

Arbeitstitel – Forum für Leipziger Promovierende // Gegründet 2009
Herausgegeben von Stephanie Garling, Enrico Thomas, Franziska Naether,
Christian Fröhlich, Felix Frey
Meine Verlag, Magdeburg

**Aus einer Notwendigkeit?
Die Reihentechnik, ihre Grundlagen und
ihre musikhistorische Bedeutung**

Benedikt Leßmann

Zitationsvorschlag: Leßmann, Benedikt: Aus einer Notwendigkeit? Die Reihentechnik, ihre Grundlagen und ihre musikhistorische Bedeutung. In: Arbeitstitel – Forum für Leipziger Promovierende 1 (2009). S. 21–28.
urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-168752

Wegen des umfangreichen Bestands an musikwissenschaftlicher Literatur zur Reihemusik stellt es kein leichtes Unterfangen dar, eine Einführung in diese Kompositionstechnik zu geben.¹ Die Schwierigkeit beginnt bereits bei der Benennung des Gegenstands. Will man ganz allgemein von Reihentechnik oder Reihemusik sprechen oder bevorzugt man den präziseren Terminus Zwölftonmusik alias Dodekaphonie? Oder nennt man sie, Arnold Schönberg zitierend, „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ (Schönberg 1989: 151)?²

Weiter stellt sich die Frage, welche Komponisten und, damit zusammenhängend, welche Ausprägungen der Zwölftonmusik man ins Zentrum stellen möchte. Hier soll es, dem Anlass der Einführung entsprechend, ausschließlich um jene Reihentechnik gehen, die Schönberg und seine Schüler praktizierten. Die vergleichbaren Entwicklungen bei Joseph Matthias Hauer und diversen russischen Komponisten (vgl. Danuser 1984: 130) werden also nicht Gegenstand dieser Erörterung sein.

Ferner sieht man sich unweigerlich der Frage ausgesetzt, wie denn nun diese Kompositionstechnik zu bewerten sei, historisch wie ästhetisch.

„Da die Zwölftonmusik über Jahrzehnte heftigen, meist unsachgemäßen Anfeindungen ausgesetzt war, eignet

den meisten theoretischen Erläuterungen ein apologetischer Zug, insofern man die Dodekaphonie nicht allein als künstlerische Möglichkeit, sondern strikt als kunstgeschichtlich unabwendbare Notwendigkeit begreiflich zu machen versuchte“ (Danuser 1984: 137).

Selbst ein Begriff wie der der *Reihe* ist nicht selbstverständlich. Carl Dahlhaus hat darauf hingewiesen, dass die Definition dieses Terminus nicht so leicht ist, wie es zunächst scheint. Denn definiert man die Reihe als ein Ensemble von Tonqualitäten, unterschlägt man, dass durch die kompositorischen Techniken, denen man sie unterzieht (etwa die Transposition), von unveränderten Tonqualitäten nicht die Rede sein kann. Wählt man hingegen die Intervalle als Basis der Definition der Reihe, gelangt man in ähnliche Schwierigkeiten, sobald Umkehrungen und Oktavversetzungen der *ursprünglichen* Intervalle (also der Intervalle der *Grundreihe*) verwendet werden. Es kann also ebenso wenig von unveränderten Intervallen die Rede sein (Dahlhaus 1978: 195 f.).

Dahlhaus schlägt als Ausweg aus dieser Aporie den übergeordneten Begriff der *Intervallklasse* vor, der jeweils Komplementärintervalle und oktavversetzte Intervalle zusammenfasst (so bilden beispielsweise große Terz, kleine Sexte, große Dezime etc. eine Intervallklasse). Er kommt damit zu folgender Definition der Reihe: „Eine Reihe ist [...] eine die zwölf Tonqualitäten der chromatischen Skala umfassende Anordnung von Intervallklassen, die das Bezugssystem einer Komposition darstellt“ (Dahlhaus 1978: 198).

Jene Reihe also, Schönberg nennt sie *Grundreihe* (GR) (Schönberg 1989: 151), ist die Basis der zwölftönigen Komposition. Aus ihr werden mittels Spiegelverfahren drei Ableitungen gebildet: die *Umkehrung*,

1 Dieser Aufsatz ist die schriftliche Fassung eines Vortrags bei der LIP, der dem interdisziplinären Publikum als Einführung in eine Materie diente, deren Kenntnis zum Verständnis des Vortrags von Minari Bochmann, *Musik und Politik im faschistischen Italien* (vgl. Arbeitstitel 1 (2009). S. 28–46), vonnöten war. Er hatte dementsprechend nicht die Präsentation neuer Forschungsergebnisse zum Anlass.

2 Wir werden die Begriffe weitgehend synonym verwenden, obwohl man natürlich Reihentechnik als allgemeineren Begriff verstehen könnte, der auch andere Verfahren einschließt.

die durch (vertikalen) Austausch jedes Intervalls durch sein Komplementärintervall entsteht; der *Krebs*, die rückwärtige (horizontale) Umkehrung der Reihe sowie die *Krebsumkehrung*, die Kombination beider Verfahren.³ Hinzu kommt, dass alle vier Versionen auf jeden beliebigen Ton transponierbar sind. Es stehen also (bis zu) 48 Reihengestalten zur Verfügung.

Wie nun konkret kompositorische Ausgestaltungen von Werken aussehen, die auf einer solchen Zwölftonreihe (oder auf mehreren) basieren, ist im Prinzip dem Komponisten überlassen, und sie können sich in ihrer Ausformung zum Teil erheblich unterscheiden. Schönberg selbst formulierte es so: „Die Reihe liegt zugrunde aber im Übrigen ist zu komponieren, wie vorher: sorglos verschwenderisch in der Erfindung, vorsorglich ängstlich in der Ausdehnung, sorgenvoll geizig im Gefühlsausdruck“ (zit. n. Schmidt 2005: 1627).

Es gibt jedoch eine Reihe von *Regeln*, deren Relevanz und Verbindlichkeit allerdings umstritten sind. So sollen etwa Tonwiederholungen vor Erklängen der anderen elf Töne, Oktavierungen von Tönen sowie Klänge, die tonale Assoziationen wecken, vermieden werden (Stephan 1998: 2516).

Danuser ist nun aber der Ansicht, dass diese Regeln „niemals als unumstößliche Grundsätze“ (Danuser 1984: 140) galten und dass diese Maßgaben – die auch Schönberg selbst nicht immer befolgt hat! – lediglich den *Rückfall* in ein tonales Idiom vermeiden sollten (vgl. Schönberg 1989: 152 f.).

Dies gilt aber nicht für alle Zwölftonkomponisten. Insbesondere für Alban Berg

scheint es nicht das allererste Anliegen gewesen zu sein, einen solchen *Rückfall* zu vermeiden, wenn man an die tonalen Anklänge (und Zitate) etwa in seinem Violinkonzert oder in der *Lyrischen Suite* denkt. Ähnliches gilt Stephan zufolge für Frank Martin, Mario Peragallo und Igor Strawinsky (Stephan 1998: 2524), also für Komponisten außerhalb der Wiener Schule, die die Zwölftontechnik aufgreifen.

Warum dies ästhetisch weniger überzeugend sein soll als eine *konsequente* Anwendung der Zwölftontechnik und ihrer (vermeintlichen) Regeln, wäre zumindest eine ausführliche Begründung wert. Von daher ist auch Rudolf Stephan deutlich zu widersprechen, wenn er sagt: „Sinnvolle Anwendung der Zwölftontechnik setzt Atonalität, diese vollständige Verabsolutierung der Chromatisierung (...), sowie Emanzipation der Dissonanz [...] voraus“ (Stephan 1998: 2515 f., Hervorhebung B. L.) und im Folgenden die Regeln nicht diskutiert, sondern normativ aufstellt.⁴

Die Existenz solcher normativer Regeln bestreitet auch Christian Martin Schmidt: „Ein ‚Reihengesetz‘, wie es von Theoretikern seit der Nachkriegszeit zuweilen hypostasiert wurde, ist nie erlassen worden“ (Schmidt 2005: 1626). Er betont die Vielfalt konkreter Umsetzungen der Reihentechnik, die es aus seiner Sicht unmöglich machen, von *einer* Zwölftonmusik zu sprechen.

Verallgemeinern lässt sich für die Zwölftonmusik wohl nur, dass sie zu kontrapunktischem und motivisch-thematischem Denken tendiert, diesem zumindest einen hohen Stellenwert einräumt. Schon die Tat-

3 Die entsprechenden Varianten lauten z. B. im Präludium aus Schönbergs Suite op. 25 folgendermaßen: Grundreihe $e^1 f^1 g^1 des^1 ges^1 es^1 as^1 d^1 h^1 c^1 a^1 b^1$, Umkehrung $e^1 es^1 des^1 g^1 d^1 f^1 c^1 ges^1 a^1 as^1 ces^1 b^1$, Krebs $b^1 a^1 c^1 h^1 (!) d^1 as^1 es^1 ges^1 des^1 g^1 f^1 e^1$, Krebsumkehrung $b^1 ces^1 as^1 a^1 ges^1 c^1 f^1 d^1 g^1 des^1 es^1 e^1$.

4 „Darum *sind* Oktaven [...], Konsonanzen (...) oder Klänge, die durch ihre Verwendung in der Dur-Moll-tonalen Musik sich einen besonderen Charakter erworben haben (...), wenigstens an exponierten Stellen *zu vermeiden*“ (Stephan 1998: 2516, Hervorhebungen B. L.).

sache, dass Reihen und ihre Varianten zum strukturellen Fundament von Komposition gemacht werden, bedingt dies, schließt aber natürlich nicht aus, dass anderen Parametern, etwa der Klangfarbe oder der Rhythmik, ebenfalls große Aufmerksamkeit gilt. Doch ein gewisses Maß an abstraktem *Ton-Satz* ergibt sich bereits aus der Grundidee dieser Kompositionstechnik.

Besondere Aufmerksamkeit gilt häufig bereits der Erstellung der zugrundeliegenden Reihe, die symmetrischen oder anderen strukturellen Prinzipien unterworfen werden kann. So können z. B. erstes und zweites Hexachord der Grundreihe und einer Umkehrung oder Krebsumkehrung aus denselben Tonqualitäten bestehen. Milton Babbitt hat dieses Prinzip *combinatoriality* genannt (Babbitt 1989). Ein weiteres Beispiel für Reihen, denen strukturelle Prinzipien zugrunde liegen, wären *Allintervallreihen*, also Reihen, die jedes Intervall innerhalb der Oktave (bei gleicher Richtung) genau einmal enthalten (Stephan 1998: 2514).

Die Zwölftonmusik baut auf einigen Entwicklungen auf, auf die sich Schönberg auch explizit beruft. Dies ist erstens die Erweiterung der Möglichkeiten der durmoll-tonalen Klangsprache insbesondere durch Richard Wagner. Zum Zweiten ist der Zwölftonmusik ein großer motivisch-thematischer Beziehungsreichtum zueigen, den Schönberg u. a. bei Johannes Brahms, *dem Fortschrittlichen* (so der Titel eines Schönberg-Aufsatzes, Schönberg 1989: 99–145), konstatiert. Dritte Voraussetzung war die Atonalität, die überhaupt erst das Bedürfnis nach einem neuen Ordnungssystem entstehen ließ. Dies bedarf genauerer Erläuterung.

Schönberg zufolge erwuchs „die Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren [...] aus einer Notwendigkeit“ (Schönberg 1989:

147). Er verfolgte nämlich, im Gegensatz etwa zu Webern, weiter die Intention, großformatige Werke zu komponieren. Da sein Ideal aber ein Werk war, das gewissen internen Gesetzmäßigkeiten folgte, sah er es als nur schwerlich möglich an, ein solches großes Werk in freier Atonalität zu schreiben. Die Zwölftontechnik sollte also in gewisser Weise als *Tonalitätsersatz* dienen, insofern sie formbildend wirken sollte. Ihr einziges Ziel ist Schönberg zufolge die *Fasslichkeit*, was aus heutiger Sicht insofern erstaunlich ist, als die strukturellen werkinernen Bezüge in der Zwölftonmusik nur recht schwer nachzuvollziehen sind, insbesondere dann, wenn man sich den Werken auf rein akustischem Wege ohne Partitur nähert. Schönbergs Glaube an die Auffassungsgabe der Zukünftigen hat sich insofern bis heute wohl nicht bewahrheitet (vgl. Schönberg 1989: 147–150).

Als weitere Voraussetzung, die mit dem Genannten partiell zusammenhängt, nennt Martina Sichardt gewisse Tendenzen im Frühwerk Schönbergs: den chromatischen Melodiegestus, die Vermeidung von Tonwiederholungen und die Neigung zum chromatischen Total (Sichardt 1990: 30 f.).

Eine konstruktivistische Komponente des Schaffens, die zu kontrapunktischen Techniken und reihenartigen Bildungen, teils sogar zu Motiven aus zwölf Tönen, neigt, wird häufig bereits im Frühwerk von Schönberg, Berg und Webern konstatiert. Beispiele hierfür sind die *Passacaglia* aus Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 (Stephan 1998: 2520) oder die Klaviersonate op. 1 von Alban Berg (Adorno 1986: 378). Diese als „Vorform[en] der späteren Reihentechnik“ (ebd.) zu bezeichnen, hat, obwohl faktisch natürlich unbestreitbar, in der Denkrichtung teleologische Züge.

Dies ist symptomatisch, denn die Vertreter der Zwölftonmusik konzipieren ebenso

wie ihre Apologeten Musikgeschichte aus einer teleologischen Perspektive. Dieses heute hervorzuheben und zu kritisieren, heißt offene Türen einzurennen, denn es darf mittlerweile als Konsens gelten, dass die Zwölftonmusik nur eine von mehreren Ausprägungen moderner Musik ist und nicht gleichsam als logische und einzig denkbare Konsequenz aus der Musikgeschichte hervorgeht (vgl. Danuser 1984: 137; Schmidt 2005: 1616–1618).

Auffällig ist, wie sehr Schönberg in seinen Schriften bemüht scheint, seinen revolutionären Schritt erst zur Atonalität, dann zur Dodekaphonie, mit musikhistorischen Referenzen zu *rechtfertigen*. Dies ist kaum erstaunlich vor dem Hintergrund der Radikalität dieser Schritte und der Reaktionen des Publikums. Es ist insofern auch interessant, wie sehr etwa im Hinblick auf die gewählten Gattungen Schönbergs erste Zwölftonwerke auf musikhistorische Traditionen Bezug nehmen, z. B. in der Suite (!) op. 25.

Schönberg ist, wie häufig gesagt wurde, in seiner Kunstauffassung, in seiner Konzeption vom Werk und seinem *Schöpfer* und in seiner Sicht auf die großen Meister der (deutschen) Musik überaus traditionalistisch, wiewohl er für manche der radikalsten Neuerungen der Musikgeschichte verantwortlich bzw. mitverantwortlich ist. Doch paradoxerweise erwachsen seine Neuerungen aus ebendiesen traditionalistischen Einstellungen; er möchte im Grunde Musikgeschichte fortschreiben (und steht damit in der Tradition des Fortschrittsdenkens des 18. und 19. Jahrhunderts).

Willi Reich hat ihn daher im Titel einer Monographie als *konservativen Revolutionär* bezeichnet (Reich 1968), und dieser Titel wird eben darum so häufig zitiert, weil er das Spannungsfeld aufzeigt, indem Schönbergs Schaffen und Denken sich bewegt (vgl. Schmidt 2005: 1616–1619). Schön-

berg hat sich, mit Worten Hanns Eislers, „ein neues Material geschaffen, um in der Fülle und Geschlossenheit der Klassiker zu musizieren. Er ist der wahre Konservative; er schuf sich sogar eine Revolution, um Reaktionär sein zu können“ (Eisler 1973: 15, zit. n. Schmidt 2005: 1616).

Die Bedeutung des Fortschrittsdenkens für Schönberg ist aber insofern zu relativieren, als er in späterer Zeit wieder mehrere tonale Werke geschrieben hat. Schönbergs kompositorische Entwicklung kann also weder als vollkommen zielgerichtet noch als radikal progressiv eingestuft werden (vgl. Schmidt: 1618).

Neben der Kategorie des Fortschritts ist insbesondere die der *Logik* entscheidend für die geistigen Grundlagen, vor deren Hintergrund die Zwölftontechnik entsteht. Schönbergs Musikkonzeption ist eine rationale:

„Die Musik ist nicht bloß eine andere Art von Unterhaltung, sondern *die Darstellung musikalischer Gedanken* eines Musik-Dichters, eines Musik-Denkens; diese musikalischen Gedanken müssen den Gesetzen der menschlichen Logik entsprechen; sie sind ein Teil dessen, was der Mensch geistig wahrnehmen, durchdenken und ausdrücken kann“ (Schönberg 1989: 153, Hervorhebung B. L.).

Aus der rationalen Musikauffassung ergibt sich bei Schönberg auch die Vorstellung von einem musikalischen *Raum*. Die diastematischen Zusammenhänge der Reihen können nämlich sowohl horizontal, also als melodische Folge, als auch vertikal, also als Zusammenklänge, organisiert werden. Eine solche partielle Gleichsetzung von Melodik und Harmonik ist ja durchaus nicht selbstverständlich (vgl. ebd.; Stephan 1998: 2506).

Allgemein betrachtet kommt der Reihentechnik also ein hohes Maß an *Abstraktion* zu, sie weist zahlreiche strukturelle Eigenschaften auf, die eher analytisch als akustisch wahrgenommen werden können. Diese Tendenz zur Abstraktion verstärkt sich in der Rezeption der Reihentechnik durch den *Serialismus* der Nachkriegszeit, der das konstruktive Prinzip der Reihe auf andere Parameter des Tonsatzes überträgt. Dieses festzustellen, heißt jedoch nicht, die häufig geäußerte ästhetische Wertung vorzunehmen, die Zwölftonmusik und der Serialismus seien aufgrund ihrer *Konstruiertheit* abzulehnen. Dieses Argument ist mit Verweis auf die *Abstraktion* der Musik vieler anderer Epochen von der Hand zu weisen.⁵

Hiermit sind wir bereits beim Thema der Rezeption der Reihentechnik. Es sind hierbei drei Ebenen zu unterscheiden: die kompositorische Rezeption, die Rezeption durch das Publikum und die Rezeption durch die Musikwissenschaft und vergleichbare Expertenkreise.

Die Übernahme der Zwölftontechnik Schönbergs durch andere Komponisten konzentrierte sich zunächst auf die Schüler Schönbergs, allen voran Berg und Webern, dann folgten Ernst Křenek, Paul Dessau, Hanns Eisler und andere. In der Nachkriegszeit intensivierte sich laut Stephan die Ausbreitung der Technik, z. B. schrieb auch Strawinsky Zwölftonwerke. Protagonisten der Theoriebildung sind Erwin Stein, Herbert Eimert und René Leibowitz. Als verbindendes Glied von Zwölftonmusik und Serialismus gelten einige Werke Olivier Messiaens, v.a. *Mode de valeurs et d'intensités*, die erstmals rhythmische

Reihen einsetzen. Mit Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen waren zwei Schüler Messiaens Protagonisten des Serialismus (Stephan 1998: 2521; 2524 f.) Schönberg war Schmidt zufolge stets Anknüpfungspunkt der Musik der Nachkriegszeit, sei es ablehnend, sei es befürwortend. „Eine substantiellere und intensivere kompositorische Rezeption lässt sich kaum vorstellen“ (Schmidt 2005: 1637).

Anders sieht dies aufseiten des Publikums aus. Mit Ausnahme weniger Werke vor allem Alban Bergs sind die zwölftonig organisierten Werke der Wiener Schule und anderer Komponisten bis heute kaum ins Konzertleben vorgedrungen. Dieses Schicksal teilt die Zwölftonmusik mit der Musik des Serialismus, ja mit großen Teilen der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts überhaupt.

Sehr intensiv wurde die Zwölftonmusik hingegen von der (deutschen) Musikwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg rezipiert. Sie stand und steht über lange Zeit im Zentrum der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Moderne.

„Nachdem sich die Disziplin kurz nach dem Zweiten Weltkrieg auch der Neuen Musik zugewandt hat, sind Schönberg und die Wiener Schule zu einem selbstverständlichen und häufig gewählten Gegenstand der akademischen Lehre und Forschung geworden; in Mitteleuropa ist diese Entwicklung namentlich dem Wirken von [...] Adorno⁶ zu ver-

5 Man denke etwa an die Motetten des Spätmittelalters, die Kontrapunktik Ockeghems oder auch Bachs oder die späten Werke Beethovens – um nur einige Beispiele an *abstrakter, konstruierter* Musik aus der Geschichte zu nennen.

6 Der häufig geäußerte Verweis auf Adorno als Protagonisten einer affirmativen Rezeption der Wiener Schule, sei er lobend oder (wie heutzutage vermehrt) kritisch, wird meist mit Verweis auf seine polemische Schrift *Philosophie der neuen Musik* (Adorno 2003) belegt, sollte aber gerade im Hinblick auf unser Thema differenziert werden. Denn Adornos Sicht auf die Zwölftonmusik wie auf den Serialismus ist von skeptischer Ambivalenz geprägt, er äußert sich kritisch gegen „Materialfetischismus“ (Adorno 1990: 12), und in

danken“ (Schmidt 2005: 1638).

Diese Beschäftigung mit der Wiener Schule schloss natürlich gerade auch die Zwölftonmusik ein. Wie schon bemerkt, geschah dies teilweise in mehr oder weniger apologetischer Weise, doch dies hat sich in den vergangenen Jahren gewandelt, das Bild differenziert. Hierzu haben sowohl Studien zu spezielleren Fragen wie z. B. der Rezeption der Zwölftonmusik bzw. der Wiener Schule, aber auch vermehrte Forschung zu anderen Protagonisten der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beigetragen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (2003/1949): Philosophie der neuen Musik (Gesammelte Schriften 12), hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1990): Dissonanzen/ Einleitung in die Musiksoziologie (Gesammelte Schriften 14), hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1986/1952): Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. In: Die musikalischen Monographien (Gesammelte Schriften 13), hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 321–508.
- Adorno, Theodor W. (1978/1961): *Vers une musique informelle*. In: Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften 16), hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 493–540.
- Babbitt, Milton (1989/1950): *Le Système Dodécaphonique*. In: Stephan, Rudolf (Hg.): Die Wiener Schule. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dahlhaus, Carl (1978): Was ist eine Zwölftonreihe? In: Ders.: Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. Mainz u. a.: Schott, S. 195–198.
- Danuser, Hermann (1984): Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7). Laaber: Laaber.
- Eisler, Hanns (1973): Musik und Politik. Schriften 1924–1948 (Gesammelte Werke 3), hrsg. v. Günter Mayer. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Hufner, Martin (1996): Adorno und die Zwölftontechnik. Regensburg: ConBrio.
- Reich, Willi (1968): Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär. Wien u. a.: Molden.
- Schmidt, Christian Martin (2005): Schönberg, Arnold. In: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., neubearbeitete Auflage. Personenteil. Bd. 14. Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 1580–1646.
- Schönberg, Arnold (1989/1950): Stil und Gedanke. Leipzig: Reclam.
- Sichardt, Martina (1990): Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. Mainz u. a.: Schott.
- Stephan, Rudolf (1998): Zwölftonmusik. In: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., neubearbeitete Auflage. Sachteil. Bd. 9. Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 2505–2528.

einem späten Aufsatz fordert er eine *musique informelle* (Adorno 1978; vgl. auch Hufner 1996).

Über die/den Autor_in

Benedikt Leßmann. Geboren 1984 in Marsberg. Studium der Musikwissenschaft, Kirchenmusik, Komparatistik und Romanistik in Leipzig, Paris und Halle. Seit 2008 Lehraufträge für Musikgeschichte und Hymnologie an der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern. 2009 C-Prüfung für nebenamtliche Kirchenmusiker. Magisterarbeit über das Verhältnis von Musik und Literatur bei Claude Debussy. Publikationen zur Rezeptionsforschung und zur Klaviermusik von Henri Dutilleux.