

Zu einigen Grundfragen der Gattungsgeschichte

von Walter Wiora, Tutzing

Ein gewichtiges Sammelwerk, das sich durch reichen Inhalt und anregende Problematik auszeichnet¹, gibt erneut Gelegenheit, über Grundfragen der musikalischen Gattung nachzudenken².

Ursprünglich als „Festgabe besonderer Art“ (9) zum 65. Geburtstag Leo Schrades geplant, sind die *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* nun dem Andenken an diesen bedeutenden Forscher, der bald nach Beginn der Planung 1964 starb, gewidmet. Infolge mancher Schwierigkeiten hat sich die Publikation verzögert; der erste Band ist nicht zum 65., sondern zum 70. Geburtstag Schrades erschienen, und wann der zweite folgen wird, steht noch nicht fest. Die Herausgeber betonen, daß beide zusammen „als Einheit verstanden sein“ wollen (9). Daher hätte ich es vorgezogen, das Erscheinen des zweiten Bandes abzuwarten und dann über das Ganze zu berichten, denn aus dem ersten allein läßt sich die geplante Einheit und damit die Anlage des Werkes nicht erkennen, zumal er keinen Vorblick auf Inhalt und Gliederung des zweiten und noch kein Register enthält. Da sich jedoch nicht absehen läßt, wann der zweite Band fertig sein wird, folge ich dem Wunsch, nicht länger zu zögern, und versuche wenigstens eine vorläufige Würdigung. Ich beschränke mich dabei auf einige Grundfragen, die schon der Titel nahelegt. In jedem seiner drei Teile, nämlich „Gattungen – der Musik – in Einzeldarstellungen“, liegen Probleme.

1) Die „Frage nach der Gattung“ wird von den Herausgebern als Schrades Leitidee der Musikgeschichtsschreibung angesehen (12–16). Demgemäß steht sie nach Paul Sachers Geleitwort in der Mitte der Gedenkschrift und dem Titel nach ist sie das Generalthema. Naturgemäß werden nur einige Gattungen in Einzeldarstellungen behandelt, nicht alle oder „die“ Gattungen, wie es auf dem Umschlag heißt. Es wäre in einer Fest- oder Gedenkschrift legitim, sich auf einige beliebige zu beschränken; doch die Herausgeber erstrebten „eine repräsentative Auswahl“ (9). Wofür soll diese repräsentativ sein: für die Gesamtheit der Gattungen? Etwa die Hälfte des vorliegenden Bandes betrifft das abendländische Mittelalter und Byzanz. Altertum und Gegenwart, Volksmusik und außereuropäische Hochkulturen sind noch nicht berücksichtigt. Die Herausgeber möchten rechtfertigen, warum „die einzelnen Zeiten und Gattungen“ in den beiden Bänden „nicht gleichmäßiger vertreten sind“, und fügen hinzu, daß gewichtige Beiträge, die für den ersten vorgesehen waren, nicht rechtzeitig eingetroffen sind. Nun ist dieser erste fast 900 Seiten stark; welchen Umfang muß der zweite haben, damit eine repräsentative Auswahl zustandekommt?

Nicht für jeden der Beiträge ist es evident, inwieweit er eine wirkliche Gattung behandelt. Für das Organum reflektiert darüber eingehend F. Reckow; er stellt schon in der Überschrift zum ersten Abschnitt seines Beitrages die Frage „Gattung Organum?“ und bezeichnet als „in

dien, Diss. Erlangen 1974, sowie die oben Anm. 9 zitierte Erlanger (germ.) Habil.-Schrift H. Brunners (dort S. 173–295), der Stauber nicht nennt. Da bei Stauber die Untersuchungen Eva Schumanns nicht herangezogen sind, stellt sich die Aufgabe kritisch vergleichender, weiterführender Auswertung aller Ergebnisse.

1 *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*. In Verbindung mit Freunden, Schülern und weiteren Fachgelehrten herausgegeben von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas. Erste Folge. Bern und München, Francke Verlag 1973. 895 S.

2 Siehe dazu meine frühere Arbeit *Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*, Dt. Jb. Mw. 10, 1965, mit kleinen Änderungen auch in meiner Aufsatzsammlung *Historische und systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von H. Kühn und Chr. H. Mahling, Tutzing 1972.

einem gewissen Sinne die erste spezifisch mehrstimmige Gattung der Musikgeschichte“ die Motette (444 f.).

Allgemein geht es in diesem Werk um Gattungen als historische Zusammenhänge, nicht um zeitlose Rubriken (dazu L.A. Gushee, 367 u. 374). Nur selten wird der Begriff weiter gefaßt, so wenn J. Hourlier in seinen *Notes sur l'antiphonie* zwar nur die kirchlich-liturgische Form behandelt, aber feststellt, man könne „*ce genre musical*“ auch anderswo, z.B. im Volksgesang, finden (116). C. Dahlhaus betont, daß eine Gattung durch Tradition entsteht: „*dadurch, daß frühere Werke die Voraussetzung bilden, von der spätere getragen werden*“ (842). Doch müssen andere Faktoren hinzukommen. Obwohl die mehrtextige Motette den *Magnus liber organi* zur Voraussetzung hat, ist sie eine neue Gattung (E.H. Sanders, 497).

Nur lose hängt mit dieser die spätere „Motette“ zusammen, die sich zumeist auf einen einzigen Text geistlichen Inhalts beschränkt und somit den ursprünglichen Sinn des Namens (dazu Sanders, 530 f.) nicht mehr erfüllt, sondern diesen Namen nur äußerlich bewahrt. Ebenfalls nur bedingt identisch bleibt im Wandel der so bezeichneten Typen die Sequenz (R.L. Crocker, 322: „*transmuted... into something different*“), und entsprechendes gilt für die Kantate (dazu G. Rose, 661). Seit dem vorigen Jahrhundert minderten sich die Kraft und Bedeutung von Gattungen zugunsten der leitenden Idee, einzigartige Werke zu schaffen (dazu Dahlhaus, 844 u.a.). Es gab somit nicht nur spezifische Gattungen je einer Epoche (Z. Lissa, 839) und solche, die mehrere Epochen durchliefen, sondern „die Gattung“ schlechthin hat sich gewandelt; sie herrscht heute nicht mehr in allen Schichten des Musiklebens.

F. Reckow beschränkt die Gattung Organum „*im strengen Sinne dieser Publikation wesentlich auf die Notre-Dame-Choralbearbeitung*“ und weist dabei auf deren künstlerische Form hin (437f). Dahlhaus sieht „*mit einer groben Formel*“ für die Zeit bis zum frühen 18. Jahrhundert nur Text, Funktion und Tonsatz, für die spätere dagegen Besetzung, Formanlage und Charakter als die „*primären gattungsbestimmenden Merkmale*“ an (845). In terminologischer Sicht wird der Übertragung heutiger Gattungsbegriffe „*die Frage nach dem gewissermaßen ‚authentischen‘ Gattungsbewußtsein*“ der jeweiligen Epoche entgegengesetzt (438 u.a.). So neigen einige Autoren zu engen, wie andere zu weiten Vorstellungen davon, was das Wort Gattung bedeutet.

2) In den Einladungen zur Mitarbeit wurde die Untersuchung von Gattungen als eine Richtung bezeichnet, die „*auf den vornehmsten Gegenstand musikalischer Wissenschaft, auf das Kunstwerk*“ hinführt (89). Dem entspricht es, daß in der Gedenkschrift, wie bei Schrade selbst, mit Gattungen „der Musik“ solche der Komposition gemeint sind (14f u.a.). Danach würden als Gattungen der Musik nicht anerkannt oder berücksichtigt solche der Improvisation, der Reproduktion (z.B. Fernsehoper) und „der Musik“ im Sinne des hauptsächlichlichen Gebietes der Musiktheorie, die sich vor der neuzeitlichen Ausbildung der Kompositionslehre musikalischen Kunstwerken und deren Gattungen nur wenig zugewandt hat und eher dem Gebrauch des Terminus in Logik, Mathematik und Naturwissenschaften folgte, wo z.B. die „Arten“ Dreieck, Viereck usw. die „Gattung“ Vieleck bilden. Auch der responsorische Wechselgesang wäre nicht eine Gattung, sondern eine Praxis gemeinsamen Singens, welche in verschiedenen Gattungen angewendet wurde (dazu H. Hücke, 145, 155). Desgleichen unterscheidet man hier zwischen Satzweisen der Mehrstimmigkeit, die auch als bloßer Zusatz zu einstimmigen Gesängen fungieren kann, und Gattungen mehrstimmiger Stücke.

In mehreren Beiträgen jedoch meint das Wort nicht nur Komposition. Etliche Gattungen waren nicht von vornherein solche der Komposition, sondern sind es erst später geworden. So begann die Passion mit einfachsten Rezitativmodellen (K. v. Fischer, 574 ff), und noch für die Waltersche Passion gelte, daß sie „*mehr einen modellhaften modus legendi denn eine eigentliche Komposition darstellt*“ (605). Andere Gattungen waren auch in ihrem späteren Werdegang nicht solche der Komposition: „*Aucun ballet de cour n'a jamais été tenu pour une oeuvre unifiée par un compositeur*“ (R. Wangermée, 638). Bei den Naturvölkern haben nach M. Schneiders Auffassung die Gattungen der Gesänge ihren Ursprung in Vortragsweisen, während im Spiel auf Instrumenten „*jedes solistisch gebrauchte Instrument die Grundlage zu einer eigenen Gattung bildet*“ (96, 105, 111). Gattungen primär nicht der Musik, sondern des mittelalterlichen Schrifttums über sie sind das Thema von L.A. Gushee.

Trotz des Titels behandeln die meisten Beiträge nicht Gattungen „der Musik“, sondern solche mit Musik: liturgische, dramatische, Wort-Ton-Gattungen. Der Heirmos zum Beispiel „*is*

not a musically independent type of hymn but a functional chant in the morning office“ (M. Velimirović, 243). Diese genera können vom Musikforscher als solchem nicht voll dargestellt werden. Entweder behandelt er Aufgaben des betreffenden Nachbarfaches mit, oder ein Experte für dieses Gebiet übernimmt auch die musikalische Seite, oder die Arbeit wird aufgeteilt, wie im Falle des Kontakion, wo aber „*von den beiden Beiträgen – der eine aus der Sicht des Philologen, der andere aus der Sicht des Musikhistorikers – bis jetzt nur der erste vorliegt*“ (9).

Den rein musikalischen Gattungen stehen diejenigen nahe, in welchen Musik für die Formanlage konstitutiv ist, z.B. die Opera buffa. W. Osthoff stellt diese als „*spezifisch musikalisches Theater*“ der Opera seria entgegen, die er als „*musikalisiertes Sprechtheater*“ bezeichnet (680). Die Zunahme des Anteils der Musik ist ein typischer Trend der Gattungsgeschichte. So ist die Passion zunächst als rein liturgische Gattung zu betrachten; mit dem Eindringen motettischer Elemente beginnt sie „*zur musikalischen Gattung im engeren Sinne zu werden*“ (K. v. Fischer, 619). Im Responsorium vollzieht sich der „*Beginn von Kirchenmusik anstelle gottesdienstlichen Gesangs... Während es vorgetragen wird, geschieht nichts anderes, alle hören zu*“ (H. Hucke, 158f). Ein verwandter Trend war die „*Verselbständigung als musikalische Gattung*“, wie sie Z. Lissa an der Polonaise und Mazurka für Klavier, die auf Gebrauchstänze zurückgehen, darlegt (813f).

Versteht man den Begriff „der Musik“ in einem engeren Sinne, so überschreitet ihn das Werk auch insofern, als man mit Schrade in der Gattung ein „*Bindeglied*“ zwischen Musik und Gesellschaft sieht (12, 89). Zum Solokonzert gehörten gesellschaftliche Veranstaltungen, in welchen sich Virtuosen ihren Hörerschaften darbieten (dazu L. Hoffmann-Erbrecht, 745). Was als Gattung „der Musik“ künstlerisch nicht hervorragt, kann als Gattung musikalischer Geselligkeit wichtig sein, z.B. das Chorlied des 19. Jahrhunderts (dazu K.G. Fellerer, 811).

3) Dem Titel gemäß sind die meisten Beiträge „*Einzeldarstellungen*“. Es stellt sich die Frage, wie dieses isolierende und reihende durch kombinierende Verfahren zu ergänzen wäre, da sich die Gattungen durch Verwandtschaft und Kontrast wechselseitig erhellen und auch in verschiedenen anderen Zusammenhängen stehen. Gegen die Reihung von Einzeldarstellungen ohne Querverbindungen wendet sich in seinem Beitrag C. Dahlhaus: „*Musikalische Gattungen stehen niemals isoliert nebeneinander... Eine Gattung wird zu dem, was sie ist, überhaupt erst in einem System: Ohne Rekurs auf die Oper einerseits und die Kantate andererseits ist das Oratorium nicht bestimmbar... Und es ist zweifelhaft, ob es sinnvoll ist, Gattungen außerhalb des Systems zu untersuchen, zu dem sie gehören... Die Klavierkonzerte von Brahms beziehen sich in nicht geringerem Maße auf gleichzeitige Symphonien als auf frühere Klavierkonzerte*“ (851). Dieser pointierte Gedanke widerspricht der Themenstellung „*...in Einzeldarstellungen*“; doch in der Ausführung überschreitet das Werk die Grenzen isolierender Betrachtung, und das gehört zu seinen Vorzügen. Die meisten Autoren weisen mindestens kurz auf Beziehungen zwischen mehreren Gattungen hin, so J. Maillard auf die enge Verbindung der Sequenz mit Lai und Leich (326) und H. Anglès auf den Zusammenhang zwischen Žaĝal und Virelai (348ff). Eingehend und anregend würdigt, indem er Ideen von Georgiades folgt, W. Osthoff die Opera buffa im Umkreis mehrerer Gattungen, besonders als Komplement zur Opera seria (678, 697 u.a.). Ferner sind nicht weniger als vier Aufsätze, abweichend vom Titel, keine Einzeldarstellungen. Drei behandeln Komplexe von Gattungen: *Die Gattung in der Musik der Naturvölker* (M. Schneider), *Questions of Genre in Medieval Treatises on Music* (L. A. Gushee) und die ideenreiche Studie *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert* (C. Dahlhaus). Dazu kommt viertens die lange Einleitung von W. Arlt (11–93), in der es um die generelle „*Frage nach der Gattung*“ geht: *Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung*.

Arlt durchdenkt die prinzipielle Frage nicht systematisch, sondern stellt ein Stück Forschungsgeschichte dar. Er konzentriert sich auf die deutschsprachige Musikgeschichtsschreibung seit Forkel, behandelt aber, vom Titel des Aufsatzes abweichend, auch einige Schriften zur Ästhetik und Kompositionslehre (besonders 32–50). Nahezu gar nicht sucht er die immanenten und erprobten Begriffe im großen Erbe einzelner Darstellungen musikalischer Gattungen zu explizieren, z.B. die betreffenden Abschnitte zu würdigen, in welchen Hermann Aberts Mozartbiographie über diejenige von Otto Jahn hinausgeht. Bei Hermann Kretzschmar wäre es ergiebiger, die seinen Schriften über Oper, Lied u.a. zugrundeliegenden Vorstellungen herauszuheben, als auf die unlogische Anlage seiner *Kleinen Handbücher* hinzuweisen. Manche Urteile, z.B. über

Germanistik und Musiktheorie in der Gattungstheorie (76 f.), scheinen mir nicht zuzutreffen. Ferner versteht und interpretiert Arlt die Schriften, welche er bespricht, zum Teil unrichtig. So liest er in einem meiner Aufsätze statt „*Arten von Gattungen*“ fälschlich „*Arten und Gattungen*“ (81) und mißversteht damit den ganzen Satz. Den Begriff „Objektiver Geist“ habe ich nicht vage oder im Sinne der Zeitgeistgeschichte verwendet, sondern ausdrücklich im verbreiteten schlichten Sinn, daß Normen, wie etwa Grammatik und Orthographie einer Sprache, in einem historisch begrenzten Geltungsbereich als überpersönlich objektiv respektiert werden.

Bemerkungen zu einigen neu erschienenen musikwissenschaftlichen Schriften in Bulgarien

von Gottfried Habenicht, Freiburg i. Br.

Gültige Rückschlüsse auf die Zielrichtung, den Fortgang und die Erfolge der musikwissenschaftlichen Forschung eines Landes aufgrund zahlenmäßig geringer, willkürlich angesammelter Veröffentlichungen zu ziehen, ist gewiß nicht angebracht; etwas Derartiges wird hier auch nicht angestrebt. Wenn es aber den Verfasser dieser vorstellenden Notiz über einige bulgarische Fachbücher trotzdem dazu drängt, einleitend eine verallgemeinernde Einschätzung auszusprechen, so ist dies bedingt durch die Vielfalt der in den besprochenen Werken angeschnittenen Bereiche, durch die gründlich erfolgte Behandlung der Themen und durch die zum Ausdruck gelangten wertvollen Forschungsergebnisse. Daß das bulgarische musikwissenschaftliche Schrifttum in steigendem Maße Aufmerksamkeit erweckt und die ihm zuteilwerdende wachsende Beachtung durch die Qualität der geleisteten Forschungsarbeit bedingt ist, sei hiermit nicht nur festgestellt, sondern auch durch die folgende Übersicht belegt.

Von den uns vorliegenden sieben Büchern behandeln drei volksmusikalische Themen – in einem Lande mit einer immer noch äußerst lebendigen Folklore eine durchaus natürliche Erscheinung; ein viertes Buch ist von überwiegend musikhistorischem Interesse, ein fünftes von notationsgeschichtlicher Bedeutung; ein musiktheoretisches Thema wird in einem weiteren Werk abgehandelt und endlich ist das siebte einer musikästhetischen Untersuchung gewidmet. Die jeweils beigefügten Kurzfassungen in allgemein zugänglichen Sprachen gestatten es auch Interessierten, die das Bulgarische nicht oder nur ungenügend beherrschen, den Ausführungen im Wesentlichen zu folgen.

Gleich zwei Bücher des volksmusikalischen Themenkreises sind der vielfältigen Problematik mehrstimmigen Singens gewidmet: 1) Nikolai Kaufman, *Balgarskata mnogoglasna narodna pesen* (Das mehrstimmige bulgarische Volkslied), Sofija, Nauka i iskustwo, 1968, 224 S., Musikbeispiele, Landkarte, Bibliographie, engl. Res. und 2) Swetla Abraschewa, *Balgarski naroden dwuglas* (Die völkstümliche Zweistimmigkeit der Bulgaren), Sofija, Nauka i iskustwo 1974, 129 S., Musikbeispiele, Bibliographie, engl. Res.*)

Eine urwüchsige, von den Bindungen eines Konsonanz/Dissonanz-Verständnisses westeuropäischen Harmonieempfindens unabhängige Mehrstimmigkeit gibt es in einer lebendigen, besonders interessanten Art zerstreut auf dem ganzen Balkan – also nicht nur bei den Bulgaren. Obwohl die interethnischen Bindungen hier offensichtlich sind, treten bei den Bulgaren spezifische Züge in den Vordergrund. Doch nicht auf dem gesamten Staatsgebiet Bulgariens wird diese Art

*) Transkription der Namen und der Titel aus dem Kyrillischen nach den Richtlinien in: Duden, Bd. 1, Rechtschreibung, 16. Aufl. 1967.