

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.

des gemeinschaftlichen Singens praktiziert, sondern nur in bestimmten Landstrichen, obwohl – und Nikolai Kaufman weist ausdrücklich darauf hin – früher auch in Gebieten, wo heute nur einstimmig gesungen wird, die Mehrstimmigkeit durchaus üblich gewesen ist. Wenn in Bezug auf den mehrstimmigen Singstil der Bulgaren Ähnlichkeiten zu entfernten Völkern festgestellt werden können, muß diese Tatsache keineswegs im Sinne einer – wenn auch nur mittelbaren – Übernahme erklärt werden; denn unabhängig voneinander kann im Gesang zweier Völker die Bevorzugung ganz bestimmter Mittel (etwa Sekundparallelen) zu einem kennzeichnenden Stilmerkmal werden.

Wenn das Thema der beiden erwähnten Arbeiten auch dasselbe ist (bei Kaufman geht es, trotz des umfassenderen Titels, letztlich auch nur um die Zweistimmigkeit, da dem bulgarischen Volksgesang die Drei- und Vierstimmigkeit nur in geringem Umfange bekannt ist) und trotz der relativ kurzen Zeitspanne, die zwischen dem Erscheinen der beiden Bände liegt, überschneiden sich die Arbeiten nur gering. Im Gegenteil, sie vervollständigen einander: Während Kaufman aufgrund seiner langjährigen Erfahrung zielsicher regionale „Dialekte“ volkstümlicher Mehrstimmigkeit (das sind regional differenzierte Stilcharakteristika) unterscheidet, beschreibt und mit treffenden Beispielen belegt, weist Abraschewa systematisierend auf die allgemein-gültigen Erscheinungen mehrstimmigen Gesanges hin (z.B. Bordun, Heterophonie, Stimmparallelgang). Beide dieser hervorragenden Bücher können auch vom Sprachkundigen anhand der zahlreichen Musikbeispiele und der (leider nicht genügend ausführlichen – besonders bei Abraschewa) englischen Resümees durchaus gut benutzt werden.

Ebenfalls zur musikethnologischen Sphäre gehört: 3) Manol Todorow, *Balgarski narodni muzikalni instrumenti. Organographija* (Bulgarische Volksmusikinstrumente. Organographie), Pod redakcijata na Svetoslav Tschetrikow, Sofija, Nauka i iskustvo 1973, 186 S.+20 Bl. Kunsttafeln, Abb., Musikbeispiele, Landkarte, Bibliographie, engl. und deutsches Res. Es ist nur der erste, aber wohl bedeutsamste Teil eines dreibändig konzipierten Werkes; der zweite Teil soll die „*Instrumentale Volksmusik*“ behandeln, während der dritte einzelnen Gewährleuten gewidmet wird. Es ist gewiß das Verdienst des Verfassers, über die wohl nötigen, nicht zu missenden Angaben über Konstruktionseigenschaften und technischen Möglichkeiten einzelner Instrumente (oder Instrumentengruppen) hinaus den Bezug zur einheimischen volksmusikalischen Realität hergestellt zu haben. Formeigenheiten und Spieltechniken werden durch Eigenzüge der bulgarischen Volksmusik erklärt, ohne daß dabei auch der umgekehrte Weg: die Beeinflussung eines bestimmten volksmusikalischen Stils durch die Verwendung von Instrumenten mit hervortretenden Eigenheiten negiert wird.

Das Instrumentarium des bulgarischen Volkes ist, entsprechend der geographischen Lage des Landes und der hierdurch bedingten geschichtlichen Vergangenheit, vielschichtig-heterogen: Neben Althergebrachtem wurden Instrumente mehr oder weniger gut integriert, deren Herkunft auf die Jahrhunderte währende Türkenherrschaft oder aber auf den später einsetzenden abendländischen Einfluß zurückgeht. Eine Darstellung der Materie nach diesen Gesichtspunkten wäre jedoch unkonventionell und wenig wissenschaftlich gewesen, weshalb auch Todorow auf die Sachs-Hornbostelsche Systematik zurückgreift. (Daß selten ein Autor organologischer monographischer Übersichten es sich nehmen läßt, eine „*Geschichte*“ der „*bisherigen*“ Klassifikationsversuche zu umreißen, um sodann mehr oder weniger doch wieder bei Curt Sachs anzulangen, sei auch hier wieder einmal festgestellt und ganz nebenbei erwähnt.) Die Überlegung des Verfassers, die Herstellungstechnologie der Instrumente zusammenfassend in einem Schlußkapitel darzustellen, mag wohl in der Tatsache, daß verwandte Instrumente (z.B. Aerophone bzw. verschiedene Flötentypen) oft von denselben Instrumentenbauern herrühren und ähnliche Verfahren eröffnen, begründet sein, brachte aber eine unnütze „kleine“ Wiederholung der Systematik (Aerophone; Chordophone) mit sich; die Behandlung der Herstellungsverfahren mit Darstellung der benutzten Werkzeuge und des Rohmaterials im Rahmen der entsprechenden Artikel wäre m.E. wohl angebrachter gewesen. Nicht unerwähnt bleibe die unterschiedliche Valenz des Bildmaterials: z.T. werden Situationen festgehalten, die gewiß die noch vitale traditionelle Form volksmusikalischer Existenz (die erklärterweise im Buch widergespiegelt wird) belegt; andererseits aber werden Gegebenheiten illustriert, die auch bei einem Außenstehenden keinen Zweifel über ihre Zugehörigkeit zu der „gesteuerten“ Folklore-Pflege der letzten Jahrzehnte (die aber durchaus auch positive Erscheinungen zeitigt, auf die hier einzugehen den gesetzten Rahmen sprengen hieße) aufkommen läßt.

Korrekte und umfassende Wiedergaben von historischen Musikzeugnissen sind letztlich die Grundlage jeder eigentlichen weiterführenden Forschung. Aus dieser Erkenntnis heraus entstand die hier zu erwähnende Veröffentlichung, das zweisprachig (bulgarisch und englisch) gedruckte Werk: 4) Stojan Petrow i Christo Kodow, *Starobalgarski muzikalni pametnizi*/Stoyan Petrov and Hristo Kodov, *Old Bulgarian Musical Documents*, Sofija, Nauka i iskustvo, 1973, 359 S., Abb., Bibliographie. In fotografischer Wiedergabe bietet der Band 12 frühbulgarische Musikdokumente in byzantinischer Neumennotation aus der Zeitspanne: 9./10. Jh. bis 16. Jh. und macht sie sozusagen „unmittelbar“ der Forschung zugänglich.

Bescheiden erklären die Verfasser im Vorwort ihr Vorhaben, frühbulgarische Musikdokumente den in- und ausländischen Forschern zugänglich zu machen, doch schon ein nur oberflächlicher Kontakt mit dem Gebotenen zeigt, daß sie über ihre eigentliche Zielsetzung hinausgegangen sind: In einer vorangestellten Studie stellt Stojan Petrow auf etwa 35 Seiten die altbulgarische Musikkultur vor, wobei bisherige Forschungsergebnisse allgemein-musikhistorischer Natur als auch musikpaläographische Erkenntnisse (in direktem Zusammenhang mit den nachher abgedruckten Dokumenten) zusammengefaßt dargeboten werden; und auch die darauffolgende Wiedergabe der 12 Dokumente sehr unterschiedlicher Ausdehnung sind von Christo Kodow eingehend beschrieben und kommentiert. Das Werk hat demnach eine mehrfache Bedeutung und dürfte bei künftigen Studien über byzantinische Musik und Musiknotation Beachtung finden.

Bekannt sind fünf Entwicklungsstufen der byzantinischen Neumennotierung, zwischen denen eine inhaltliche als auch formale Kontinuität festgestellt werden kann: die ekphonische, frühbyzantinische, mittelbyzantinische, spätbyzantinische und die seit etwa 150 Jahren bestehende sogenannte churmusische Schrift, letztere benannt nach dem Theoretiker Churmusij, der in Gemeinschaft mit anderen 1814 den Auftrag erteilt bekam, für den praktischen Gebrauch des Kirchengesangs eine Reform der Neumenschrift durchzuführen. Wie auch vorher, ist auch die churmusische Notation eine diastematische: ihre grundlegenden 10 Zeichen geben keine Tonhöhen, sondern Intervalle wieder; Verzierungen und rhythmische Werte kommen durch weitere 11 („cheironomische“) Zeichen zum Ausdruck.

Die Aufgabe, die „churmusische“ Neumenschrift in gedrängter Form darzustellen, übernimmt das Buch: 5) Petar Dinew, *Rakowodstwo po sawremenna wisantiska newmena notazija* (Handbuch der zeitgenössischen byzantinischen Neumenschrift), Sofija, Nauka i iskustvo 1964, 172 S., Musikbeispiele.

Dem Leser wird vorerst eine Übersicht der vor-churmusischen byzantinischen Neumen geboten, wonach in den folgenden drei Kapiteln in der Art eines Lehrbuchs die Theorie der churmusischen Notation systematisch dargestellt wird. Parallelnotierungen in moderner Notenschrift erleichtern das Verständnis des Mitgeteilten.

Ein beachtenswerter Versuch, die Belange der Melodik auf analytischer Grundlage zu erfassen ist die Arbeit: 6) Dimitar Christow, *Kam teoretitschnite osnovi na melodikata. Tom I: Opit sa otschertawane na analititschen podchod kam odelnata melodija* (Theoretische Grundlagen der Melodie. Bd. I: Beschreibungsversuch einer analytischen Methode zur Erfassung der einzelnen Melodie), Sofija, Nauka i iskustvo 1973, 465 S., Musikbeispiele, Bibliographie, deutsches und engl. Res. Der hier anzuzeigende Band umfaßt vier Sektionen, von denen die erste der Melodielinie, der sie zusammensetzenden Intervalle und ihrem Verlauf, metro-rhythmischen Aspekten und den modalen Erscheinungsformen gewidmet ist. In der zweiten Sektion wird die Entwicklung der Melodieform dargelegt; sie umfaßt eine Analyse der melodischen und rhythmischen Aspekte, die Einbeziehung des harmonisch-funktionellen Denkens in die Melodik und eine Besprechung der Einzelmelodie im Gesamtgefüge. Der dritte Teil befaßt sich mit der „musikalischen“ Gestalt und der Melodie; zur Sprache kommen Fragen wie: Emotionalgestalt-Amplitude des Melodieverlaufs; Determination der Melodieentstehung durch a) Tonumfang und die Geschwindigkeit seiner Aneignung, durch b) Einführung des Sprungs und durch c) die Tonwiederholung; Gestalterscheinungen der Melodienintervalle und die Genre-Assoziativität von Melodieerscheinungen. Der vierte Teil faßt die gewonnenen Erkenntnisse zusammen. Die vorzüglich ausgearbeitete deutsche Kurzfassung mit steten Hinweisen auf die konkreten, das Gesagte illustrierenden Musikbeispiele des bulgarischen Textes gibt auch dem Sprachunkundigen einen durchaus gültigen Einblick in dieses hervorragende theoretische Werk.

Als letztes Buch liegt uns eine musikästhetische Studie vor: 7) Stojan Stojanow, *Intonazija i muzikalen obras* (Intonation und musikalische Gestalt), Sofija, Isdatelstwo na balgarskata Akademija na naukite 1973, 139 S., Musikbeispiele, russ. und deutsches Res. Darin wird der Versuch unternommen, den mehrdeutig angewandten Begriff „Intonation“ abzugrenzen. Das musikalische Intonieren wird als ausschließlich menschliches Attribut angesehen, es bildet sich erst in einem höheren Entwicklungsstadium des Bewußtseins und verwirklicht sich im System des modalen Denkens; allen anderen Lautkomplexen fehlt demnach der Intonationscharakter. Auf der Grundlage der Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Intonationen und dem Kontext entsteht der Gehalt der musikalischen Gestalt. Letztere, als ästhetische Kategorie, ist verbunden mit der subjektiven Widerspiegelung der Wirklichkeit und folglich Träger des subjektiven Gehalts. Die musikalische Intonation ist vom ästhetischen Standpunkt aus keine Musikgestalt, sie hat aber, im Rahmen des Kontextes, eine musikgestaltliche Bedeutung.

Erwiderung auf Entgegnungen von Carl Dahlhaus und Wilhelm Seidel *

von Gudrun Henneberg, Mainz

I. In seiner Entgegnung verweist Dahlhaus neuerlich auf den Begriff der „*Urlinie*“. Es sollte klargestellt werden, daß Schenkers Theorie des „*freien Satzes*“ im „*Ursatz*“ die tonale Struktur als Hintergrund des musikalischen Geschehens darstellt, dessen Ausformung zu den Stimmführungsverwandlungen des Mittelgrundes führt. Erst „*die Notwendigkeit, die Stimmen gegeneinander zu kontrapunktieren*“, drängt auf eine rhythmische Ordnung und erklärt die zunächst frappierende Behauptung: „*Aller Rhythmus in der Musik kommt vom Kontrapunkt, nur vom Kontrapunkt.*“ (*Der freie Satz*, Wien, 2. Aufl. 1956, S. 45/46). Die „*Urlinie*“ als Bestandteil des „*Ursatzes*“ wirkt somit in den Vordergrund des Satzes hinein und damit auf Zusammenhang und Gliederung des zeitlichen Geschehens. „*Thematisch-rhythmische Gliederung ohne strukturelle Zielstrebigkeit und Zusammenhang ist ein leeres Spiel mit motivischem und rhythmischem Material. Andererseits können selbst die kühnsten Prolongationen struktureller Fortschreitungen ohne überzeugende thematisch-rhythmische Gliederung niemals Ausdruck lebendiger Kunst sein.*“ (F. Salzer: *Strukturelles Hören*, Wilhelmshaven 1960, S. 186.) Hinsichtlich der mir vorgehaltenen „*zentralen Bedeutung*“, die der Melodik als inhaltlich-konkreter Erfüllung des Taktschemas in der von mir untersuchten Stilepoche zukommt, sei auf die weder von Dahlhaus noch von Seidel berücksichtigte Kritik an Riemanns Analyse von Mozarts *A*-dur Sonate, KV 331, durch O. Jonas (*Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien 1972, S. 11/12) hingewiesen, die das von mir Gemeinte verdeutlicht. In der Analyse der Mozart-Sonate *B*-dur, KV 333, sieht Dahlhaus Schwierigkeiten, die aus seinem Mißverständnis über den *Urlinie*-Begriff herrühren. In T. 2 wird das im Auftakt zu T. 1 exponierte *f*“ als Vorhalt aufgegriffen, um auf die strukturelle Fortschreitung von *f*“ zu *es*“ hinzuweisen. Dieser Melodieton (*es*“) bestimmt die metrische Qualität des 2. Taktes, weil er über dem Dreiklang der II. Stufe die den zehntaktigen Satz einende Darstellung des Tonika-Klages im Quintraum *f*“–*b*“ (*b*“) untergliedert und durch den rhythmischen Parallelismus der folgenden Zweitaktgruppe sowie durch die Länge des Vorhaltstons *f*“ als melodischer Kernton ausgewiesen wird. Die strukturelle Bedeutung von *f*“ kann somit dem Hörer erst in T. 2 verständlich werden: die Metrik entsteht mit der Zielstrebigkeit des musikalischen

* In *Mf* 1976, H. 4, S. 467–469.