitung aus dem 1. Thema sichtbar wird! 2. Fertigen Sie eine graphische Formskizze des Satzes an!

Gruppenarbeit: Stellen Sie aus der Sekundärliteratur formale und stilistische Merkmale der Fuge und Sonate zusammen!

Schriftliche Übung: Untersuchen Sie die beiden Themen und ihre Weiterführung auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede! (Bach, T. 1-4 / Mozart, T. 1-35)

Schriftliche Übung: Prüfen Sie folgenden Ausspruch Goethes (Text 1) am Finale der Jupiter-Sinfonie!

Referat: Entwicklung vom galanten zum „klassischen“ Stil (L. 11 u. a.)

Gruppenarbeit: Sammeln von Material zu dem Thema: Mozart und die Fuge (Arbeit in der Bibliothek)

Referate: über L. 18; 20

Klassenarbeit: (2 Vorschläge)

1. GK: Untersuchen Sie die Ouvertüre der Zauberflöte auf „barocke“ und „klassische“ Momente!

LK: Analysieren Sie die Ouvertüre der Zauberflöte unter soziokulturellem Aspekt!

2. GK: Zeigen Sie an Beethovens „Fuga“ aus op. 110 „klassische“ Momente auf!

LK: Prüfen Sie folgende Aussprüche (Texte 2 und 3) an Beethovens „Fuga“ aus op. 110!

Qualifikationen

2.12

3.12

1.1

4.2

4.1

1.1

1.23

Pendereckis „Threnos“

Ausgearbeitete Teilsequenz zu „Musikalische Materialstruktur“

Qualifikationen Themen, Thesen

- 2.11 Musik als Geräusch- und
- 2.12 Klangkontinuum

Fachspezifische Konkretisierung (Feinlernziele)

Bedeutung der Zeichen für die Materialstruktur verstehen, Abstufungen des Kontinuums in den verschiedenen Parametern ordnen:
Klang: Einzelton, Verbreiterung und Verengung durch Glissando, Vierteltoncluster verschiedener Dichte, liegend oder gleitend, statisch oder in sich strukturiert (Vibrato), Sukzessivaufbau, Zufallscluster
Geräusch: Einzelgeräusche, sukzessive Addition, diffuse Geräuschfelder
Zeit: genau fixierte, ungefähr fixierte, ametrische Verläufe
Lautstärke: horizontale und vertikale Differenzierung zwischen den Extremwerten Stille — Lärm
Ausdruck: Differenzierung zwischen den Extremen: sensible Nuancierung — schockierender Lärm
Struktur: seriell — aleatorisch — global konturiert
Formung: eindeutige Gliederung (Kontraste, Entsprechungen) — gleitende Übergänge und Verzahnungen — diffuse Klang- und Geräuschfelder
Formale Kriterien für die Verknüpfung der Einzelereignisse und -teile finden, Formfelder abgrenzen und benennen
Analytische Befunde unter Formkategorien subsumieren:
prozessual-offen? final? programmatisch? (Titel!)
Einzelaspekte verschiedenen Strukturprinzipien des 20. Jhs. zuordnen:
— Geräuschbänder
— Klangbänder
— Reihenbildung (Kanon, Spiegel)
— punktuelle Aufsplitterung
— individuelle Vorordnung
— fluktuierendes Klangbild
— Mikrintervallik
— Verzahnungstechnik
— gleitende Übergänge
— dynamische Grenzwerte
Geräusch und Klangmusik von der herkömmlichen „Tonmusik“ (L. 39) abgrenzen. Indizien für die neue Form von „Sprachlichkeit“ (Tendenz zum „Werk“) finden
Die Rolle des Orchestermusikers (totales divisi, Aufhebung der Arbeitsteilung, Erweiterung der Skala der Spieltechniken, Erweiterung des Freiheitspielraums) als Spiegel gesellschaftlicher Emanzipationsbestrebungen verstehen
Die erworbenen Fertigkeiten bei der Analyse vergleichbarer Werke anwenden
Eigene Konzepte entwerfen und realisieren
Funktion von Lärm und Geräusch in der Musik untersuchen:
Reflex? Sublimierung? ästhetische Bewältigung? Desillusionierung? Protest? elementare Lebensäußerung? künstlerisches Ausdrucksmittel? u. ä.
Psychologische, medizinische, juristische Aspekte untersuchen und diskutieren

- 2.2
- 4.2
- 4.2
- 5.2
- 1.23
- 3.2
- 4.1
- 4.1

Befreiung der Individuen innerhalb eines kooperativen Kollektivs (L. 44, S. 36-37) oder: Degradierung des Subjekts zum Objekt? (L. 45, S. 296-297)

Geräusch und Lärm als musikalisches Problem

Geräusch und Lärm als Umweltproblem

74

Stoff, an dem gearbeitet werden könnte Musikliteratur, Quellentexte, Sekundärliteratur

Penderecki, Threnos
L. 43

L. 68 u. a.
Bruitismus
Elektronik (farb. Rauschen), Debussy
Webern, serielle Musik
Webern, serielle Musik
Webern, serielle Musik
Schönberg, op. 16, Nr. 3 A.
Haba, *Busoni* (Ästhetik)
Debussy
Debussy
Expressionismus
L. 39
L. 44 (S. 36-37)
L. 45 (S. 296-297)
Penderecki, *Anaklasis* u. ä.

Werke von *Ligeti*
Yves Klein, „Schwammrelief“, 1958
Entwurf und Realisation einer Geräusch- und Klangorganisation
Aufsätze in Musik u. Bildung 1971, 7/8
R. Murray Schafer, Die Schallwelt, in der wir leben, rote reihe 30
L. 45; 68

75

Texte:

1. *Penderecki*:
„Man muß etwas zu sagen haben, und man muß es ausdrücken können, d. h. man muß eine gute Technik haben und eine klare Vorstellung, einen Rahmen von musikalischen Ereignissen, dessen Zwischenräume dann nur noch mehr oder weniger auszufüllen sind“ (Lehrbuch der Musik 2, Möselers, S. 11)
2. *Helms*: (L. 44, S. 37)
„Die Fortentwicklung der arbeitsteiligen Differenzierung innerhalb des traditionellen Orchesters“ ... in Richtung auf ein von Eigenverantwortung und Entscheidungsfähigkeit jedes einzelnen Interpreten getragenes kooperatives Kollektiv ...“ hat ihr Extrem in dem totalen divisi ... erreicht; die ... bezweckte Homogenität basiert auf der Einsicht in die artikulierbare gesellschaftliche Heterogenität der das Orchesterkollektiv konstituierenden Individuen.“
3. *Steinhardt*: (L. 45, S. 296)
„Der Instrumentalist, der sich seiner Geräuschfunktion unterzieht, muß sich mit dem Geräuschobjekt identifizieren. Er wird damit zwangsläufig selbst zum Objekt. Das Gegenteil geschieht bei der Interpretation eines Stückes von Mozart oder Beethoven. Durch die Darstellung des Stückes zu einem künstlerischen Subjekt wird der Instrumentalist — eben durch die Interpretation — in seinem eigenen Subjekt nicht nur bestätigt, sondern sogar erhöht.“

76

Übungen und Aufgaben zur Lernzielkontrolle

Gruppenarbeit: Legen Sie eine Tabelle an, in der die Abstufungen des Kontinuums in dem Parameter Klang (bzw. Geräusch usw.) zwischen den Polen „eindeutig“-„ungenau“ geordnet sind!

Gruppenarbeit: (Auffinden serieller Felder)

1. Suchen Sie das Ordnungssystem in der Reihenfolge der Einzelklänge in den einzelnen Stimmen in T. 6-9!
2. Vergleichen Sie T. 26-37 (I) mit T. 38-49 (II)!
3. Vergleichen Sie T. 42-57 (II) mit T. 44-59 (III)!
4. Denken Sie sich zwischen T. 42/43 eine Symmetrieachse und vergleichen Sie das Notenbild in beiden Richtungen!

Schriftliche Übung: Stellen Sie die Aufeinanderfolge und Verzahnung der Formfelder graphisch dar! Finden Sie charakterisierende Überschriften für die einzelnen Teile!

Schriftliche Übung: Interpretieren Sie folgenden Text (1) im Hinblick auf Pendereckis Formungsprinzipien!

Referate: über Bruitismus, Habe, Busoni (L. 68 u. a.)

Test: Vorgespielte Werkauschnitte der genannten Musikformen Strukturmomenten von Threnos zuordnen.

Referat: über L. 39

Schriftliche Übung: Beschreiben Sie mögliche Reaktionen eines normalen Abonnementkonzertbesuchers auf Threnos! Begründen Sie Ihre Ansicht!

Klassenarbeit: (2 Vorschläge)

1. GK: Vergleichen Sie die Rolle des Orchestermusikers im herkömmlichen Orchester und in Threnos! Beziehen Sie sich dabei auf folgenden Text (2)!
LK: Prüfen Sie folgende Texte (2 u. 3) an Threnos!
2. GK: Vergleichen Sie Threnos mit Y. Kleins monochromem Bild „Schwammrelief“!
LK: Prüfen Sie an „Anaklasis“ J. Rohwers Behauptung, bei Penderecki sei die Musik wieder zu präventiv geworden!

Projekt: Entwerfen und realisieren Sie mit einer Auswahl aus Pendereckis Klangmodellen (oder frei gewähltem Material) ein Konzept für eine Klang- und Geräuschorganisation!

Referate: über die genannte Literatur — Beschaffung von weiterem Material — Sammeln von Klangbeispielen — Beschaffung von Informationen aus der Literatur, Zeitungen u. ä., durch Umfragen, Interviews, Beobachtungen im Straßenverkehr, in einem Industriebauwerk u. ä.

Qualifikationen

3.12

2.22

3.11

4.1

1.1

4.2

1.1

5.12

5.2

5.2/1.33

1.23

3.2

Weitere Themenkreise und Themen zu „Musikalische Materialstruktur“

Die Fülle des vorgelegten Materials macht eine Auswahl erforderlich, bei der allerdings die zeitgenössische Musik immer angemessen berücksichtigt werden sollte. Die Beschränkung des Materials kann erfolgen

1. durch eine Auswahl aus den einzelnen Themenkreisen,
2. durch Beschränkung auf einzelne Themenkreise,
3. durch Neukombination von Elementen der Themenkreise unter speziellen Gesichtspunkten (etwa: Stilvermischung, Verhältnis von „Hochmusik“ und Volksmusik u. ä.).

1. **Problem- und Begriffsklärung** L 1 (S. 172-199), L 2 (S. 9-36)

2. **Das „feudale“ Prinzip** L 3; 4

2.1 Bach, Fuge in C-Dur, W. K. I. (u. a. Fugen)
monistisches, theozentrisches, absolutistisches Prinzip — Eingliederung des Individuellen in ein hierarchisches, rationales System. L 5; 6.

2.2 Bach, Choralvorspiel „Vor deinen Thron ...“
Ableitung aller Details aus der liturgischen Choralmelodie — Bindung an transzendente Wirklichkeit. L 7; 8.

2.3 Händel, Halleluja aus dem Messias
Repräsentationsstil des Barock, Identität von geistlicher und weltlicher Musik — himmlische „Herrlichkeit“ als Vorbild und Legitimation irdischer Ordnung („Gottesgnadentum“).

2.4 Bach, Französische Suite VI (Allemande)
stilisierte Überformung und Integration von „Volksmusik“. (L 9; 10 dort weitere Beispiele).

3. **Das „bürgerlich-demokratische“ Prinzip** L 4; 11; 12 (s. 220-229)

4.

3.1 Haydn, Partiten für Klavier (etwa Nr. 1)
„populäres“ Prinzip der „Natürlichkeit“. L 13.

3.2 Ph. E. Bach, Fantasia in C-Dur oder „Freie Fantasia für Klavier“
Emanzipation vom „strengen Stil“ — individualistisches Prinzip, die neue Kategorie „Gefühl“, Selbstdarstellung des „Genies“. L 14; 15 (S. 95-105).

3.3 Sonaten und Sinfonien der Klassik
„demokratischer“ Ausgleich zwischen Individuellem und Allgemeinem in einer integralen Form, Einheit von Kunst und Volkstümlichkeit; etwa: Beethoven, Sonate op. 10, Nr. 1 (im Vergleich mit Ph. E. Bachs Fantasia in C-Dur), Beethoven, Sonate op. 10, Nr. 3. L 16.

- 3.4 Mozart, Finale der Jupiter-Sinfonie, vgl. S. 70.
- 3.5 Mozart, Streichquartett K.-V. 387, Finale
Doppelfuge mit plötzlichem Übergang zum einfachen homophonen Divertimento-Satz — Ausdruck „befreiender“ Heiterkeit (Optimismus der Aufklärung). L. 18.
- 3.6 Mozart, Zauberflöte
Integration verschiedener vergangener und gegenwärtiger Stilarten — Ausdruck der Humanitäts-
idee der Aufklärung. L. 18; 20.
- 3.7 Mozart, Ballfinale des ersten „Don Giovanni“-Aktes
Verbindung verschiedener Stilebenen — Abbild der real noch bestehenden feudalen Gesellschafts-
ordnung. L. 21.
4. **Das „pluralistische“ Prinzip** L. 22
- 4.1 B. A. Zimmermann, „Monologe für zwei Klaviere“
Collage als Darstellung der Simultaneität unvereinbarer Gegensätze und/oder Versuch einer neuen
Versöhnung. L. 23 (s. 224-227).
- 4.2 L. Berio, Sinfonia, 3. Satz. L. 24; 25.
- 4.3 Collagen progressiver Popgruppen
Modischer Synkretismus? Bewußtseinerweiterung? Konfigurative und multisensorische Ereignisse
als Entsprechung zur TV-Mosaikstruktur? L. 26 (S. 131-163); 27; 28; 29.
5. **Das „emanzipatorische“ Prinzip** L. 12 (s. 191-207); 33
- Musik im Zielfeld der „absoluten Freiheit“, im Spannungsfeld zwischen „noch Werk“ — „nicht mehr
Werk“ — „schon wieder Werk“. Musikalische Emanzipationsprozesse als Spiegel gesellschaftlicher
Befreiungstendenzen.
- 5.1 Cage, Konzert for Piano and Orchestra
Prozeßcharakter der Musik, Traditions- und Bindungslosigkeit, das nackte Material, Schaffen aus
dem Nichts, das Einmalige, Nichtwiederholbare — „Die Idee der Freiheit wird als Theaterstück ge-
spielt“ (Metzger), oder: totale Anarchie des Nihilismus (Krüger)? L. 30; 31; 32 (S. 54-66).
- 5.2 Luc Ferrari, Hétérozygote, Sociétés
„anekdotische Musik“ — antiautoritäre Selbstaufhebung des Komponisten. L. 33.
- 5.3 D. Schnebel, „für Stimmen (... missa est)“
Emanzipation der Interpreten. L. 33.

- 5.4 M. Kagel, Hallelujah für Stimmen. L. 33; 34.
- 5.5 Stockhausen, „Aus den sieben Tagen“
Ein Worttext als Anleitung zum Produzieren von Musik. L. 35 (S. 71-77); 36 (S. 175-180); 37.
- 5.6 Free Jazz von Davis, Coltrane, Coleman, Taylor. L. 38.
- 5.7 Ligeti, Cellokonzert, 2. Streichquartett
Ansätze zu einer neuen „Sprachlichkeit“. L. 39; 40; 41.
- 5.8 Lutoslavsky, Streichquartett
Synthese zwischen Interpretationsspontaneität und vorfixierter Werksubstanz. L. 36 (S. 332-342).
- 5.9 Penderecki, Anaklasis (L. 42), Threnos vgl. S. 74.
- 5.10 Penderecki, Lukaspassion
Stilsynkretismus von der Gregorianik bis zum Cluster, Wiedereinbeziehen traditioneller Momente
(hierarchischer Bezug zu Zentraltönen). L. 36 (S. 347-360).
- 5.11 Stockhausen, Gruppen für 3 Orchester
zwischen serieller Determination und aleatorischer Freiheit, Prozeß statt Form, Emanzipation des
„Einzelnen“. L. 35 (S. 55-57).
- 5.12 Stockhausen, Klavierstück XI
gelenkter Zufall. L. 35; 46 (S. 380-384).
- 5.13 Stockhausen, Carré
Momentform, Emanzipation des einzelnen Moments. L. 46 (s. 380-384).
6. **Das „autonomistische“ Prinzip**
- Musik als Restitutionsversuch des gesellschaftlich isolierten Künstlers. Zunehmende Differenzierung
und Emanzipation von der Tradition einerseits, Versuche einer Rückbindung an die Tradition oder
neue konstruktive Prinzipien andererseits.
- 6.1 Schubert, Die Stadt, Doppelgänger
expressive Aufbrechung konventioneller Formulierungen, erste Brüche der Tonalität und des forma-
len Zusammenhalts — die Isolation des Künstlers. L. 47.
- 6.2 Mendelssohn, Lieder ohne Worte
klassizistische Glattheit der melodischen Entfaltung, einebnende Begleitformeln, poetische Stim-
mungskunst, der gutbürgerliche Ton, realitätsferne Idyllik, L. 48; etwa: Spinnerlied (1844) als mu-
sikimmanente Formu-

- lierung (motiv-geschichtlicher Vergleich mit Haydns Spinnstübenszene aus den „Jahreszeiten“, Schuberts „Gretchen am Spinnrad“, Wagners „Spinnstube“ aus dem „Fliegenden Holländer“ (L 49, S. 23-33) — im Vergleich mit gesellschaftskritischer Kunst: Heine, „Die schlesischen Weber“ (1844); Hübner („Tendenzmalerei“), „Die Weber“ (1844) L. „Der Spiegel“ vom 1. 1. 1973, S. 80, oder: Venezianisches Gondellied op. 30, Nr. 6, L 15 (S. 125-130).
- 6.3 Chopin, Nocturne op. 32, Nr. 1
sensible Klangkunst, individuelle, differenzierte Formgebung — esoterische Selbststilisierung, „Salon“, L 12 (S. 71-71); als Kontrastfolie: Br. Richards, „Der Vöglein Abendlied“, standardisierte Klischeeform — Anpassung an den expandierenden Markt, plattes Konsumverhalten. L 50 (dort weitere Beispiele).
- 6.4 Chopin, Mazurka op. 7, Nr. 1 Rückbindung an „Folklore“.
- 6.5 Schumann, „Zwielicht“
„historisierende“ und „progressive“ Tendenzen, Aufweichung der Tonalität. L 59.
- 6.6 Chopin, Prélude op. 28, Nr. 4, L 12 (S. 191-207)
52 Mazurka op. 68, Nr. 4 „unendliche“ enharmonische Modulation, Harmonik als Klangreiz — das „monologische“ Prinzip.
- 6.7 Debussy, La mer
Emanzipation des Klanges, Auflösung der Tonalität. L 46 (S. 156-163).
- 6.8 Schönberg, Orchesterstück op. 16, Nr. 3
Verabsolutierung der Klangfarbe. L 46.
- 6.9 Brahms, Sinfonie Nr. IV (Chaconne)
Klassizistische Rückbindung. L 53; 12 (S. 73-74).
- 6.10 Webern, George-Lied Nr. 5 — H. v. Hoffmannsthal, „Brief des Lord Chandos“
Lösung von hohl gewordener Tradition, Atonalität — verlorene Kommunikation. L 54.
- 6.11 Webern, Variationen op. 27
neue Materialordnung, Reihentechnik, kristalline Formkonstruktion. L 55; 56, 23 (S. 219-223); 57; 58.
- 6.12 Webern, Symphonie op. 21, 2. Satz
Lösung vom motivisch-thematischen Aspekt, Parameterauffassung. L 36 (199-218).
- 6.13 Messiaen, Mode de valeurs et d'intensité
serielle Durchorganisation. L 23 (S. 175-179).
- 6.14 Boulez, Le marteau sans maître
Übergang zur postseriellen Phase. L 36 (S. 264-277); 59.
- 6.15 Stockhausen, Studie II
restlose Liquidierung von Stil und Subjekt, die totale musikalische Ordnung. L 60.
- 6.16 Strawinsky, Sacre
Emanzipation der Dissonanz und Regression ins Archaisch-Mythische. L 61; 62 (S. 136-182); 63.
- 6.17 Orff, Carmina Burana
Gregorianik, Organum, mittelalterliche Liedformen faschistoide Reaktion und/oder Wiedergeburt von Mythos und Mimesis (Wiederfreilegen verschütteter Möglichkeiten von Musik)? L 26 (S. 71 bis 92); 64.
- 6.18 Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta
neue „klassische“ Synthese. L 65; 66.
- 6.19 Der Bruitismus
Emanzipation des Geräusches, Hinwendung zum „Leben“, zur technisch-industriellen Umwelt, Anti-kunst. L 67; 68 (S. 21-46).
- 6.20 Varese, Arcana, Hyperprism
Geräusch- und Klangkunst. L 45; 46.
- 6.12 P. Schaeffer, Etude aux allures konkrete Musik. L 68 (S. 77-94); 46.
- 6.22 Xenakis, Metastaseis
bruitistische Klangkunst und Mathematik (Computer). L 69.

Literatur zur Planungssequenz Musikalische Materialstruktur und Ihr Bedingungsfeld

1. T. Kneif, Musiksoziologie, in: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (Hg. C. Dahlhaus), Köln 1972, Gerig TB 263, S. 172-199
2. H. H. Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied 1972, Luchterhand, S. 9-36
3. Fr. Blume, Artikel „Barock“ in MGG
4. L. Balet, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jh., Straßburg 1936, Heitz & Co.
5. W. Korte, Architektur und Geist der Bachschen Fuge, in: "Garbe", S. 190-194
6. J. N. David, Das Wohltemperierte Klavier, Göttingen 1962, Vandenhoeck, S. 13-17
7. W. Meilers, Musik und Gesellschaft, Frankfurt 1964, Fischerbücherei 619, I S. 18-19
8. Fr. Schmidt, J. S. Bach, Kirchenkantaten, Berlin o. J., II, 20 und IV, 17
9. R. Steglich, Tanzrhythmen in der Musik J. S. Bachs, Wolfenbüttel 1962, Möselers, S. 28-29
10. C. Bresgen, der Komponist und die Volksmusik, Wien 1970, rote reihe 19, S. 16-21
11. Fr. Blume, Artikel „Klassik“ in MGG
12. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt 1968, rde
13. H. Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959
14. H. Hegel, Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29, 1955
15. D. de la Motte, Musikalische Analyse, Kassel 1968, Bärenreiter
16. D. Schnebel, Das angegriffene Material. Zur Gestaltung bei Beethoven, in: Beethoven 70, Frankfurt 1970, S. Fischer, S. 45-55
17. J. N. David, Die Jupiter-Symphonie, Göttingen 1953, Vandenhoeck
18. Dieter Rexroth, Demokratismus und Versöhnung im Sonatensatz bei Haydn und Mozart, Sendung des wdr III, 1972 (Manuskript)
19. F. Groß, Kooperativer Unterricht Band 11/8 (Musik) Stuttgart 1972, Klett, S. 42-60
20. Th. Cornelissen, Die Zauberflöte v. W. A. Mozart, Berlin 1963, Lienau
21. J. Mahr, Tanzmusik auf Don Giovanni Schloß, In: Neue Zeitschr. f. Musik 1960/12, S. 473-477
22. E. Bude, Zitat, Collage, Montage, in: Musik der sechziger Jahre, Mainz 1972, Schott, S. 26-38
23. Kirchmeyer/Schmidt, Aufbruch der jungen Musik (Garbe IV), Köln 1970, Gerig
24. E. Bude, Zum 3. Satz der Sinfonia von L. Berio, in: Musik der sechziger Jahre, Mainz, 1972, Schott, S. 128-144
25. Krieger/Stroh, Probleme der Collage in der Musik — aufgezeigt am 3. Satz der Sinfonia von L. Berio, in: Musik u. Bildung 1971/5, S. 229-235
26. K. Böhm, Zwischen Reihe und Pop, München 1970 Juventa
27. I. Storb, Informationen zur Popmusik, in: Mus. u. Bildung 1969/10, S. 434-442
28. H. Rauhe, Ansätze zu einer Didaktik und Methodik des Beat, in: Mus. u. Bildung 1969/10, S. 445-452
29. Bäck, Beat — die sprachlose Opposition, München 1968, Juventa
30. H. K. Metzger, J. Cage oder die freigelassene Musik, in: Musik auf der Flucht vor sich selbst, München 1969, Hanser (28), S. 133-149
31. Adorno, Ober einige Schwierigkeiten des Komponierens heute, in: Aspekte der Modernität, Göttingen 1965, Vandenhoeck, S. 129-148
32. W. Krüger, K. H. Stockhausen: Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik, Regensburg 1971, Bosse
33. H. Pauli, Für wen komponieren Sie eigentlich?, Frankfurt 1971, S. Fischer (Interviews mit Ferrari, Schnebel, Kegel u. a.)
34. D. Schnebel, M. Kegel, Köln 1970, Dumont, S. 229-234 83K.
35. Boehmer, Werk — Form — Prozeß, in: Musik auf der Flucht vor sich selbst, München 1969, Hanser (28)
36. H. Vogt, Neue Musik seit 1945, Stuttgart 1972, Reclam
37. V. Globokar, „Man improvisiert ...“, Melos 1972/2, S. 84-87
38. E. Jost, Zur jüngsten Entwicklung des Jazz, in: Die Musik der sechziger Jahre, Mainz 1972, Schott, S. 100-116
39. J. Rohrer: Von Tonmusik zu Klangmusik, in Zeitschr. f. Musiktheorie 1972/2, S. 28-40
40. R. Stephan, G. Ligeti, Konzert für Violoncello u. Orch. in: Musik der sechziger Jahre, Mainz 1972, Schott, S. 117-127
41. Ligeti, Fragen und Antworten von mir selbst, Melos 1971/12, S. 509-516
42. A. Huber, Pendereckis „Anaklasis“, Melos 1971/3, S. 87-91
43. W. Grün, Strukturen und Klangmodelle in Pendereckis „Threnos“, in: Melos 1971/10, S. 409-411
44. Veraltete Musik, München 1971, Hanser (63)
45. H. Steinhardt, Varese — unbegriffener Prophet einer kosmischen Klangwelt. Melos 1971. 7/8, S. 293-297
46. J. Häuser, Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, Schünemann
47. W. Thomas, „Der Doppelgänger“ von Franz Schubert, in: Archiv für Musikwissenschaft 1954/4, S. 225-267
48. Fr. Chr. Reininghaus, Mendelssohns Lieder ohne Worte in ideologiekritischer Sicht, Sendung des wdr III, 1972 (Manuskript)
49. H. Fischer, Vergleichende Musikkunde, Wolfenbüttel 1960, Möselers
50. Frp. Goebels, Sammelsurium, Wilhelmshaven 1963, Heinrichshofen
51. H. Wißkirchen, „Zwielficht“, in Mus. i. Unt. 1967/11, S. 370-376
52. Kl. Velten, Fr. Chopin — G. Benn, in: Mus. i. Unt. 1966/6, S. 194-106
53. Gr. Berger, J. Brahms, Sinf. Nr. IV, Beiheft Schulproduktion Musik
54. KI. Velten, Weberns Georgelied op. 4, Nr. 5, in: Mus. i. Unt. 1966, S. 304-306
55. Fr. Döhl, Weberns op. 27, in: Mus. i. Unt. 1964/5, S. 152-155
56. W. Kolneder, Klang in Punkt und Linie (Weberns op. 27), in: Vergleichende Interpretationskunde, Berlin 1962, Merseburger, S. 49-55
57. C. Twittenhoff, Serielle Musik, in Mus. i. Unt. 1967/5, S. 149-156
58. P. Brömse, Weberns op. 27, in: Mus. i. Unt. 1968/6, S. 207-210
59. S. Borris, Boulez, Le marteau sans maître, Beiheft Schulproduktion Musik
60. E. Bozzetti, Reihenvariationen über ein Tongemisch. Analyse der „Studie II“, in: Mus. u. Bildung 1973/1, S. 17-24
61. Gr. Berger, I. Strawinsky, Wolfenbüttel 1965, Möselers, S. 63-75
62. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, Frankf. 1958
63. A. Huber, Adornos Polemik gegen Strawinsky, Melos 1971/9, S. 356-360
64. W. Keller, C. Orff, in Stilporträts der neuen Musik, Berlin 1961, Merseburger, S. 42-55
65. Mersmann, B. Bartok, Beiheft Schulproduktion Musik
66. B. Szabolcsi, Bartok und die Volksmusik, in: B. Bartok, Leben und Werk, Kassel 1972, Bärenreiter
67. E. Mayer-Rosa, Musik und Technik. Vom Futurismus bis zur Elektronik, in Mus. 1. Unt. 1968, 7/8, S. 252-263
68. F. K. Prieger, Musica ex machina, Berlin 1960, Ullstein
69. H. P. Krellmann, Der Mathematiker unter den zeitgenössischen Komponisten, Melos 1972/6, S. 322-325