

„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstext- sammlungen

JUDITH I. HAUG, ISTANBUL/MÜNSTER

In der Historischen Musikwissenschaft dient oft implizit das Vorhandensein von Notation als Kriterium, anhand dessen die auf schriftlichen Quellen beruhende, mit historischer Methode zu untersuchende so genannte westliche Musik von denjenigen Traditionen getrennt wird, die ohne Notation überliefert werden und demgemäß in die methodische Sphäre der Musikethnologie verwiesen sind.¹ Dies schafft mehrere Probleme, angefangen bei Ethnozentrismus und der Fortschreibung eines evolutionistischen Narrativs, das mündliche Überlieferung als unvollkommene Vorstufe der Notation darstellt,² bis zu einer scharfen Trennung zwischen den musikwissenschaftlichen Disziplinen und ihren jeweiligen Kompetenzbereichen. In den vergangenen Jahren haben verschiedene kritische Beiträge aus dem Bereich der Global Music History und der Postcolonial Studies auf die Problematik hingewiesen und verschiedene Lösungsmöglichkeiten vorgeschlagen.³ Allgemein geteilt wird die Hoffnung „that the West might be decentred in such a narrative and that music history writing itself might be reimagined in the process“.⁴ Die Historical Ethnomusicology spricht sich für die Integration von Feldforschung und historischem Quellenstudium im Sinne eines „holistic and rigorous approach to research on the musical past“⁵ aus.

In Anlehnung an diese Ansätze soll nun gezeigt werden, welche Möglichkeiten zur Verfügung stehen, um historiographische Daten einer über einen langen Zeitraum weitestgehend

-
- 1 Dies implizit bereits bei Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in *Vjfmw* 1 (1885), S. 5–20, hier S. 8f. Philip V. Bohlman, „Musicology as a Political Act“, in: *The Journal of Musicology* 11 (1993), S. 411–436, hier S. 424. Gary Tomlinson, „Musicology, Anthropology, History“, in: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, hrsg. von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, New York 2003, S. 31–44, hier S. 31f. Judith I. Haug, „Die geographische Perspektive: Auf welche Räume richtet sich die Historische Musikwissenschaft?“, in: *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik*, hrsg. von Frank Hentschel, Laaber 2019, S. 35–47, hier S. 37ff.
 - 2 Emma Patterson, „Oral Transmission: A Marriage of Music, Language, and Tradition“, in: *Musical Offerings* 6 (2015), S. 35–47, hier S. 35ff. und passim.
 - 3 Siehe z. B. Katy Romanou, „Globalization and Western Music Historiography“, in: *Muzikologija* 19 (2015), S. 9–21, hier S. 11–13. Jacob Olley, „Towards a Global History of Music? Postcolonial Studies and Historical Musicology“, in: *Ethnomusicology Review* (2016), <<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/towards-global-history-music-postcolonial-studies-and-historical-musicology>> (20.02.2020).
 - 4 Martin Stokes, „Notes and Queries on ‚Global Music History‘“, in: *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*, hrsg. von Reinhard Strohm, London 2018, S. 3–18, hier S. 18.
 - 5 Jonathan McCollum und David E. Hebert, „Advancing Historical Ethnomusicology“, in: *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, hrsg. von dens., Lanham 2014, S. 361–383, hier S. 361.

notationslosen Tradition zu erheben und zu interpretieren. Der vorliegende Beitrag steht im größeren Zusammenhang eines Forschungsvorhabens zur notationslosen Musiküberlieferung aus kulturvergleichender Perspektive, in dem die osmanisch-türkische Tradition eines der Fallbeispiele darstellen wird. Anhand ihrer kann nämlich besonders ergiebig demonstriert werden, auf welche Weise Quellen, die keine Notation im engeren Sinne enthalten, für die musikgeschichtliche Forschung nutzbar gemacht werden können und (dies aufgrund der notwendigen Kürze nur implizit) wie ein Werkbegriff, der sich von dem in der europäischen Musikgeschichtsschreibung geläufigen unterscheidet, historisch gefasst werden kann.

Um die spezifischen Ausgangslagen und Bedingungen für die Erforschung der osmanischen Musikgeschichte kurz zusammenzufassen: Neben der heute noch bestehenden mündlichen Überlieferung (*meşk*) existieren einige isolierte Notationen,⁶ verkörpert durch die beiden bikulturellen Musiker ‘Alī Ufuķī (um 1610–um 1675)⁷ und Demetrius Cantemir (1673–1723).⁸ Nach heutiger Kenntnis hatte weder ‘Alī Ufuķīs adaptiertes westliches Fünfliniensystem noch Cantemirs alphabetbasierte Notation nachhaltige Wirkung. Ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts jedoch wurde musikalische Schriftlichkeit zunehmend allgemein verbreitet, zuerst in Gestalt der nach ihrem hauptsächlichen Erfinder Hambarjum Limončean (1768–1839) so genannten Hampartsum-Notation,⁹ dann als europäische Fünflinien-Notation, die heutzutage umfassend eingesetzt wird.¹⁰ Die osmanische Musikkultur hat überdies eine Fülle theoretischer Literatur produziert und ist vor allem reich an Texthandschriften, die zu Aufführungs- und wahrscheinlich auch Sammlungszwecken kompiliert wurden. Sie erlauben Einsichten in verschiedene Aspekte der Vokalmusik, sind aber bislang nur wenig in den Fokus der Musikwissenschaft gerückt. Eine erste Studie auf der Grundlage von frühen Gesangstextsammlungen wurde bereits 1992 von Owen Wright vorgelegt und hat dank ihrer inhaltlichen Tiefe und methodischen Effizienz immer noch Vorbildfunktion.¹¹ Wrights Einschätzung, diese Quellen seien bislang von der Musikwissenschaft vernachlässigt worden, denn „for the musicologist the crucial absence of any notation has presumably meant that they have generally been deemed insufficiently

6 Zur Geschichte der Notation im Osmanischen Reich siehe Ali Ergür und Nilgün Doğrusöz, „Resistance and Adoption towards Written Music at the Crossroads of Modernity: Gradual Passage to Notation in Turkish Makam Music“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46 (2015), S. 145–174; Cem Behar, „Inventors of Notation Systems in Seventeenth and Eighteenth-Century Istanbul: The Loneliness of the Long-Distance Runner“, in: *YILLIK: Annual of Istanbul Studies* 1 (2019), S. 193–199.

7 Judith I. Haug, *Ottoman and European Music in ‘Alī Ufuķī’s Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context. Monograph* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 25), Münster 2019, S. 39–86.

8 Owen Wright, *Demetrius Cantemir. The Collection of Notations*, Bd. 2: Commentary (= SOAS Musicology Series), London 2000. S. 1–26.

9 Jacob Olley, „Writing Music in Nineteenth-Century Istanbul. Ottoman Armenians and the Invention of Hampartsum Notation“, Diss. King’s College, London, 2017. Ralf Martin Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 7), Eisenach 1996.

10 Ruhi Ayangil, „Western Notation in Turkish Music“, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 18 (2008), S. 401–447, hier S. 414ff.

11 Owen Wright, *Words Without Songs. A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors* (= SOAS Musicology Series, Bd. 3), London 1992.

informative to warrant detailed investigation”,¹² ist nach wie vor gültig. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich innerhalb eines sehr großen und diversen Quellenkorpus auf Gattungen der artifiziellen Vokalmusik, die auf der höfischen *divān*-Dichtung basieren und von den Eliten gepflegt wurden.¹³ Während das instrumentale Repertoire bereits bearbeitet wird, da ab dem 19. Jahrhundert umfangreiche Notationsquellen zur Verfügung stehen,¹⁴ hat die systematische Erforschung des Vokalrepertoires noch großes Potential.¹⁵

Gesangstextsammlungen (*güfte mecmū’ aları*, Singular *güfte mecmū’ ası*; vom persischen *gof-ten*, sagen/sprechen, und der arabischen Wurzel **ğm’*, sammeln) sind in Bibliotheken weltweit in sehr großer Zahl vorhanden.¹⁶ Häufig ausgesprochen individuelle Quellen, existieren sie in zwei groben Kategorien, nämlich zum einen als meist nach Modi geordnete, ausschließlich oder fast ausschließlich der Musik gewidmete Sammlungen, die von Sänger*innen zum Repertoireaufbau und für die Aufführung kompiliert wurden, und zum anderen als Handschriften gemischten Inhalts, die zwischen Briefstellern, medizinischen Rezepten und persönlichen Aufzeichnungen auch Gesangstexte enthalten. Der erste Typus wird aufgrund seiner Struktur auch als *faşıl mecmū’ ası* (etwa: „in Kapitel gegliederte Sammlung“) bezeichnet.¹⁷ Obwohl sie die Melodien nicht wiedergeben, helfen die *güfte mecmū’ aları* uns, wichtige musikhistorische Prozesse besser zu verstehen, denn die vertonten Gedichte werden begleitet von einem Paratext, der die für Aufführung und Überlieferung notwendigen Parameter angibt. Dabei handelt es sich um die melodische und rhythmische Organisation (*maḳām* und *uşūl*), Gattung, formalen Ablauf sowie Komponist*innen- und Autor*innenzuschreibungen. Mit Hilfe dieser Angaben können Rückschlüsse auf Repertoire, Überlieferung und Kanonbildung gezogen werden, z. B. können unterschiedliche Vertonungen voneinander abgegrenzt und im besten Falle Traditionslinien identifiziert werden.¹⁸ In diesem Sinne haben Erol Başara, Mehtap Erdoğan und Zeynep Yıldız eine Gesangstextsammlung aus dem 18. Jahrhundert untersucht und mit dem

12 Wright, *Words Without Songs*, S. 1–2.

13 Für eine Einführung in die *divān*-Dichtung siehe Walter G. Andrews, *An Introduction to Ottoman Poetry*, Minneapolis 1976.

14 So vor allem in dem vom Institut für Musikwissenschaft und dem Institut für Arabistik und Islamwissenschaft der WWU Münster sowie dem Orient-Institut Istanbul/Max Weber Stiftung in Kooperation durchgeführten DFG-Projekt „Corpus Musicae Ottomanicae“ (CMO).

15 Als Studien zu einzelnen Manuskripten seien beispielsweise zu nennen: Nilgün Doğrusöz, *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, MA-Arbeit, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü 1993, <<https://polen.itu.edu.tr/handle/11527/17884>> (05.10.2019). Ensar Karagöz, „Bestekâr Hâfız Post’un bilinmeyen bir mecmuası“, in: *Türkiyat Mecmuası* 28 (2018), S. 21–44.

16 Zur Einführung in die Quellengattung *meccmū’ a* (Mischhandschrift) im Allgemeinen siehe Hülya Çelik, „*Mecmū’ ası*: Personalised One-Volume Libraries“, in: *Manuscript Cultures* 9, hrsg. von Janina Karolewski und Yavuz Köse, Hamburg 2016, S. 240–243. Günay Kut, „Mecmua“, in: *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, hrsg. von Ezel Erverdi, Mustafa Kutlu, D. Mehmet Doğan und Abubekir Erdem, Bd. 6, İstanbul 1986, S. 170–171.

Zur *güfte mecmū’ ası* im Speziellen siehe Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library* (= *The Sources of Oriental Languages and Literatures*, Bd. 128), Harvard 2015, S. 53–56. Wright, *Words Without Songs*, S. 1–22 und passim.

17 Korkmaz, *Catalog*, S. 54f.

18 Siehe auch Wright, *Words Without Songs*, S. 3, S. 284ff.

heutigen Repertoire in seiner durch die öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) verkörperten Form verglichen. Keine der 212 Kompositionen ist in unveränderter (Text-)Gestalt erhalten, und eine beträchtliche Anzahl von Texten existiert ebenfalls in anderen Vertonungen.¹⁹ Möglich sind auch Studien zum Vorkommen und zur Priorisierung der *mağāmlar* innerhalb des Systems sowie zur Gattungsentwicklung.²⁰ Das Potential der *güfte mecmū'alar*, der Musikgeschichtsschreibung als Quellenmaterial zu dienen, ist unmittelbar ersichtlich.

Am Beispiel eines nach derzeitiger Kenntnis zum ersten Mal um die Mitte des 17. Jahrhunderts vertonten und heute noch im Repertoire befindlichen Gesangstextes – dies im Übrigen kein seltenes Phänomen – soll nun gezeigt werden, welche Schlüsse anhand der textlichen und paratextuellen Überlieferung in den *güfte mecmū'alar* auf die musikalische Gestalt gezogen werden können. Auf einer übergeordneten Ebene der Untersuchung stehen drei Hauptfragen im Vordergrund, nämlich nach der Entwicklung der vokalen Gattungen im 16. und 17. Jahrhundert, nach der Tradierung von einzelnen Werken (wozu auch die Zuschreibung an Komponist*innen gehört), und die Implikationen dieser spezifischen Art der Überlieferung für das Konzept des musikalischen Werks.

„Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur“ ist ein Ausschnitt aus einem *gazel* des Sufi-Dichters Rūhī-yi Bağdādī aus dem 16. Jahrhundert.²¹ Für eine Komposition der Gattung *murabba'* (später: *beste*),²² wie sie hier vorliegt, wird ein Vierzeiler aus einem *gazel* oder einer anderen Form mit dem Reimschema aa ba ca da ... gewählt, wobei dem ersten Distichon ein weiteres nach freier Wahl des/der Komponist*in folgt.

„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten mit dem/der Geliebten
 Manch eine*r liegt in den Flammen schmerzlicher Sehnsucht im Hammam-Ofen
 O Nebenbuhler! glaube nicht, ich sei einsam im Winkel der Pein
 Wenn mein*e Geliebte*r²³ bei dir liegt, liegt der Kummer um ihn/sie bei mir.“²⁴

Analog zur textlichen Form folgt die Musik dem Schema AABA; dazuhin besteht die Möglichkeit, der Deklamation des eigentlichen Gedichts Vokalisenpassagen, sogenannte *terennümāt*,

19 Erol Başara, Mehtap Erdoğan und Zeynep Yıldız, „XVIII. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi“, in: *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 38 (2010), S. 137–172, hier S. 140ff.

20 Beide Ansätze hat Wright bereits verfolgt. Wright, *Words Without Songs*, passim.

21 Coşkun Ak, „Rûhî-i Bağdâdî“, in: *Türk Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 35, hrsg. von Bekir Topaloğlu und dem Türkiye Diyânet Vakfı, Istanbul 2008, S. 205–206; <<https://islamansiklopedisi.org.tr/ruhi-yi-bagdadi>> (19.02.2020). Rûhî-yi Bağdâdî, *Külliyât-ı eş'âr*, Istanbul 1287 [1870], S. 172; <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:vbv:12-bsb10622343-0>> (19.02.2020).

22 John M. O'Connell, „Beste“, in: *Encyclopaedia of Islam, THREE*, hrsg. von Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas und Everett Rowson, <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_24017> (19.02.2020).

23 Weder das (Osmanisch-)Türkische noch das Persische kennen ein grammatikalisches Geschlecht. Es ist in vielen Fällen daher nicht erkennbar, an welche Person ein Gedicht gerichtet ist. Siehe auch Walter G. Andrews und Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds. Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*, Durham 2005, S. 32ff.

24 Übersetzung J.I.H.

voranzustellen oder folgen zu lassen. Nun betrachten wir einige Versionen dieses Textes und bewerten die Informationen, die uns die verschiedenen Quellen geben. Es sei noch vorausgeschickt, dass die Forschung in zahlreichen Fällen vor dem Problem steht, dass die Quellen undatiert sind und/oder keiner konkreten Person zugeordnet werden können.²⁵ Datierungen werden häufig aufgrund paläographischer Kriterien oder anhand des Vorkommens identifizierbarer Persönlichkeiten vorgenommen.

1) MS Paris, Bibliothèque Nationale de France, Turc 292, f. 399b/306a²⁶

Das Kompendium des ‘Alī Ufuķī/Wojciech Bobowski stellt einen Sonderfall von besonderem Wert dar, da sein polnisch-osmanischer Autor die europäische Notation mit dem osmanischen Konzept der *güfte mecmū‘ası* vereinte.²⁷ Die Aufzeichnungen entstanden über einen längeren Zeitraum hinweg, frühestens ab den 1630er Jahren bis zum Tode des Kompilators um 1675. Rund zwanzig verschiedene Schreiberhände sind beteiligt; so wurde dieser Gesangstext ohne Notation nicht von ‘Alī Ufuķī selbst aufgezeichnet.

„Murabba‘ maķām-ı ‘Uşşāk üşüleş Evfer²⁸
 Hey Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur
 Hey Kimi nār-ı ğamm-ı hicrānile külhanda [sic] yatur
 Hey Künc-i miḡnetde raķibā men[i] tenhā şanma
 Hey Yār eġer sende yatura elemi bende yatur“

Die Überschrift liefert die wichtigsten Informationen für die Memorisierung und Aufführung des Stücks: Die Gattung *murabba‘* (was aus der Textgestalt eigentlich bereits ersichtlich ist), den melodischen Modus ‘Uşşāk sowie den rhythmischen Modus Evfer. Zusätzlich findet sich zu Beginn eines jeden Verses eine im quantifizierenden Metrum nicht vorgesehene Silbe („hey“). In der Vertonung stand also zu Beginn jeder Textzeile, die in der Gattung *murabba‘* auch eine musikalische Formeinheit bildet, eine Vokalisierenpassage.

2) MS Istanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Muallim M. Cevdet Yazmaları K 447, f. 8b²⁹

Diese Handschrift wurde aus paläographischen Gründen von Harun Korkmaz auf die Mitte des 17. Jahrhunderts datiert,³⁰ also höchstwahrscheinlich in die Generation von ‘Alī Ufuķī. Im

25 Die methodischen Probleme der *güfte mecmū‘aları*, mögliche Lösungswege sowie Vorschläge zur Klassifizierung hat Recep Uslu bereits 2001 zusammengefasst. Recep Uslu, „Türk Müziġi Eġitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İncelenme Esasları Üzerine Tespitler“, in: *Müzikte 2000 Sempozyumu*, hrsg. von Göktan Ay, Ankara 2001, S. 158–168.

26 „Mecmua ou allbum [sic] de poésies turques, la plupart sans aucun nom d’auteur, quelques-unes de Necâti“, in: *Gallica*, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150086>> (09.02.2020).

27 Judith I. Haug, *Ottoman and European Music*.

28 Sämtliche Transkriptionen J. I. H.

29 „Şarkı mecmuası“, in: *İBB Kütüphaneleri*, <http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/yazmalar/MC_Yz_K0447.pdf> (09.02.2020).

30 Harun Korkmaz, *Türk Müziġi Konserleri: “Bestekârı Yanlıř Bilinen Eserler”*, Istanbul 2018, S. 20, Anm. 10 (Konzertprogramm). Persönliche Mitteilungen; ihm verdanke ich auch den Hinweis auf diese wichtige Quelle.

Text selbst werden kleinere Abweichungen in der Schreibung und Formulierung auffallen, die jedoch der Identität des Gedichts keinen Abbruch tun. Außerdem kommt es bei den unten folgenden im 20. Jahrhundert in lateinischen Buchstaben aufgezeichneten Textvarianten sowohl aufgrund des anderen Schriftsystems als auch aufgrund sprachgeschichtlicher Veränderungen zu Abweichungen.

„Nevā`ī `Uşşāk ūşüleş [sic] Evfer
 Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur
 Kimi derd-i ğamm-ı hicrānile kül ħanda [sic] yatur
 Künc-i miĥnetde rakībā beni tenhā şanma
 Yār eĝer sende yatura eleme bende yatur“

Bei diesen beiden Aufzeichnungen handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um zwei Verkörperungen desselben Werks: der *uşūl* ist gleich, und der *maḳām*, in Turc 292 das einfache `Uşşāk, ist hier der aus `Uşşāk und Nevā gemischte Modus (*terkīb*) Nevā`ī `Uşşāk. Diese beiden Modi sind sehr eng miteinander verwandt, wie auch der Theoretiker Demetrius Cantemir in seinem um 1710 entstandenen Traktat formuliert: „Nevā`ī `Uşşāk bewegt sich wie Nevā und schließt wie `Uşşāk auf [der Tonstufe] düĝāh“. ³¹ Die Finalis ist eines der wichtigsten Definitionskriterien eines *maḳāms*. Einen Anhaltspunkt für die nahe Verwandtschaft der beiden Modi gibt die Tatsache, dass dieselbe Komposition von `Alī Ufuḳī in `Uşşāk aufgezeichnet werden konnte und von Cantemir in Nevā. ³² Dass in K 447 die Vokalise fehlt, muss nicht bedeuten, dass die Version, die der/die Schreiber*in von K 447 aufzeichnete, kein *terennüm* besaß. Die Aufzeichnung von *terennümāt* in der Gattung *murabba`* beziehungsweise *beste* stellt sich in den bisher durchgesehenen Gesangstextquellen uneinheitlich und schwierig zu interpretieren dar; dieses Thema verdient in Zukunft besondere Aufmerksamkeit.

3) MS İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, Revan 1723, f. 100b

Durch Karatay im Katalog der Topkapı Sarayı-Handschriftensammlung in das 17. Jahrhundert datiert, ³³ kann der Entstehungszeitraum des Manuskripts jedoch aufgrund der Lebensdaten des bedeutenden Komponisten `İtrī, der auf f. 9a genannt wird (ca. 1638–1712), auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts konkretisiert werden. ³⁴ Es handelt sich bei dieser Quelle um eine Handschrift aus dem Sultanspalast, die zu einer Gruppe von vier einander relativ ähnlichen *faşıl mecmū`aları* gehört.

31 Kantemiroĝlu [Demetrius Cantemir], *Kitābu `İlmi`l-Mūsikī `alā vechi`l-Ĥurūfāt*, hrsg. von Yalçın Tura, Bd. 1, İstanbul 2001, S. 155. Übersetzung J.I.H.

32 Judith I. Haug, *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 30), Tutzing 2010, S. 540.

33 Fehmi Edhem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi. Türkçe Yazmalar Kataloĝu. Din, Tarih, Bilimler No. 1–1985*, Bd. 1, İstanbul 1961, S. 634ff.

34 Yılmaz Öztuna et al., „İtrī“, in: *Türk Mūsikīsi Akademik Klasik Türk San`at Mūsikīsi'nin Ansiklopedik Sözlüĝü*, Bd. 1, Ankara 2006, S. 375–377, hier S. 375.

„[‘Acem-‘Aşīrān] Evsat A‘mā
 Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur
 Kimi nār-ı elemi hicr ile küllhanda [sic] yatur
 Künc-i miḥnetde raķībā meni tenhā şanma
 Yār eğer sende yatarsa elemi bende yatur“

Bei *faşıl mecmū‘aları* ist der *maķām* üblicherweise nicht in den einzelnen Stücküberschriften angegeben, da er durch die Kapitelüberschrift bekannt ist (hier: eckige Klammern). Es kann davon ausgegangen werden, dass eine alternative Vertonung vorliegt, denn sowohl *maķām* als auch *uşūl* sind anders als bei den vorgenannten Beispielen. Die Unterschiede sind nicht durch Ähnlichkeit oder Austauschbarkeit zu erklären, da die Finalis sowie der Tonvorrat als definierende Faktoren abweichen (Finalis ‘acem-‘aşīrānī anstatt dügāh, alterierte Stufe ‘acem-‘aşīrānī)³⁵ und auch die Schlagzahlen 26³⁶ und 6 beziehungsweise 9³⁷ nicht miteinander zu vereinen sind. Ein interessantes Detail ist die vermutete Identität des Komponisten: A‘mā („der Blinde“) kann wohl mit dem um 1650 verstorbenen Ḳadrī Çelebi identifiziert werden,³⁸ der in manchen Quellen den Beinamen „A‘mā“ oder dessen türkisches Äquivalent „Kör“ erhält.³⁹ Daraus lässt sich schließen, dass diese Vertonung mit einiger Wahrscheinlichkeit bereits existierte, als die anonyme aus Turc 292 und K 447 aufgezeichnet wurde.

4) MS Paris, Bibliothèque Nationale de France, Supplément Turc 599, f. 61a⁴⁰

Die *faşıl mecmū‘ası* wurde, wohl aus paläographischen Gründen, auf das 18. Jahrhundert datiert.⁴¹ Der Vierzeiler aus dem *gazel* von Rūḥī-yi Bağdādī begegnet uns hier in wieder einem anderen modalen Kontext, nämlich eingeordnet unter Beyātī, der seine Finalis auf dügāh hat, aber eine alterierte vierte Stufe besitzt⁴² und somit nicht mit den vorher genannten *maķāmlar* vereinbar ist. Hinzu kommt die Gattungszuordnung:

„[Beyātī] Takṣīm
 Kimi mestāne seher yār ile gülşende yatur
 Kimi derd-i elem-i miḥnet küllhanda [sic] yatur
 Künc-i miḥnetde raķībā beni tenhā şanma
 Yār eğer sende yatarsa elemi bende yatur“

35 Kantemiroğlu, *Kitābu ‘İlmi’l-Mūsikī*, S. 105, S. 3.

36 Ebd., S. 164, S. 210.

37 Evfer existiert in einer älteren Gestalt mit sechs und einer jüngeren mit neun Schlägen. Haug, *Ottoman and European Music*, S. 306f. Kantemiroğlu, *Kitābu ‘İlmi’l-Mūsikī*, S. 166.

38 Yılmaz Öztuna et al., „Ḳadrī Çelebî veyâ Efendî [Fedâî Âmâ]“, in: *Türk Mūsikîsi Akademik Klasik Türk San’at Mūsikîsi’nin Ansiklopedik Sözlüğü*, Bd. 1, Ankara 2006, S. 424. Haug, *Ottoman and European Music*, S. 199.

39 ‘Alī Ufukī, *Mecmū‘a-yı sâz ü söz*, MS London, British Library, Sloane 3114, f.61a.

40 „Album contenant des poésies destinées à être chantées sur divers modes, suivant lesquels elles sont classées“, in: *Gallica*, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525046235>> (09.02.2020).

41 Edgar Blochet, *Catalogue des Manuscrits Turcs de la Bibliothèque Nationale*, Bd. 2, Paris 1933, S. 8.

42 Kantemiroğlu, *Kitābu ‘İlmi’l-Mūsikī*, S. 74.

Hier ist der interessante Punkt die vorgesehene Ausführung als *taḫsīm*, eine vokale Improvisation, die den vokal-instrumentalen Zyklus *faṣl* eröffnet. Der *taḫsīm* wird rhythmisch ungebunden, aber im *maḳām* der darauffolgenden *beste* ausgeführt.⁴³ Bei dieser Variante handelt es sich also nicht um ein komponiertes Stück, sondern um einen Text zur immer wieder neuen ad-hoc-Komposition. Dennoch hat der/die Schreiber*in (es sind mehrere Hände an der Sammlung beteiligt) aus Gründen, über die man nur spekulieren kann, eine modale Zuordnung für diesen Text vorgesehen.

5) MS İstanbul, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 4750, f. 68b

Auf f. 24b des Manuskripts, einer mit Prosatexten und Lesedichtung aufgelockerten *faṣl mecmū'ası*, findet sich das Datum 1213 [1798/99]. Das Gedicht scheint nicht in eine *maḳām*-Sektion eingegliedert zu sein, sondern befindet sich auf einer Doppelseite mit anderen unabhängigen Vier- und Zweizeilern.

„Taḫsīm
 Kimi meštāne seḫer yār ile gülşende yatur
 Kimi derd-i elem-i hicr ile külḫanda [sic] yatur
 Künc-i miḫnetde raḳībā meni tenhā şanma
 Yār eğer sende yatarsa eleme bende yatur“

Dass hier keine *maḳām*-Angabe existiert, weder durch Paratext noch implizit, liegt in der Natur des *taḫsīm*, der modal ungebunden ist und je nach Bedarf, zum Beispiel nach inhaltlichen Gesichtspunkten, in einen Zyklus integriert werden kann.

6) MS Paris, Bibliothèque Nationale de France, Supplément Turc 1619, f. 45a⁴⁴

Dieses jüngere Textzeugnis stammt aus einer Sammelhandschrift, die dem berühmten Dichter und Schriftsteller aus dem Kreis der so genannten Jungtürken Namık Kemal (1840–1888) gehörte und Datierungen von 1276 [1811] und 1277 [1812] aufweist.⁴⁵

„Ġazel
 Kimi kimi serḫerler [sic] meštāne [sic] gülşende yatur
 Kimi der[d]-i eleme köşe-yi gülşende yatur
 de ‘eleme [sic] köşe-yi külḫanda [sic]“

Bei dieser wegen ihrer Unvollständigkeit und Fehlerhaftigkeit interessanten Aufzeichnung ist kein Bezug zur Musik mehr gegeben, obwohl es sich um eine Gesangstexthandschrift handelt. Hat der Schreiber vergeblich versucht, sich an den Text – hier ohne musikalischen Gattungsbegriff als *ġazel* bezeichnet – zu erinnern? In jedem Fall lässt sich das Fortleben des Gedichts von Rūḫī-yi Bağdādī in literarisch-musikalischen Kontexten erkennen.

43 Kantemiroğlu, *Kitābu ‘İlmi’l-Mūsikī*, S. 173.

44 „Cönk Namık Kemal (1840-1888)“, in: *Gallica*, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52506264f>> (09.02.2020).

45 Katalogeintrag und Personendatenbank der BNF: <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc87683b>>, <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12055384c>> (21.02.2020).

7) Die heute geläufige Version existiert in mindestens zwei Drucken in leicht unterschiedlicher Ausführung. Die eine geht direkt auf die Traditionslinie des Komponisten Zekâi Dede (1825–1897)⁴⁶ zurück, da sie von seinem Sohn herausgegeben wurde:

„Acem kürdi makamında ve mühammes ikainda beste / Zekâi Dede Efendi⁴⁷
 Kimi mestâne sehar yarile gülşende yatır
 Kimi yadı elemi hicrile külhanda yatır
 Günci Mihnetde acanım beni tenhâ sanma
 Yar eger sende yatırsa elemi bende yatır
 Servü nazım işvebazım yar ile gülşen de yatır“

Die Tonaufnahme des blinden Sängers Kâni Karaca⁴⁸ ist zwar gekürzt, ähnelt der bei Zekâizâde Ahmed Irsoy aufgezeichneten Version jedoch sehr stark. Eine andere, von M. Ekrem Karadeniz veröffentlichte Fassung weicht in der Textgestalt ab, musikalisch hingegen nur in einzelnen Details der melodischen Ausführung. Während die Formulierungen von Vers zwei und drei einander bedeutungsmäßig nahestehen, ist die Transliteration „seherbâr“ anstelle von „seher yâr“ inhaltlich nicht erklärbar.

„Acem kürdi beste / Zekâi Dede⁴⁹
 Kimi mestâne seherbâr ile gülşende yatır
 Kimi derd ü gam ü hicrân ile külhanda yatır
 Günc-i mihnette rakîbâ beni tenhâ sanma
 Yâr eğer sende yatırsa, elemî bende yatır
 (Terennüm: Servinâzım, işvebâzım, bâr ile gülşende yatır)“

Wiederum existiert keinerlei Überschneidung in Bezug auf die musikalische Faktur mit irgendeiner der zuvor betrachteten Niederschriften. Hinzu kommt hier ein ausgedehntes *terennüm*, das – wie hier – nicht nur aus Vokalsen, sondern auch aus sinnvollen Worten bestehen kann.

Die folgende Tabelle fasst die vorgestellten Versionen zusammen; die beiden Vorkommen, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um die gleiche Vertonung handelt, sind fett umrahmt:

46 Yılmaz Öztuna u. a., „Zekâi Dede [Eyyûbî Hoca Hâfız Mehmed]“, in: *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*, Bd. 2, Ankara 2006, S. 514–521, hier S. 514.

47 *Türk Musikisi Klâsiklerinden*, hrsg. von Zekâizâde Ahmed Irsoy, Istanbul 1941, S. 161–164. CMO_TMKI-Zek/II, S. 161, <https://corpus-musicae-ottomanicae.de/receive/cmo_expression_00000086> (21.02.2020).

48 *Mesut Cemil (1902–1963). Volume I, Early Recordings*, Golden Horn Productions, 2000.

49 M. Ekrem Karadeniz, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, Ankara o.J. [1983], S. 566–567. CMO_TMNVe, S. 566, <https://corpus-musicae-ottomanicae.de/receive/cmo_expression_00003029> (21.02.2020).

MS	Gattung	Maḳām	Usul	Komponist	Terennüm
Turc 292 (Mitte 17. Jh.)	Murabba‘	‘Uṣṣāk	Evfer (6 / 9)	–	„hey“ vor jedem Vers
K 447 (Mitte 17. Jh.)	–	Nevā‘ī ‘Uṣṣāk	Evfer (6 / 9)	–	–
R 1723 (spätes 17. Jh.)	–	‘Acem-‘Aṣīrān	Evsat (13)	A‘mā [Ḳadrī] (†1650?)	–
Sup Turc 599 (18. Jh.)	Taḳsīm	Beyātī	–	–	–
YB 4750 (1798)	Taḳsīm	?	–	–	–
Sup Turc 1619 (1811/12)	Ġazel	–	–	–	–
<i>Türk Musikisi Klâsiklerinden</i> (1941)	Beste	Acem kürdî	Muhammes (16)	Zekâî Dede (1825-1897)	Text, nach jedem Vers

Aus dieser relativ kleinen Anzahl von Textzeugen lässt sich folgende Erzählung zusammensetzen: Es existierte im mittleren 17. Jahrhundert eine Vertonung, die vorsichtig dem um 1650 verstorbenen A‘mā [Ḳadrī] zugeschrieben werden kann. Jedoch war eine eindeutig andere Vertonung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im Umlauf und wurde von zwei Personen aufgezeichnet, mit einer leichten Abweichung bei der Zuordnung des *maḳāms*. In der Zwischenzeit blieb der Text bekannt und wurde von zwei Schreiber*innen als Material für Improvisationen niedergeschrieben. Eine weitere Quelle zeugt von der Beliebtheit des Gedichts. Eine dritte, wiederum völlig unabhängige Vertonung entstand schließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wurde verschriftlicht und befindet sich noch heute im Repertoire.

Abschluss

Die Ergebnisse dieser beispielhaften Untersuchung, welche Informationen aus Gesangstexthandschriften gewonnen werden können, lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Antwort auf die Frage, ob Quellen ohne Notation die Basis von Musikgeschichtsschreibung bilden können, ist ein klares Ja. Was Themen wie Repertoiregenese und -entwicklung sowie Kanonbildung angeht, so können in den reichlich vorliegenden Fällen von textlicher Konkordanz mit Hilfe der zeitgenössischen Theorie ernsthafte Vermutungen angestellt werden, ob es sich um dieselbe Vertonung handelt oder nicht. Dabei lässt sich eventuell auch erkennen, welche verschiedenen Traditionslinien eine Rolle gespielt haben können und wie diese sich voneinander unterscheiden. Wenn wir einen besseren Überblick über die sehr zahlreich vorhandenen Quellen, ihre Datierung und Lokalisierung sowie ihren Inhalt samt Paratext erhalten, können wir neue Erkenntnisse zu verschiedenen Facetten der osmanischen Musikgeschichte erhalten. Sowohl

Einzelstudien, die über reine Transliterationen der Texte hinausgehen, sondern Kontexte herstellen, als auch übergreifende, digital gestützte Projekte mit großen Datenmengen sind möglich und versprechen hohen Erkenntniswert. Des Weiteren ist zu betonen, dass die Erforschung der Kunstmusiktradition, die in osmanischen Gesangstexthandschriften erhalten ist, in ihrer Gänze nur als konzertierte Anstrengung der musikforschenden Disziplinen denkbar ist. Dies ergibt sich aus der Koexistenz von schriftlicher Überlieferung und lebendiger Tradition in den Kompositionen, die im 17. Jahrhundert oder noch früher in den *güfte mecmū' aları* erwähnt werden und nach wie vor Teil des Repertoires sind.

Zitation: Judith I. Haug, „Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten‘ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 130–141, DOI: 10.25366/2020.56.

Abstract

In Ottoman music culture, song text collections (*güfte mecmû'aları*) play a crucial role in transmitting vocal repertoire. They employ paratext which supplies information about modal and rhythmic organisation as well as genre, composer and author attribution. In combination with oral tradition continuing until the present day, this method was understood as sufficient in the prevalent absence of notation until roughly the mid-19th century. Using the example of "Kimi mestâne seher yâr ile gülşende yatur" by Rûhî-yi Bağdâdî, a poem set to music at least three times since around the mid-17th century which is still part of the repertoire today, we explore possibilities of evaluating *güfte mecmû'aları* as source material for the historiography of Ottoman art music.

Kurzvita

Judith I. Haug promovierte 2008 in Tübingen mit einer Studie über die Verbreitung des Genfer Psalters in Europa und dem Osmanischen Reich. 2010–12 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der ViFaMusik tätig. 2012 nahm sie ihr Habilitationsprojekt „Osmanische und europäische Musik im Kompendium des Alî Ufukî (um 1640)“ in Münster auf, das sie 2016 abschloss. 2016–18 war sie Postdoc am Orient-Institut Istanbul für Corpus Musicae Ottomanicae. Seit 2018 ist sie Referentin am Orient-Institut Istanbul.

Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 1**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Freie Beiträge

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 1

Freie Beiträge

zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	IX
Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken	1
Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch	6
Stefan Alschner Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk	14
Alenka Barber-Kersovan Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung	23
Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung	34
Mauro Fosco Bertola „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino	45
Matthieu Cailliez Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849	55
Iacopo Cividini Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die <i>Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg	65
Marko Deisinger Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk	84
Norbert Dubowy Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i>	94
Markus Engelhardt Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900	109
Maryam Haiawi Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert	115

Judith I. Haug	
„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen	130
Renate Koch	
Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit	142
Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer	
Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten	150
Marie-Anne Kohl	
Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?	158
Fabian Kolb	
Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925	168
Christian Lehmann	
Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund	191
Martin Link	
<i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i>	201
Livio Marcaletti	
„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts	211
Tobias Marx, Martin Lissner	
Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte	224
Maho Naito	
Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis	235
Elisa Novara	
Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten	244

Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit	260
Kiron Patka „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio	268
Siegwart Reichwald Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin	277
Elisa Ringendahl Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie	292
Benedikt Schubert Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)	300
Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung	309
Yusuke Takamatsu Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz	320
Daniel Tiemeyer Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur	326
Andrea van der Smissen Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn	335
Tim Ziemer, Holger Schultheis Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie	347
Magdalena Zorn Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung	359

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.