Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz

YUSUKE TAKAMATSU, ZÜRICH¹

Im Allgemeinen wird der musikalische Charakter von Franz Schuberts Werk – im Kontrast zu dem von Beethoven – seit dem Aufsatz von Kurt von Fischer durch „A-Finalität“ geprägt angesehen.² Die Beschreibung von Carl Dahlhaus, dass die Sonatenform Schuberts mit dem „Variationsprinzip“ eine Alternative zur Beethovenschen „Entwicklung“ darstellt, kann wohl auch in diesem Zusammenhang verstanden werden.³ Dementsprechend sieht es auch Hans-Joachim Hinrichsen, der darauf hinweist, dass die Schubertsche Musik, formal gesehen, nicht durch „das Prinzip einer auf formtragenden Spannung gegründeten Finalität“ auf „Entwicklung“ ziele, sondern den – durch die mediantische Harmonie die „Umdeutung des klassischen Sonatenprinzips“ – ermöglichenden Charakter der „Entfaltung“ zeige.⁴ Somit bilden die „Variation“ und die „Wiederholung“⁵ wichtige Fokuspunkte in der Schubert-Forschung, weshalb die Musik Schuberts, in der das gleiche Material in verschiedenen Gestalten erklingt und somit repetitiv verläuft, mit dem für Beethoven charakteristischen Prozess- und „Synthese“-Denken unverträglich zu sein scheint.

Der Satz des instrumentalen Zyklus, in dem diese Eigenschaften am besten zu sehen sind, dürfte dabei wohl der langsame Satz sein, weil dieser traditionellerweise durch Strukturen der Wiederholung geprägt ist und damit das bereits Exponierte mehrmals erklingt. Die gerade erwähnten „Strukturen der Wiederholung“ bedeuten, dass der Hauptteil der dreiteiligen ABA-Form im langsamen Satz häufig variiert, wenn er nach dem Mittelteil zurückkehrt. Das Gleiche trifft ebenfalls auf die zur Fünfteiligkeit erweiterten, verschiedenen Bogenformen zu. Dieses Prinzip, einen Teil bei der Wiederkehr variiert erscheint, ist auch bei Schuberts

-
- 1 Für die wertvollen Ideenvorschläge und Verfeinerungen des Aufsatzes schulde ich Prof. em. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen tiefsten Dank. Herzlich bedanke ich mich auch bei Ezra Toback für die Textprüfung des englischen Abstracts. Der vorliegende Aufsatz entstand in Zusammenhang mit der Arbeit an einer Dissertation des Verfassers an der Universität Zürich, die durch das Schweizer Bundes-Exzellenz-Stipendium für ausländische Forschende und Kunstschaffende sowie den Forschungskredit der Universität Zürich (Verfügung Nr. FK-18-073) ermöglicht worden ist.
 - 2 Kurt von Fischer, „Beethoven – Klassiker oder Romantiker. Versuch zu Beethoven und Schubert“, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung, Bd. 428), Darmstadt 1983, S. 296–316, hier S. 308.
 - 3 Carl Dahlhaus, „Die Sonatenform bei Schubert. Der erste Satz des G-Dur-Quartetts D 887“, in: *Musica* 32 (1978), S. 125–130.
 - 4 Auch für den Zusammenhang mit den Termini „Entwicklung“ und „Entfaltung“ siehe Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts* (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, Bd. 11), Tutzing 1994, hier S. 29.
 - 5 Christoph Wald, *Wiederholung, Klangraum und Landschaft: Schuberts Instrumentalmusik 1822–1828*, München 2016.

Vorläufern wie Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart zu sehen: Es wurde wohl von der Idee der „veränderten Reprise“ Carl Phillip Emanuel Bachs übernommen, die Wiederholung als eine Verzierungsmöglichkeit zu nutzen, also eine der vielen Möglichkeiten, eine Melodie bei der Wiederholung zu improvisieren.⁶ Schubert übernimmt das Prinzip der auskomponierten Variation der Wiederholung in seinen langsamen Sätzen, in dem aber meistens nicht das erste Erscheinen des Hauptteils unmittelbar hintereinander (wie bei C. P. E. Bach), sondern erst der zweite (oder dritte) Wiederholungsteil der Bogenform variiert wird.

Das Variationsverfahren Schuberts bei der Wiederholung unterscheidet sich jedoch meistens insofern von dem der Vorgänger, als die Variante des Themas bei der Wiederkehr so auskomponiert wird, wie diese von den Interpreten notengetreu gespielt werden soll. Natürlich komponierte Schubert einerseits auch die übliche Verzierung der Melodie, was dem oben erwähnten Verfahren des Aufzeigens einer Improvisation entspricht, andererseits realisierte er aber die in die Struktur des langsamen Satzes einbezogene variierte Wiederholung sehr vielfältig: durch die Verzierung der Begleitung, das Hinzufügen einer Gegenstimme, den Stimmtausch, die Uminstrumentierung und die Transpositionsreprise.

Unter diesen mannigfaltigen Möglichkeiten ist das Variierungsprinzip mit der Gegenstimme im langsamen Satz der mit dem Beinamen „Relique“ bekannt gewordenen *Klaviersonate* D 840 wohl das bemerkenswerteste, weil dies kein einfaches, sondern vielmehr ein hoch-entwickeltes Verfahren der Gegenstimme aufweist. Im vorliegenden Aufsatz soll dieses Beispiel zunächst näher betrachtet werden, damit abschließend dessen musikgeschichtlicher Bedeutung nachgegangen werden kann.

1. Der langsame Satz der Klaviersonate D 840 von Franz Schubert

Der langsame Satz der Klaviersonate D 840 ist in einer zur Fünfteiligkeit erweiterten Bogenform als $A_1B_1A_2B_2A_3$ angelegt, wobei der A_1 -Teil aus zwei jeweils in c-Moll stehenden Abschnitten (a: T. 1–9, b: T. 10–22) besteht.

Der darauffolgend in As-Dur einsetzende B_1 -Teil (T. 23–52) wird wiederum in drei Abschnitte (c_1 -d- c_2) unterteilt: Der c_1 -Abschnitt steht in parallelem As-Dur; neue melodische Gestalt sind akkordisch kreisende Gruppen von sechs Sechzehnteln. Im Laufe dieses Abschnitts werden die letzten beiden der sechs Sechzehntel zu einer punktierten Figur umgewandelt, die sich, rhythmisch gesehen, bereits im A_1 -Teil als eine phrasenschließende Figur etabliert hat (T. 3, 7, 19, 21). Diese Figur wird aber im Mittelteil, anders als beim Sekundschrift im A_1 -Teil, als akkordisch kreisende Figur, als eigenständiges Motiv profiliert. Dieses Motiv wird dann im Laufe des B_1 -Teils in die Mitte der Phrase übernommen, wie in der ersten Hälfte des Takts 25 und dann mehr dominierend in der ersten und zweiten Hälfte der Takte 27 und 29. Der zweite Abschnitt

6 Vgl. Beverly Jerold, „The varied reprise in 18th-century instrumental music. a reappraisal“, in: *The Musical Times* 153, H. 1921 (2012), S. 45–61.

(d) ist ein durchführungsartiger dynamisch kontrastierender Bruch mit vielfachen Modulationen (T. 33–42), worauf der c_2 -Abschnitt folgt (T. 43–49). Diese Wiederkehr des c-Abschnitts wird nun durchgehend mit jener punktierten Figur ausgestattet.

Nachdem jene Figur als eine Überleitung im Bass kontinuierlich erklingt (T. 50–52), kehrt der A-Teil in tonikalem c-Moll zurück (T. 53–74). Dabei ist folgendes spezifisches Verfahren zu sehen: Zum Hauptthema wird hier in der Reprise, anders als zu Beginn, eine Gegenstimme in der Bass-Mittelstimme hinzugefügt, die nichts anderes als jene melodische Gestalt des Mittelteils (nur nicht im Unisono) darstellt. So wird hier die gesamte thematische Figur des B-Teils im wiederholten A-Teil mit dem Kopfsthema klar erkennbar kombiniert. Dieses Verfahren, zwei auseinander liegende Bestandteile in der Reprise praktisch unverändert zu integrieren, ist insofern spektakulär, als hier die Wiederholung des Hauptteils nicht einfach die wörtliche Wiederkehr oder die melodisch verzierte Version, sondern vielmehr die Entwicklung des Satzes musikalische Konsequenzen für die Wiederholung birgt. So wird auch, entgegen der verbreiteten Sicht, die Prozessualität – oder sogar eine Schubertsche „Synthese“ – im langsamen Satz erreicht.

Notenbeispiel 1: Franz Schubert, Klaviersonate D 840, 2. Satz, T. 52–57.⁷ © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

Nach dem dreiteilig bleibenden B_2 -Teil in c-Moll (T. 75–104) erscheint der A-Teil zum dritten Mal (T. 105–121). Dabei wird die diskutierte Figur in der Mittelstimme nur bruchstückhaft gespielt: Es erklingt nicht die gesamte Gestalt, sondern nur das Ende als Punktierung. So mit etabliert jeder Hauptteil einen Syntheseprozess mit dem Mittelteil, obwohl die Integration zweier Themen – der einzigartigen Satzdramaturgie nach – bereits im A_2 -Teil erreicht wird.

⁷ Franz Schubert: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie VII, Bd. 2, Abteilung 2, vorgelegt von Walburga Litschauer, Kassel 2003, S. 60.

2. Der langsame Satz der Klaviersonate op. 13 von Beethoven

Als mögliches Vorbild für dieses Prinzip könnte beispielsweise der langsame Satz der Klaviersonate Nr. 8 op. 13 von Beethoven gedient haben, die 1798 entstand und 1799 mit dem Beinamen „Grande Sonate Pathétique“ publiziert wurde.

Dieser Satz ist in einer zur Fünfteiligkeit erweiterten Bogenform als $A_1BA_2CA_3$ angelegt, wobei das Kopfthema mehrmals vorkommt. Der A_1 -Teil besteht aus einer zweimaligen Vorstellung des in As-Dur stehenden achttaktigen Kopfthemas. Beim zweiten Erscheinen ist die Melodie um eine Oktave höher gesetzt und die zu Beginn in der Tenorlage erklingende gebrochene Achtel-Bewegung wird nun in der Altlage verdoppelt. Dies ist auch als eine Art Variierung zu verstehen, ohne die Melodie selbst zu verzieren.

Der zwölftaktige B-Teil beginnt in parallelem f-Moll und zielt nach Es-Dur, also der Dominante der Satztonika, worauf das achttaktige Kopfthema in der anfänglichen Version als A_2 -Teil zurückkehrt (T. 29–40). Auffällig ist dabei, dass der B-Teil nicht nur durch die Tonart, sondern auch durch die Texturveränderung der Begleitung von den beiden A-Teilen differenziert wird. Obwohl die Sechzehntel-Bewegung die bisherigen Teile (A_1BA_2) durchzieht und auch im B-Teil erklingt, erscheint sie dort nicht in der anfänglichen Gestalt von gebrochenen Akkorden, sondern als Akkord-Repetitionen.

Wenn der C-Teil in as-Moll einsetzt, wird der Begleitrhythmus nun bemerkenswerterweise nicht mehr in Sechzehntel-Bewegung, sondern neu in Sechzehnteltriolen-Bewegung realisiert. Er erscheint aber in Form von Akkord-Repetitionen, was mit dem vorigen Mittelteil – nämlich mit dem B-Teil – in Verbindung steht, wobei hier zudem eine Gegenstimme im Bass hinzugefügt wird. Dieselbe Bewegung beibehaltend, moduliert die Musik über E-Dur (T. 44) nach As-Dur und damit zur Reprise des A-Teils, die in T. 51 in der Tonika wiederkehrt. Hier ist eine Synthese der beiden Gestalten zu beobachten: Die in den beiden ersten A-Teilen in Sechzehnteln bewegte Mittelstimme wird dabei zu den eindeutig als aus dem C-Teil stammenden Sechzehntel-Triolen verändert, wodurch die unveränderte Kopfmelodie des Hauptteils nun mit dem Merkmal der Begleitung des Mittelteils kombiniert wird. Wie im A_1 -Teil findet hier ebenfalls eine Wiederholung in der hohen Lage statt, wobei die mittlere Stimme stets in Sechzehntel-Triolen vorgetragen wird. Nicht nur in der zweiten Vorstellung, sondern bis in die Coda bleibt diese Verbindung bestehen. So wird der wiederkehrende A-Teil mit der Melodie des Hauptteils und der Begleitung des aus dem Mittelteil stammenden rhythmischen Gerüsts konstruiert.

3. Schlussbetrachtung

Zum Schluss ist noch der Vergleich zwischen den beiden Beispielen zu ziehen. Das gerade betrachtete Beispiel von Beethoven ist zwar schon insofern bemerkenswert, als die Wiederholung nicht als eine Möglichkeit der improvisatorischen Verzierung konzipiert wird, da die Melodie gar nicht verändert wird. Vielmehr ist die Variante strukturell so ins Werk eingebunden, dass

die Interpreten keine Möglichkeit haben, Änderungen vorzunehmen. Die Idee selbst, einen wiederholten Teil zu verändern, stammt zwar sicherlich aus der Tradition seit C. P. E. Bach, dieses Verfahren ist jedoch geradezu entscheidend, weil hier die Melodie, wie erwähnt, nicht der Gegenstand der Variierung ist. Dieses Prinzip ist allerdings auch in verschiedenen Werken Schuberts, fast durch sein gesamtes Schaffen, zu sehen: Beispielsweise tritt es von der frühen Klaviersonate D 157 bis zur späten D 958 in Erscheinung und kann größtenteils in Werken mit Klavier beobachtet werden.

Im Gegensatz zum Beispiel der „*Pathétique*“-Sonate, in der die Gestalt des Mittelteils nicht melodisch, sondern nur rhythmisch beibehalten ist, wird in der oben betrachteten „*Reliquie*“-Sonate die gesamte thematische Figur des Mittelteils unverändert in den wiederholten Hauptteil integriert. Dies stellt einen qualitativen Unterschied zum denkbaren Ausgangsmodell dar, weil nun die wirkliche, formale Synthese zweier Themen – also tatsächlich kontrapunktisch – in einem Satz erreicht wird.

Wenn man einen Blick auf die in den langsamen Sätzen verwendeten Variationsverfahren Schuberts wirft,⁸ erkennt man, dass er die traditionelle einfache Verzierung nur wenig verwendet hat, und vielmehr die verschiedenen Verfahren, die mit der strukturellen Veränderung, insbesondere mit den Elementen aus dem Mittelteil, ausgestattet sind. Das heißt, dass die quasi-improvisatorische Verzierung bei Schubert nun eher der seltene Fall geworden ist, während er die strukturelle Differenzierung der Wiederholung im Detail auskomponierte.

So werden im vorliegenden Aufsatz nicht nur das neuartige Variationsprinzip des langsamen Satzes von Franz Schubert, sondern auch das Vorhandensein einer eigenen synthetischen Vorstellung des eher als unsynthetisch angesehenen Komponisten beleuchtet. Sie bezeichnet durchaus eine eigene – eben Schubertsche – Form der „Prozessualität“.

Zitation: Yusuke Takamatsu, „Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz“, 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. 320–325, DOI: 10.25366/2020.73.

8 Siehe Yusuke Takamatsu, *Komplexität in der Einfachheit: Die Mittelsätze im Instrumentalzyklus Franz Schuberts*, Dissertation Universität Zürich, zweites Kapitel (i. V.).

Abstract

In contrast to Beethoven's music, Schubert's music has been described through the concept of "a-finality" (Fischer 1983), employing the same elements repeatedly. In this sense, Schubert's music seems incompatible with the kind of "processual" thinking which is typical for Beethoven's music. This paper addresses such incompatibility through a comparison of the slow movements of Schubert's piano sonata D 840 with those of Beethoven's piano sonata No. 8 (op. 13) which is one of the possible precursors for D 840. The second movement of D 840 features an ABABA structure in which the themes of the first part A and the first part B become integrated into the second part A. This kind of integration differs fundamentally from the design of Beethoven's op. 13, insofar as the two themes are combined while they also maintain their initial form. This mode of combination suggests Schubert's own type of synthetic or "processual" thinking.

Kurzvita

Yusuke Takamatsu, geboren 1988 in Tokio. Nach den Masterabschlüssen sowohl an der Keiō-Universität Tokio als auch an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg nahm er 2015 ein Promotionsstudium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich mit einer Arbeit über die Mittelsätze im Instrumentalzyklus Franz Schuberts auf (Promotionskolloquium im März 2020). Seit April 2020 ist er Postdoc am Institut der Sprach- und Sozialwissenschaften der Hitotsubashi-Universität mit Unterstützung durch Japan Society for the Promotion of Science (JSPS).

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: <i>Die 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 musik- bezogene 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 Organisationsteams 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.